

PROTOTIPOS FEMENINOS EN EL PRIMER QUIJOTE:
DOROTEA Y LA NOVELA BIZANTINA

VERÓNICA ALONSO TORRES

ANTONIO BECERRA BOLAÑOS

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

RESUMEN

Los personajes femeninos en *El Quijote* han sido clasificados de acuerdo con criterios de diversa índole. En este trabajo, proponemos una clasificación según la tipología narrativa del Renacimiento. Principalmente, profundizaremos en la caracterización de Dorotea a partir de los rasgos propios de la novela bizantina.

PALABRAS CLAVE: mujeres, novela bizantina, Dorotea, Cervantes, Quijote.

ABSTRACT

The female characters in *Don Quixote* have been classified according to different criteria. In this study, we propose a classification based on the narrative typology of the Renaissance. We will mainly focus on the characterization of Dorotea from the perspective of the Byzantine novel and its constitutive features.

KEYWORDS: women, Byzantine novel, Dorotea, Cervantes, Don Quixote.

En su caracterización del *Quijote*, Celina Sabor de Cortazar (1987a) señalaba de qué manera Cervantes novelaba su mundo, con toda su problemática y las tensiones propias de su época, “integrándolo al destino individual de los personajes” (29). Ello justificaba la inclusión, dentro de la trama novelesca, de una serie de episodios interpolados que, a pesar de ralentizar la acción principal, tienden puentes entre el mundo de lo que se está narrando y el mundo del lector, en tanto que reflejo de una serie de realidades que se entrecruzan. Los acontecimientos del mundo no son transmitidos de manera ordenada y lineal, sino que constantemente dicho orden es interrumpido por la aparición de otros acontecimientos que vienen a dar sentido al caos, el mundo, que el escritor trata de organizar y de presentar al lector, pero que entra dentro del principio barroco del *suspense*, como señala José Ángel Asuncunche (2013) para la aventura del vizcaíno, en el que consigue introducir una crítica (“con un virtuosismo extremo en el arte de la autocensura”, 114) que solo podrán ver los lectores atentos, aquellos que no se dejen llevar por la historia cómica o los elementos superfluos del relato.

En la lectura de estos episodios llama la atención la presencia de prototipos femeninos diversos que pueden representar el género narrativo al que pertenece cada historia interpolada según la tipología narrativa del Renacimiento. De esta manera, el lector, que conoce dicha tipología textual, participa en el relato de la misma manera en que participaban Cardenio, el cura o el barbero al escuchar la historia de Dorotea (I, 28,278).

El objetivo del presente trabajo es proponer una clasificación eminentemente literaria de las figuras femeninas del primer *Quijote*, puesto que podemos encontrar diversas publicaciones que tratan el tema de la mujer en la obra, desde diversos ángulos, y algunos intentos de taxonomía, pero no una recopilación que establezca un paradigma determinado y estructurado a pesar de que los estudios acerca del tema venían de antiguo, planteado ya desde los propios estudiosos cervantinos, como es el caso de Fors de Casamayor (1903), o desde el ámbito literario como en el caso de Concha Espina (1916, 2005), en el contexto de una tímida y no del todo definida reivindicación feminista:

El amor y el respeto a la mujer, redimida por la caridad, sublimada por el heroísmo, viene a dar en culto galante y liviano, en frívolo pasatiempo de ociosos y trovadores, en parodia gentil. A fuerza de encumbrar a la *dama*, se pierde en sombra la *mujer*.

Contra esta falsificación y enervamiento del ideal esgrime Cervantes su ironía sutil, y restablece en su trono, depurándolas de absurdos errores, las ideas eternas de la justicia, de la lealtad y del amor (104).

Por su parte, en 1948, Azorín (2005) señalará, a propósito del escritor, que “Cervantes se siente atraído por todo lo femenino; no puede sustraerse al análisis del alma femenina” (69). Lorenzo Arribas, al abordar el caudal bibliográfico que el tema de las mujeres y/en el *Quijote* había tenido hasta el momento (2010)¹, explicaba que su volumen se debía a la poca presencia de las intervenciones de aquellas en las dos partes de la obra, “que no llegan al diez por ciento” (215), y señalaba el volumen coordinado por Fanny Rubio (2005) “al calor del Centenario” como la última aportación.

Las mujeres, señala Rubio en la introducción al libro, “quedan completadas con la presencia de figuras literarias que recobran vida en el diálogo quijotesco” (xix-xx), como sucede con Dulcinea, producto de la imaginación literaria del protagonista. Alonso Quijano y Sancho constituyen la amplificación de las voces de esas mujeres, quienes, además, convierten la novela caballeresca en una novela de emociones y de parodia. Dulcinea es el motor de la obra, del personaje y de la escritura del propio Cervantes. Gracias a Dulcinea, Alonso Quijano puede ser don Quijote, pues no hay caballero andante sin dama a la que servir y por la que hacer hazañas². Lo cierto es que la aparición de cualquier mujer en la obra activa ese cambio de Alonso Quijano a don Quijote, excepto Camila, ya que, cuando se da la lectura del *Curioso impertinente* (I, 33-35), el hidalgo no está presente, pero no deja de ser menos cierto que el elemento articulador es Dulcinea, como afirma Rubio: “Por Dulcinea y lo que ella representa se sumerge el hidalgo en la edad dorada, entona sus diatribas contra los detestables años contemporáneos, libra combates infinitos y se echa irreflexivamente al monte” (520). Esta idea sobre Dulcinea también está sostenida por González de Chaves (1998), quien, realiza un recorrido por las diversas mujeres que aparecen, no solo en el primer Quijote, sino en la obra completa, al tiempo que nos proporciona una visión general de cada una de ellas. Dominique Reyre (2005), por su parte, señala cómo el autor se había encargado de darnos una pista de interpretación cuando afirma que el nombre de Dulcinea es “músico y peregrino” (I, 1), con lo que se hace referencia al instrumento (voz francesa “doulzaine” o “dulzaina”), pero, además, es un nombre cargado de sentido:

recuerda a la vez a una reina (doña Dulce, hija del rey don Alonso de Aragón), el de la Virgen (la Dulce dama de Edad Media), y a un héroe de las novelas pastoriles (un pastor Dulcineo). [...] convierte a Aldonza Lorenzo [...] en una gran señora. Y de hecho la trasmutación onomástica era necesaria pues dicha campesina Aldonza Lorenzo [...] no podía guardar su nombre rústico que en aquella época servía para designar a una moza de pueblo sin vergüenza ni recato, como consta en los refranes que circulaban por ambas Castillas: “A mengua moza, buena es Aldonza” o “Aldonza, con perdón” o bien “Aldonza sois sin vergüenza” (736).

En referencia a las categorizaciones de las figuras femeninas en el *Quijote*, Domínguez Sío (2006) considera que, en la novela, se puede establecer una división entre mujeres idealizadas, renacentistas, y reales, de carne y hueso. Son mujeres idealizadas Dulcinea, Dorotea, Luscinda, Zoraida y Marcela. Mientras que el proceso de idealización (de reversibilidad habría que decir) de cada una de ellas es evidente (Aldonza, en Dulcinea; Dorotea, en la Princesa Micomicona; Zoraida, en María); sin embargo, no lo es en Luscinda ni Marcela³. Por otra parte, están las mujeres reales, que son el ama y la sobrina del protagonista y las mozas del partido, mujeres virtuosas y honestas, condenadas a sobrevivir como sirvientas dada su pobreza.

La idealización no es un estado de plenitud que se alcance y se mantenga en la novela, como bien sabemos. En este sentido, María José Rodilla (2013) observa la figura de Aldonza Lorenzo/Dulcinea a través de la estética de la fealdad de Eugenio D’Ors⁴. La percepción de la figura femenina se ve alterada según quién la observe o describa, aunque lo feo y lo vulgar predominen. De hecho, continúa Rodilla, en su desidealización también participa el propio don Quijote, en el palacio de los duques y en la casa de don Diego Miranda, donde, a través de la subversión paródica de Garcilaso, “en lugar de una prenda como una joya, un lazo, un pañuelo o un mechón del cabello, son las tobosescas tinajas de vino las que le traen a la memoria a su amada y la hacen suspirar”(33).

Otra de las categorizaciones propuestas nos viene de la mano de Martha García (2007), que apunta un aspecto muy importante como es la activa participación de la mujer en *El Quijote* frente a la situación real de la época de Cervantes, en la que la dignidad de la mujer estaba rebajada a la servidumbre. De esta manera, ofrece una exposición de esas mujeres según las considere protagónicas o no protagónicas, y le dedica a Dulcinea del Toboso un espacio aparte, dada su importancia en la obra. García también apunta una clasifi-

cación que desarrolló Héctor Pedro Márquez (1990) y que se asienta en el contexto social en el que se ubica cada mujer. El mismo camino sigue Santana Sanjurjo (2000): Luscinda, Zoraida y Clara pertenecen al ámbito cortésano; Dorotea y Marcela pertenecen al vulgo, y Dulcinea se considera como una visión descontextualizada de la nobleza del momento, puesto que es una mujer inexistente. Finalmente, encuadra en la clase baja a mujeres como las mozas del partido.

La vinculación entre los valores de la mujer del siglo XVII y los modelos femeninos del *Quijote* son analizados por María Jesús Fuente (2004) con la intención “de identificar las influencias medievales en las mujeres de comienzos de siglo XVII, y su posible transformación en la sociedad renacentista, lo que permitirá clasificar a las mujeres del tiempo del *Quijote* como mujeres renacentistas, barrocas o simplemente como mujeres de la Edad Media” (203). En sus conclusiones expone, además, que “el conjunto de mujeres del *Quijote* podrían presentarse como un magnífico retablo, en el que cada cuadro hay una historia, y en cada historia hay una protagonista con don Quijote de fondo” (221).

