

Letras de Deusto

Núm. 120 (Vol. 38) Julio-Setiembre 2008

Bilbao
Universidad de Deusto
2008

Director:

José Antonio Ereño Altuna
M^a del Carmen Valdivia Sánchez

Consejo Asesor:

M.^a Luisa Amigo
Begoña Arrieta
Juan María Isasi
Ángel Ormaechea
Jon Ortiz de Urbina

Redacción y Suscripciones:

Secretaría de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Deusto
Apartado 1
E-48080 Bilbao
Tfno.: 944 13 90 63 Fax: 944 13 90 87
944 13 90 58 944 13 90 89

Distribución:

Editorial Mensajero
Sancho Azpeitia, 2
E-48014 Bilbao
Tfno.: 944 47 03 58 Fax: 944 47 26 30

Precios de Suscripción:

España 48,08 / 50 €
Extranjero 85 \$
Número suelto 19,23 / 20 €

Impreso en España/Printed in Spain

ISSN: 0210 - 3516

Depósito Legal: V. 1.142 - 1989

Impresión: Artes Gráficas Soler, S. L.
www.graficas-soler.com

Sumario

Estudios

PAOLA LAURA GORLA, <i>Los encantos de Dulcinea</i>	9
ELISA DOMÍNGUEZ DE PAZ, <i>Aproximación al narcisismo literario en "El lindo Don Diego" de Moreto</i>	29
MAURO JIMÉNEZ, <i>"El Rodrigo" de Pedro Montengón, novela histórica. El gozne hacia la novela romántica del XIX</i>	51
GORKA BILBAO TERREROS, <i>Borges como voluntad y representación</i>	69
FERNANDO ÁNGEL MORENO SERRANO, <i>Planteamientos retóricos de la novela de ciencia ficción</i>	95
BIBIÁN PÉREZ, <i>Las ancianas en la novela africana anglófona escrita por mujeres</i>	107
MARÍA JOSÉ BORRERO BARRERA, RAFAEL CALA CARVAJAL, <i>El tratamiento lexicográfico de la fonética en la lexicografía bilingüe española e inglesa</i>	131
JORDI PLANELLA, <i>Situar el cuerpo en la teoría</i>	151

Notas

TOM BOERIGTER, PH.D., <i>"Cántico Cósmico": The Dilemma of Political Involvement</i>	181
VERÓNICA LEUCI, <i>La renovación genérica de Luis García Montero: la "Égloga de los dos rascacielos"</i>	185

Textos recuperados. Unamuniana

JOSÉ ANTONIO EREÑO ALTUNA y ABIGAIL MAGDALENO, <i>"El Custión de Galabasa" de Unamuno: 10 de abril de 1887</i>	195
JOSÉ ANTONIO EREÑO ALTUNA, <i>Cuatro nuevos artículos de Unamuno... y un comentario nuestro</i>	219
MANUEL M ^a URRUTIA LEÓN, <i>Siete textos desconocidos de Unamuno en "La lucha" de Barcelona (1917-1918)</i>	231

Núm. 120 (Vol. 38) Julio-Setiembre 2008

COLABORAN EN ESTE NÚMERO

BILBAO TERREROS, Gorka

Universidad de Liverpool

BOERIGTER, Tom

Wartburg College. Iowa (USA)

BORRERO BARRERA, María José

Prof. Tit. Dep. d'Educació Gener. de Catalunya

CALA CARVAJAL, Rafael

Prof. Tit. Jesuites Educació

DOMÍNGUEZ DE PAZ, Elisa

Universidad de Valladolid

EREÑO ALTUNA, José Antonio

Universidad de Deusto (Bilbao)

GORLA, Paola Laura

Universidad de Nápoles

JIMÉNEZ, Mauro

Lic. Fil. Hispánica (Universidad de Alicante)

LEUCI, Verónica

Universidad Nacional de Mar del Plata

MAGDALENO, Abigail

Lic. Fil. Ing. Universidad de Deusto (Bilbao)

MORENO SERRANO, Fernando Ángel

Doctor en Fil. Hisp. (Madrid)

PÉREZ, Bibián

Lic. Fil. Ingl. Universidad de Deusto (Bilbao)

PLANELLA, Jordi

Universitat Oberta de Catalunya

URRUTIA LEÓN, Manuel M^a

Universidad de Deusto (Bilbao)

ESTUDIOS

LOS ENCANTOS DE DULCINEA

Paola Laura Gorla

EL PERSONAJE DE DULCINEA DEL TOBOSO, dulce señora del cautivo corazón del gran caballero don Quijote de la Mancha, es una de las creaciones literarias más lograda de Cervantes. Se trata de un personaje fundamentalmente *in absentia* que actúa como polaridad magnética atrayente, capaz de mover los pasos y gestos de su caballero, punto inicial y final de toda aventura, ya que es al mismo tiempo primer estímulo al Quijote para demostrar su valentía y árbitro último de los efectos de sus acciones. Privado de un retrato unívoco, hay que reconocer por lo menos tres facetas del personaje de Dulcinea para aquilatar su imagen compleja: la Dulcinea de la primera salida del Quijote [I, 2], primera compañera de viaje de un caballero todavía sin bautizo y sin escudero; la Dulcinea de Sancho, cuando el fiel escudero se convierte en demiurgo de los encantamientos de su señor [II, 8-10], y Aldonza Lorenzo, o más bien, la campesina del Toboso, que reafirmará su personalidad en la cueva de Montesinos [II, 22-24].