Vázquez Marín (2005), por su parte, propone un paradigma que inscribe a las mujeres del *Quijote* en una de las dos siguientes vertientes: 1) la mujer bella, canon de belleza renacentista, y 2) las opuestas a la primera, la de “cabellos desgreñados, chatas, carirredondas, bigotudas, gordas, hombrunas, bajas” (492). Sin embargo, todas ellas son “fuertes y enérgicas”; unas en el plano de la realidad, otras en el de la apariencia. A las primeras va a darles Cervantes el lujo de la ilustración; es decir, vamos a encontrar mujeres que saben “leer, escribir, son independientes, seguras de sí mismas y aficionadas a los libros de caballerías” (492). Vázquez Marín profundizará en Marcela, Dorotea, Luscinda, Zoraida, Altisidora y la duquesa. Asimismo, expone la existencia de mujeres con un protagonismo insignificante; mujeres, afirma, “estereotipadas y prefijadas por la modalidad del estilo literario en que se encuentra su historia” (493), como Ana Félix, Leandra, Quiteria, Claudia Jerónima, etc. Este insignificante protagonismo había sido justificado por Concha Espina (2005), para quien “esta inferioridad [...] podría explicarse por la vida misma de su autor, que si pudo conocer de cerca a muchos grandes y famosos varones, poco o nada llegó a saber de las hembras ilustres de su tiempo” (105).

Edward Martín Chauca (2007) nos ofrece un estudio de la mujer en *El Quijote* en el que analiza la representación y su función para demostrar la im-

portancia de estos personajes, que radica “en su capacidad deconstructiva de los géneros narrativos que influyen en la obra de Cervantes” (*on line*). En *El Quijote*, continúa, hay una serie de historias cuya escritura se identifica con los géneros de la época, con un protagonismo de la mujer que hace transgredir el discurso de su propia historia:

Lo que sí consigue Cervantes es abrir el espacio de la voz femenina, demostrando el desencuentro entre la voz femenina real y la que se le otorga en la literatura de la época. Llevando a extremos, mediante la transgresión femenina, los desenlaces narrativos de historias pertenecientes a los géneros de la época [...] Cervantes desvela no solo artificios narrativos sino también fantasías y encubrimientos ideológicos (*on line*).

Por nuestra parte, plantearemos, a continuación, una clasificación de los prototipos femeninos eminentemente literaria, basada en los géneros narrativos establecidos en el siglo XVI, colocando a cada una de las mujeres como modelo de cada uno de esos géneros. Ya Francisco Rico afirmaba, en sus notas a la edición de *El Quijote*, edición en la que nos apoyaremos: “De acuerdo con tal criterio, la Primera parte del *Quijote* intercala en la historia del protagonista, y más o menos enlazados con ella, los cuentos y episodios de Grisóstomo y Marcela, Cardenio y Dorotea, buscando siempre la alternancia en temas y de modalidades literarias (pastoril, sentimental, de aventuras, etc.)”(274).

Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas y Zavala (1979) establecen dos tipos generales de géneros narrativos, subdivididos a su vez en géneros más específicos. Así, dentro de la novela idealista, encontramos la pastoril, la bizantina, la sentimental, el libro de caballería y la morisca; dentro de la novela realista, la picaresca, las obras celestinescas y la novela corta barroca. En este sentido, Marcela y Leandra son la imagen de la novela pastoril; Dorotea y Luscinda, de la novela bizantina, doña Clara, de la sentimental; Dulcinea, del libro de caballería; y Zoraida, de la morisca. Por otra parte, representantes de las obras celestinescas tenemos a Maritornes y las mozas del partido, y de la novela corta barroca, a Camila. En el primer *Quijote*, al menos, no encontramos un prototipo femenino de mujer como modelo de novela picaresca, ausencia justificada dado que Cervantes hace emerger a su héroe (Blanco Aguinaga et al., 1979),

creándose a sí mismo frente a todo tipo de agresividad y cerrilidad, de corrupción; en este sentido, el polo opuesto estaba ya modelado en la progresiva corrosión moral de aquel Lázaro de Tormes, que habiendo también lanzado su “yo” por delante, culmina en las últimas páginas de la novela en una verdadera apoteosis demostrativa de cómo el hombre puede ser dominado por fuerzas ajenas (342).

Cervantes, continúan, buscaba con su obra cambiar el mundo, mostrar unos personajes que sufrieran “las consecuencias de su liberado comportamiento, dirigido hacia unas metas terrenas [...]. Lo que Miguel de Cervantes ha hecho, sencillamente, es desencantar el mundo encantado, lo que significa humanizarlo, hacerle volver a una condición existencial gobernada por fuerzas humanas” (342) y no por fuerzas ajenas, como ocurre en la picaresca.

Zimic (1998), al abordar el episodio de Dorotea, lo considera procedente de la novela bizantina y se centra en los cuatro personajes que constituyen los amores entrecruzados de la historia intercalada. Por nuestra parte, nos centraremos en la figura de Dorotea por ser el caso menos estudiado como figura característica de este género. Partiremos de los elementos característicos de este tipo de novela y los aplicaremos al propio personaje y a su historia, y de la opinión de Agustín Redondo (1997), quien la considera como dama menesterosa, propia de los libros de caballerías, por convertirse en Princesa Mímicona.

DOROTEA Y LA NOVELA BIZANTINA

La historia de Dorotea, Fernando, Cardenio y Luscinda, apunta Zimic (1998), tiene su antecedente en la novela bizantina de Heliodoro y Aquiles Tacio, fundamentalmente. Profundizaremos en esta cuestión a partir de las características de la novela bizantina propuestas por González Rovira aplicándolas al personaje e historia de Dorotea.

En cuanto a las técnicas narrativas, destacan primordialmente el principio *in media res* y la interpolación de historias en la trama principal. Por un lado, el inicio *in media res* implica la ruptura de la cronología lineal, la suspensión del lector y analepsis completivas, bastante importantes en la novela bizantina y muy utilizadas por Heliodoro, el modelo más influyente en nuestra novela bizantina. Por otro lado, la interpolación de historias en la trama principal cumple diversas funciones entre las que destacan la ornamental y la de vero-

similitud de la historia principal. Además, estas historias interpoladas pueden ser de dos tipos: analepsis completivas intradieéticas, o relatos independientes y sin relación con la fábula. El principio *in media res* es indiscutible, afirma Zimic (1998),

introduciéndose de repente, en cualquier parte del relato, un personaje, una acción, una circunstancia o situación, un encuentro, un objeto, etc.[...], generalmente de carácter poco común, extraño, enigmático, misterioso, que crea en los personajes –y en el lector– una gran sorpresa (97).

Observamos la intriga en el cura, el barbero y Cardenio cuando oyen lamentarse a un pastor. Los mismos personajes experimentarán después la sorpresa al descubrir que aquel pastor era en realidad una mujer (I, 28:275); sorpresa que será experimentada también por el lector. Este recurso se extendió⁵, incluso, a la novela pastoril, como puede apreciarse por ejemplo en *La Galatea*, de Cervantes.

En cuanto a la interpolación de historias, tenemos que hacer una precisión: si la historia de Dorotea es un episodio interpolado en la historia principal del Quijote, la analepsis completiva intradieética que hace Dorotea sobre sus desventuras es una narración interpolada en relación con su propia historia. Su conversión en Princesa Mícomicona sería la vuelta a la historia principal de don Quijote y la lectura del *Curioso impertinente* es un relato independiente, sin relación con Dorotea ni don Quijote (I, 29, 36). Por eso Dorotea no puede pertenecer al modelo literario del libro de caballerías (Redondo, 1997). Dado el influjo de la novela griega en España, la novela pastoril también se nutre de este recurso, afirma González Rovira (1996), “mediante tramas convergentes y la presencia de episodios” (73).

La narración intradieética o analepsis completiva se presenta como cuento, historia o discurso de la vida del personaje, y en la propia obra encontramos estas referencias varias veces (Cervantes, 2005) [el subrayado es nuestro]:

gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los **cuentos y episodios** della, que, en parte, no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia (I, 28, 274).

[...]

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 (I, 28, 277).

[...]

Y ¿quién sois vos, hermano, que así sabéis el nombre de mi padre? Porque yo, hasta ahora, si mal no me acuerdo, en todo el discurso del **cuento de mi desdicha** no le he nombrado (I, 29, 289).

González Rovira (1996), basándose en las *Tablas poéticas* de Cascales, establece tres modos de mimesis distinguidos en la preceptiva: el exegemático, el dramático y el mixto. Con el exegemático el poeta habla de sí mismo sin introducir a otros; con el dramático se introducen a otros sin que el poeta interponga su persona; y el mixto se nutre de los dos anteriores. Asimismo, observamos que la analepsis completiva de Dorotea, que permite conocer el principio de su historia y por tanto constituye un complemento del inicio *in media res*, es un modo eminentemente exegemático, ya que es ella quien cuenta su propia historia, y por tanto, actúa como narrador homodiegético (I, 28, 278-288).

Esta técnica narrativa implica la presencia de un público que también aparece en la historia de Dorotea (el cura, el barbero y Cardenio). Por tanto, el fin último de la analepsis, unida a la narración homodiegética, es la reacción del receptor, no solo de ese público interno, sino también del lector. De esta manera, el acercamiento al público al que da lugar un narrador homodiegético conlleva la catarsis de los personajes: “calló en diciendo esto, y el rostro se le cubrió de un color que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma. En las suyas sintieron los que escuchado la habían tanta lástima como admiración de su desgracia” (I, 29, 289).

La conversión de Dorotea en Princesa Micomicona y su interpretación como tal pertenecen a la acción principal, la de don Quijote, pero en el capítulo 36 se resolverá su situación. La ruptura de su relato ocasiona la consideración de la historia como *ñudo*, de lo que también tenemos continuas muestras en la obra mediante la metáfora del *hilo* [el subrayado es nuestro]: “pero quédense estas consideraciones aparte, como inútiles y sin provecho, y **añudemos** el roto **hilo** de mi desdichada historia” (I, 27, 264); o “la cual, prosiguiendo su rastrillado, torcido y aspado **hilo**, cuenta que así como el Cura comenzó a prevenirse para consolar a Cardenio, lo impidió una voz que llegó a sus oídos” (I, 28, 274).

Este hecho es una consecuencia de los diferentes recursos utilizados para manipular la sucesión de los acontecimientos, de tal manera que se complique la trama hasta hacer que el argumento se enrede. Esto sucede innegablemente en *El Quijote* gracias a los recursos tomados de la novela griega de Heliodoro.