Ideal, en cuanto arquetipo femenino trovadoresco, real, en cuanto dúplice campesina -Aldonza y la mujer encontrada en las afueras del Toboso-, y finalmente imagen fruto de interpretaciones ajenas -sean de Sancho o de los duques-. Y si *barroco* quiere decir multifacético, he aquí un verdadero personaje literario barroco: Dulcinea del Toboso.

Pero vayamos reconstruyendo los aspectos principales de su variada figura.

NACIMIENTO LITERARIO DE DULCINEA

...se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma.
[I, 1]

La primera referencia al personaje de Dulcinea del Toboso se encuentra en el prólogo al *Quijote* -donde Cervantes da noticia de que su caballero

está enamorado—, y entre los epigramas o elogios que siguen —donde encontramos el *Soneto de la Señora Oriana*¹ a *Dulcinea del Toboso*—. Pero, como de costumbre, y como el mismo Cervantes nos declara, el prólogo fue escrito *a posteriori*, o sea, una vez terminada la primera parte, así que el verdadero nacimiento del personaje hay que buscarlo a finales del primer capítulo, en el que toman forma literaria o, mejor dicho, en el que Cervantes da a luz “literaria” al personaje del Quijote, que surge de las cenizas de un tal Quijana (Quijada o Quesada), hidalgo rural de escasos recursos; al personaje de Rocinante, “antes y primero de todos los rocines de mundo”; y finalmente a Dulcinea. Es interesante observar cómo los nacimientos literarios de estos tres importantes personajes se realizan a través de un acto creativo que mucho se parece al Génesis bíblico, es decir, un acto nominal que mágica y súbitamente anula lo que antes existía para que renazca a una nueva vida, con una forma y en un plano que sólo es literario. *Fiat Quijote*. Y el Quijote fue. Y en el acto el hidalgo Quijana desaparece, tanto que ni podemos recordar su verdadero nombre, ni nos importa mucho.² Ese acto nominal asume muchos matices interesantes ya que nos trae a la memoria también el bautizo por parte de Colón de todas las islas y cosas nuevas y no reconocibles que iba encontrando en su primer viaje al nuevo mundo.³ Lla-

¹ Personaje protagonista de la *Historia de Belianis de Grecia* (1547 y 1579) de Jerónimo Fernández, uno de los muchos libros de literatura de caballería citados en el texto cervantino.

² Merece la pena recordar las palabras exactas de Cervantes al respecto, que no dejan lugar a dudas: “Quiéren decir que tenía el sobrenombre de ‘Quijada’, o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que de este caso escriben, aunque por conjeturas verisímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’. Pero esto poco importa a nuestro cuento...”, véase Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, RAE, edición del IV centenario, 2005, pág. 28 [de ahora en adelante citaremos teniendo en cuenta esta edición e indicándola con DQ].

³ El 13 de octubre de 1492, fecha del desembarco en la insula de *Guanahani*, Colón dio inicio a ese proceso de renombramiento de los lugares, proceso que alcanzará su ápice con la asignación de nuevos nombres incluso a los indígenas que encuentra. Recordemos por ejemplo que a la insula de *Guanahani* la bautiza con el nombre de San Salvador —homenaje al Cristo Salvador— y desde ese momento el único interés de Colón y su única actividad consistirá en asignar nombres (evidentemente en la lengua de los Reyes Católicos) a lugares y cosas, bien consciente del hecho de que nombrar significa también y sobre todo tomar posesión. Podemos leer en una carta que escribe en 1493: “A la primera insula que yo encontré la nombré San Salvador, en honor a la Alta Majestad que maravillosamente me concedió todo eso; los indios llaman a esa insula Guanahani. La segunda la llamé Santa María de la Concepción, la tercera Fernandina, la cuarta Isabela y la quinta Juana; de esa forma he dado a cada uno de ellas un nuevo nombre”. Así que Colón es consciente, ya desde el primer momento, de que esas insulas ya tenían su nombre y su actitud está provocada por la confusión que él hace entre los nombres y las cosas que los nombres designan, y de su incapacidad de entender que todo signo es arbitrario. Cf. Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Éditions du Seuil, 1982 [trad. It. *La conquista dell'America. Il problema dell'“altro”*, Einaudi, Torino, 1984].

mar, nombrar, es un acto que resulta humanamente imprescindible cuando nos encontramos delante de algo que se nos presenta como radicalmente nuevo, es la primera forma de ese reconocimiento, y hasta control sobre lo ajeno, que un hombre necesita.