Volviendo a Dorotea, la siguiente interpolación que se produce es la de la lectura del *Curioso impertinente* (I, 33-35). Este episodio intercalado entre la historia de don Quijote y la de Dorotea está llevado a cabo por un narrador heterodiegético, el cura, opuesto al narrador homodiegético propio del estilo directo (Dorotea). Tanto esta interpolación como la analepsis de Dorotea siguen la misma estructura interna que propone González Rovira (1996):

- 1) encuentro y petición previa de antecedentes, con el tópico del consuelo compartido o el entretenimiento: “Así que, señora mía, o señor mío, lo que vos quisierdes ser, perded el sobresalto que nuestra vista os ha causado, y contadnos vuestra buena o mala suerte; que en nosotros juntos, o en cada uno, hallaréis quien os ayude a sentir vuestras desgracias”(I, 28, 277) o “Cierto que no me parece mal el titulo desta novela, y que me viene voluntad de leella toda [...]. Pues desamano -dijo el Cura-, quiero leerla, por curiosidad siquiera: quizá tendrá alguna de gusto” (I, 32, 326);
- 2) la narración propiamente dicha, en la que encontramos un exordio, la *narratio* y la *peroratio*, y, por último,
- 3) la reacción de los receptores mediante la exteriorización de los afectos provocados, cuyo ejemplo ya dimos anteriormente en el caso de Dorotea. En el caso del *Curioso impertinente*:
– Bien -dijo el Cura- me parece esta novela; pero no me puedo persuadir que esto sea verdad; y si es fingido, fingió mal el autor, porque no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo. Si este caso se pusiera entre un galán y una dama, pudiérase llevar; pero entre marido y mujer, algo tiene del imposible; y en lo que toca al modo de contarle, no me descontenta (I, 36, 374).

La novela bizantina acostumbra, como ya precisamos, a complicar la sucesión de los acontecimientos con el fin de crear suspense en el lector; para ello, se hace uso de los saltos temporales, los relatos convergentes y las peripecias, en cuanto a técnicas narrativas se refiere. Todas ellas están presentes en el caso de Dorotea: los saltos temporales, en su analepsis completa, en la

de Cadernio y en la de Luscinda; los relatos convergentes, en el entrecruzamiento de los amores: las historias de Cardenio y Dorotea convergen, y al final se complementan, con las de Luscinda y el arrepentimiento de Fernando.

Las peripecias, por último, aparecen en el relato como prueba para el personaje protagonista de defender a ultranza la castidad, hecho ligado al matrimonio y a la religión. El tipo de peripecias, según González Rovira (1996), depende de si los amantes peregrinan o no juntos. En la *peregrinatio amoris* de Dorotea, en la que por supuesto se cumple este rasgo, aparecen pretendientes que constituyen una amenaza, ya que no dudan en utilizar la fuerza hasta llegar a la posesión física. Dorotea defenderá con astucia su honra y la fidelidad a su matrimonio con Fernando:

mi buen criado, [...] con poca vergüenza y menos temor de Dios ni respeto mío, me requirió de amores; y, viendo que yo con feas y justas palabras respondía a las desvergüenzas de sus propósitos, dejó aparte los ruegos, [...] y comenzó a usar de la fuerza. [...] de manera, que con mis pocas fuerzas, y con poco trabajo, di con él por un derrumbadero, donde le dejé, ni sé si muerto o si vivo (I, 28, 287).

[...]

hallé un ganadero que me llevó por su criado a un lugar que está en las entrañas desta sierra, al cual he servido de zagal [...] Pero toda mi industria y toda mi solicitud fue y ha sido de ningún provecho, pues mi amo vino en conocimiento de que yo no era varón, y nació en él el mismo mal pensamiento que en mi criado (I, 28, 288).

Llegados a este punto, conviene también señalar los temas y motivos que González Rovira propone, procedentes de la tradición clásica y que influyeron en la novela española, enumerando y desarrollando los asociados a Dorotea. El caso de la temática amorosa es un tanto complicado porque, al parecer, Dorotea se casa verbalmente con Fernando, práctica común entre los siglos XVI y XVII dados los resquicios legales de las reformas del Concilio de Trento⁶, por miedo a la deshonra:

para con Dios seré su esposa. Y si quiero con desdenes despedille, en término le 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 cuán sin ella he venido a este punto: porque ¿qué razones serán bastantes para persuadir a mis padres, y a otros, que este caballero entró en mi aposento sin consentimiento mío? (I, 28, 283).

Este tema está íntimamente ligado a la figura donjuanesca de Fernando, hecho que desarrolla Zimic (1987).

Otro tema muy importante es el de la peregrinación. González Rovira propone seis tipos: 1) religiosa, en la que los amantes van a lugares sacros por cumplimiento de una promesa o por ampliación de la fe católica; 2) peregrinación de los jóvenes amantes como huida o búsqueda mutua; 3) peregrinación del amante desdeñado o que cree que su pareja ha muerto, busca consuelo y olvido; 4) peregrinación por experimentación, misión o aventuras; 5) falsa peregrinación, en la que el personaje viste hábito de peregrino, pero sin que su propósito sea religioso; y 6) *peregrinatio vitae*, es decir, peregrinación entendida en sentido simbólico y regida por la Providencia y el libre albedrío. El tipo de peregrinación de Dorotea es, por haber sido desdeñada, de búsqueda de consuelo y olvido:

Digo, pues, que me torné a emboscar, y a buscar donde sin impedimento alguno pudiese con suspiros y lágrimas rogar al cielo se duela de mi desventura y me dé industria y favor para salir della, o para dejar la vida entre estas soledades, sin que quede memoria desta triste, que tan sin culpa suya habrá dado materia para que de ella se hable y murmure en la suya y en las ajenas tierras (I, 28, 288).

En la historia de Dorotea aparece un personaje común en la novela española y que presenta una innovación con respecto a la novela clásica: el ermitaño, que no es otro que Cardenio. El ermitaño es el personaje que toma esta determinación por el desengaño amoroso. Es, además, un personaje perteneciente al mismo círculo social de los otros tres personajes protagonistas, quien ha decidido llevar a cabo una vida ascética, de penitencia, de rechazo de pasiones. Dado que su historia converge con la de Dorotea, el motivo de la peregrinación de esta cambiará, y ambos personajes irán al encuentro de su felicidad. El motivo de la peregrinación pasará a ser de misión, con el fin de recuperar a Fernando.

Los motivos que no pueden faltar en la novela bizantina son los de la mentira y el engaño, y dentro de estos, los equívocos relacionados con la identidad del personaje. Conocemos a Dorotea, de hecho, travestida de pastor, curiosamente, uno de los disfraces más recurrentes, junto al de peregrino, en las novelas bizantinas⁷. La elección de las mujeres protagonistas de disfraces masculinos, no solo en el caso de Dorotea, apunta al tema de la defensa de la cas-

tividad y el honor, como señala Rico (Cervantes, 2005): “La mujer que se viste de hombre para recuperar la honra o conseguir un amor es personaje frecuente en la literatura del Siglo de Oro, a partir de *La Diana*, de Jorge de Montemayor” (276). Este apunte también justifica la relación entre el motivo del disfraz en la mujer y la novela bizantina, género al que pertenece la obra de Montemayor. Aunque Dorotea posteriormente se disfrace de princesa; no olvidemos que habíamos considerado esta etapa de Princesa Micomicona como perteneciente a la trama principal de la obra. El recurso en la historia de Dorotea plantea la función de interés y admiración en el lector. Para Armas Wilson (1983, en Valdivieso y Valdivieso, 2001), Cervantes “supera la fórmula literaria de la “mujer víctima” vigente en los códigos culturales” y presenta a mujeres que “se lanzan a los caminos pugnando por cambiar su condición de víctima erótica” (240).

También, encontramos breves referencias a motivos propios de la novela bizantina como el matrimonio no consentido entre personajes de distintas clases sociales; la intervención de los padres y el matrimonio no grato, como es para Luscinda el suyo con Fernando.

Para terminar, no podemos olvidar el recurso de la anagnórisis, que se da en el capítulo 36 de la obra. El conflicto acaba con el reencuentro de las dos parejas y la unión de las mismas. El que más resistencia presenta en esta escena es Fernando, dado su carácter donjuanesco. En relación a esta anagnórisis introduce Zimic (1998) el elemento maravilloso, también propio de la novela bizantina, y que encarna la propia Dorotea: “he aquí la correspondencia, si se quiere insistir en ellos, a la sabia Felicia y a la magia con que transforma los corazones de los amantes” (138).

Tanta es la influencia del modelo bizantino en el episodio de Dorotea, que incluso en aquella ruptura de su relato, su conversión en Princesa Micomicona, encontramos muchos de estos rasgos: las técnicas primordiales de la novela bizantina, el principio *in media res* y la interpolación de historias. Aunque sea un engaño premeditado por el cura y el barbero, a los ojos de don Quijote y Sancho la princesa ha aparecido de repente en la Sierra en busca de su ayuda (I, 29, 292-293). Además, la Princesa Micomicona se inventa una historia que desarrolla en medio de la peregrinación que provoca con sus lamentos en la Sierra y ante nuestro caballero andante. (I, 30, 302). Por lo tanto, tenemos ya dos motivos propios de la novela bizantina: la peregrinación

y el engaño. Otro motivo que no podemos obviar y que se da desde la premeditación de ese engaño es el travestismo (I, 29:291). El motivo de esta peregrinación, de los propuestos por González Rovira, es de misión y aventuras, el mismo tipo de peregrinación que adopta Dorotea una vez que Cardenio interviene para cambiar su destino.

También apuntamos que la presencia de un público y los efectos provocados en el mismo ante una narración intradiegetica, como es la inventada por Micomicona, también son signos de la influencia del modelo bizantino, y estos los vemos en el capítulo 30:

[...] y con este apuntamiento puede la vuestra grandeza reducir ahora fácilmente a su lastimada memoria todo aquello que contar quisiere. (I, 30, 302)
Ésa no me quitarán a mí ¡oh alta y valerosa señora! -dijo don Quijote-, cuantos yo pasare en serviros, por grandes y no vistos que sean; y así, de nuevo confirmo el don que os he prometido y juro de ir con vos al cabo del mundo [...] (I, 30, 305).

La complicación de la sucesión de acontecimientos también aparece en la historia de Micomicona, y además el episodio que la demora es el mismo que detiene el episodio de Dorotea: la lectura de *El curioso impertinente*, es decir, las tramas de Dorotea, como personaje real, y Micomicona⁸, como personaje literario, convergen gracias a ese relato interpolado, y como si de una cadena se tratara, esto da lugar a otra técnica narrativa característica de la novela bizantina: la convergencia de tramas. El lugar de la convergencia es la venta y aquí se desencadena la temática amorosa, también típica de la novela bizantina.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La caracterización, los motivos (huida, peregrinación, travestismo), los temas y las técnicas narrativas nos revelan que Cervantes aplica el modelo bizantino para que tanto don Quijote como el lector reconozcan el personaje, que se mueve en varios niveles tanto dentro como fuera del texto. El caso que hemos estudiado es tan solo un ejemplo: podríamos estudiar Zoraida y la novela morisca o Marcela y la novela pastoril. ¿Qué obligó a Cervantes a introducir todo esto en el libro? El autor, en la primera parte de la novela, quiso hacer muchas cosas, pero algo que destaca es el juego realidad-ima-

ginación, al que está ligado el juego con el propio lector, de ahí la variedad de narraciones. Cervantes pretende que el lector trascienda del relato y que no se quede en un nivel elemental, como sucede con Maritornes, para quien, en consonancia con los espectadores de las lecturas de los libros de caballería, solo se procuraban aquellos pasajes en los que se estimulaba su imaginación; es decir, los encuentros amorosos que se producen en las novelas de caballería. El autor quiere que el lector sepa moverse en los diversos niveles interpretativos que le propone y aprenda a identificar los rasgos en cada caso; que halle la diferencia entre un tipo de relato y otro, con una sutileza y una técnica que persiguen que “el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla” (I, Pról. 14)

Por otro lado, Cervantes, al retomar toda la tipología narrativa de su época, hace de su obra “La Novela” y con ello demuestra que domina el oficio del escritor; pero va más allá. De la construcción de la obra se desprende una clara enseñanza: no hay que confundir invención con la vida, como hace Garcí Rodríguez de Montalvo⁹, sino que se ha de saber en todo momento en dónde nos encontramos; por eso precisamente juega tanto con los planos de la imaginación y la realidad. “En el *Quijote* se elabora pues una poética nueva que supera el principio de autoridad”, señala Redondo (1997) a propósito del episodio del yelmo de Mambrino, “invierte perspectivas, provoca la variedad de las miradas y hace triunfar la libertad de los personajes, revelando otra verdad del mundo.” (484).

NOTAS

- 1 Lorenzo Arribas inicia su recorrido bibliográfico con el texto de Concha Espina (“Un opúsculo más literario que científico, de relamida prosa, que ha resistido muy mal el paso del tiempo”, 215) y señala los textos de Sadie Edith Trachman, *Cervantes women of literary tradition* (1932), Martha K. de Trinker, *Las mujeres en el «Don Quijote» de Cervantes comparadas con las mujeres en los dramas de Shakespeare* (1938) y María del Pilar Oñate, *El feminismo en la literatura española* (1938) como las primeras aproximaciones serias al tema.
- 2 Nacida, señala Mercedes Alcalá (1999), “porque es necesaria para dar estamento de realidad a don Quijote” (127).
- 3 Para Sabor de Cortazar (1987b) Marcela “-encarnación de un platonismo cristianizado, tan intenso, que la desgaja de la vida y del amor humano- afirma no solo su libre albedrío, sino su origen divino y su anhelo de reintegrarse a la patria celestial” (65).

- 4 “El Barroco como una de las variedades de lo feo [...] –basado en lo propuesto por Benedetto Croce-, y que él mismo desarrolló como un estilo patológico en el que destaca la perversión del gusto” (29).
- 5 Recuérdese, por ejemplo, la primera maravilla de María de Zayas (2012), “Aventurarse perdiendo”.
- 6 Como afirma M^a. del Juncal Campo Guinea (2004): “La no exigencia de la presencia *activa* del sacerdote en el momento del intercambio de consentimientos que dan lugar al matrimonio, es el resquicio legal que deja Trento a la infracción de la norma y esto es algo que no se subsanará hasta la promulgación del Decreto *Ne Temere* en el año 1907” (220).
- 7 “En cuanto a otros tipos de indumentaria para encubrir la verdadera personalidad”, señala González Rovira (1996), “destacan los de peregrino y pastor”(126).
- 8 Nathalie Peyrebonne (2013), en su análisis de la reversibilidad carnavalesca del *Quijote* a través del lenguaje de la cocina, señala cómo, “disfrazada de princesa Micomicona, es la que inventa otro personaje: Jaramilla, de la que pretende ser su hija. La jaramilla, o jaramago, es una planta crucifera, [...] común entre los escombros y utilizada ocasionalmente en la cocina. Sería pues Dorotea hija de una mala hierba” (72).
- 9 Como señala Redondo Goicoechea (1987), si bien en partes del prólogo al *Amadís de Gaula*, Rodríguez de Montalvo emplea los argumentos de los historiadores para diferenciar la historia de la fábula, acabará abandonándolos “para unir las historias verdaderas y fingidas por su función pragmática” (202).

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ GALÁN, M. 1999. “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* vol. 19, n° 2, 125-39.
- ASCUNCE, J. Á. 2013. “El enigma del vizcaíno don Sancho de Azpeitia”. *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, María Stoopien coord., México: UNAM, 93-114.
- AZORÍN. 2005. *Con permiso de los cervantistas*, prólogo de Jesús García Sánchez, Madrid: Visor Libros.
- BLANCO AGUINAGA, C., RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. Y ZAVALA, I. M. 1979. *Historia social de la Literatura española en lengua castellana*, Tomo I, Madrid: Castalia.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. 2005. *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Francisco Rico, Madrid: Real Academia Española, Alfaguara.
- CAMPO GUINEA, M^a DEL JUNCAL. 2004. “El matrimonio clandestino: procesos ante el Tribunal Eclesiástico en el Archivo Diocesano de Pamplona (siglos XVI-XVII)”, en *Príncipe de Viana*, año N°. 65, N°. 231.
- DOMÍNGUEZ SÍO, M^a J. 2006. “Las mujeres en el Quijote”, en *El Pilar*, 11. Acceso electrónico: 28 feb. 2011

- (www.educacion.gob.es/externo/centros/elpilar/es/pdf/mujers.pdf)
- ESPINA, C. 1916. “Mujeres del Quijote”, [reeditado en 2005] en *El Quijote en clave de mujeres*, Fanny Rubio ed., Madrid: Complutense, 101-164
- FUENTE PÉREZ, M^a JESÚS. 2004. “La desconstrucción de Dulcinea: bases medievales de los modelos femeninos en el Quijote”, en *Espacio, tiempo y forma*, serie III, Historia medieval, 17.
- GARCÍA, M. 2007. “La presencia femenina en Don Quijote de la Mancha: un tributo a la mujer barroca”, *Revista Literaria Baquiana*, Enero-abril. Acceso electrónico: 7.feb.2011 (http://www.baquiana.com/numero_xlv_xlvi/Ensayo.htm)
- GONZÁLEZ DE CHAVES, L. 1998. “Presencia femenina en el Quijote”, en *El colombiano*. Acceso electrónico: 7 feb. 2011 (<http://lucilagonzalezdechaves.com/Quijote.html>)
- GONZÁLEZ ROVIRA, J. 1996. *La novela bizantina de la Edad de Oro*, Madrid: Gredos.
- LORENZO ARRIBAS, J., 2010. “Bibliografía sobre las mujeres y/ en *El Quijote*”. *La Querrela de las Mujeres II. La Ciudad de las Damas y El Quijote*. C. Segura Graiño, coord., Madrid: Almudayna, 215-232.
- MARTÍN CHAUCA, E. 2007. “Acción y transgresión femenina en la primera parte del Quijote”, en *Especulo. Revista de Estudios Literarios*, 37. Acceso electrónico: 9 marzo 2014 (<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero37/traquijo.html>)
- PEYREBONNE, N. 2013. “Nombrar y cocinar en el *Quijote*: segundonesbautizados en la cocina”. *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, María Stoopen coord., México: UNAM, 67-75.
- REDONDO, A. 1997. *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid: Castalia.
- REDONDO GOICOECHEA, A. 1987. “Una lectura del prólogo de Montalvo al *Amadís de Gaula*. Humanismo y Edad Media”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, n^o 6, 199-207.
- RODILLA LEÓN, M^a J. 2013. “Cinco figuras barrocas femeninas”. *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*, María Stoopen coord., México: UNAM, 29-39.
- RUBIO, F. 2005. *El Quijote en clave de mujeres*, Fanny Rubio ed., Madrid: Complutense.
- REYRE, D. 2005. “Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, “Don Quijote de la Mancha”. *Príncipe de Viana*, año 66, n^o 236, 727-742.
- SABOR DE CORTAZAR, C. 1987a. “Para una relectura del “Quijote”. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 25-60.
- 1987b. “Historia y poesía en el episodio de Marcela y Grisóstomo”. *Para una relectura de los clásicos españoles*. Buenos Aires: Academia Argentina de Letras, 61-76.
- SANTANA SANJURJO, V. 2000. “Visión cervantina de la mujer: la mujer en el Quijote”, *Telde actualidad*. Acceso electrónico: 7 feb. 2011 (www.teldeactualidad.com/pdf/visioncervantinatodo.pdf)
- VALDIVIESO, J. H., Y VALDIVIESO, L.T. 2001. “Acotaciones bibliográficas a los estudios cervantinos realizados en los Estados Unidos durante las dos últimas décadas del siglo XX”. *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto 1/8 de octubre de 2000 / coord. por Antonio Pablo Bernat Vistarini, Vol. 1, 237-293.

- VÁZQUEZ MARÍN, J. 2005. “Las mujeres ilustradas”, en *El Quijote en clave de mujeres*, Fanny Rubio ed., Madrid: Complutense, 481-518.
- ZAYAS, M^a DE. 2012. *Novelas amorosas y ejemplares*. Enrique Suárez Figaredo ed. *Lemir* 16 353-572. Acceso electrónico: 29 marzo 2014 (http://parnaseo.uv.es/lemir/Revista/Revista16/Textos/04_Zayas.pdf)
- ZIMIC, S. 1998. “Los amores entrecruzados de Cardenio, Luscinda, Dorotea y Fernando”, *Los cuentos y las novelas del Quijote*, Biblioteca Áurea Hispánica, Madrid: Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 95-140.