Volviendo al autor/creador de sus personajes, Cervantes no sólo es el *Verbum* que engendra nominalmente a sus amados personajes, sino que los propios personajes brotan de un plano que es verbal. En este sentido, el mejor retrato del Quijote literario nos lo ofrece Michel Foucault: “Él mismo está hecho a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, hele allí emergiendo derecho del bostezo de los libros. Su entero ser no es sino lenguaje, texto, papeles impresos, historia ya transcrita. Se compone de palabras entrecruzadas; es escritura errante por el mundo, por entre las semejanzas de las cosas. [...] El libro es más su deber que su existencia. Sin descanso debe consultarlo para saber lo que tiene que hacer o decir, y qué señales proporcionarse a sí mismo y a los demás para mostrar que su naturaleza es la misma que la del texto del que ha salido”.⁴ El Quijote literario nace de las palabras de un libro de caballería, y su existencia, sus modales, su aspecto y su sentido vital sólo resuenan y se justifican dentro de la literatura caballeresca. El personaje de Dulcinea sigue el mismo destino. Nace literariamente llenando de un contenido⁵ el elemento literario de la señora reina de los pensamientos del héroe-caballero, el femenino arquetípico que se origina literariamente dentro de la producción lírica trovadoresca de los siglos XI y XII.

En efecto, el origen literario del eterno femenino remonta a la figura de la mujer a quien el trovador de la edad media dedica sus versos. La lírica del amor cortés consiste en primer lugar en una exteriorización del sentimiento amoroso por parte del amante-poeta, sujeto único y yo hablante de un monólogo lírico. Papel de contrapunto con respecto al sujeto amante lo desarrolla *in absentia* la figura femenina, siempre, efectivamente, ausente en el texto, totalmente falta de corporeidad a no ser por algunas huellas que deja de sí —diáfanos y transparentes— como la blanca piel, el pelo rubio, los ojos claros..., una silueta que va desapareciendo casi a contraluz respecto a un sol que no permite fijar sus líneas y sus formas con exactitud. Es el ob-

⁴ Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966 [edición italiana Milano, BUR, 1998, pág. 61, la traducción es mía].

⁵ Si nos referimos a la distinción que hace Hjelmslev entre forma del contenido y forma de la expresión entonces podríamos afirmar que el recuerdo de Dulcinea es la forma del contenido que reviste el papel de forma de la expresión según se hable de Aldonza, o de la labradora, o de la misma Dulcinea. Este juego exquisitamente lingüístico permite al Quijote caer en la ilusión de que se trata siempre de la misma persona. Cf. Louis Hjelmslev, *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino 1968.

jeto del deseo, ausente y lejana, y por eso mismo anhelada y amada, polaridad que se queda fuera del texto lírico y sólo actúa magnéticamente como foco de una dedicatoria amorosa. El poeta le suplica una recompensa a cambio de su amor, un gesto, una mirada, un reconocimiento, aun mínimo, que otorgaría sentido y esperanza a su existencia amorosa; le ofrece a su señora sus servicios a cambio del favor y beneficio de la gratitud de ella, que se traduciría en la sola distinción de su persona.

Así que la forma del amor cortés coincidiría con el *servir* feudal, vasallo él de una *domina*/señora a quien sirve con devoción y de la que anhela reconocimiento y favor.⁶

El arquetipo femenino trovadoresco adquiere nuevos inesperados matices durante el llamado *stilnovo* italiano, en el que se fija la imagen lírica de la mujer-ángel, siempre con connotaciones físicas diáfanas (tonalidades claras de pelo, piel y ojos) típicas del amor cortés, pero con cualidades metafísicas añadidas, es decir, que se convierte en guía y fuente de salvación para el amante (*spirto d'amor che mi ditta dentro*). Cuando hablamos de *stilnovo* italiano hay que distinguir dos corrientes: la primera —un ejemplo es Cavalcanti— quizás más la cercana a la herencia trovadoresca, se mueve entre los registros del amor estático y angustioso; la segunda —dantesca— acentúa el tema beatificante de la mujer, fuente de una salvación que es la recompensa trovadoresca. Pero el eterno femenino mantiene siempre vivo su aspecto arquetípico, siempre semejante —en una lógica neoplatónica— a un ideal o ángel, pues siempre semejante a sí misma, y por eso siempre igual: eterno femenino condenado a no traducirse nunca en hembra.

Pero toda lírica trovadoresca, ya que se arraiga en la forma social feudal y se ata a ella, va desapareciendo a medida que desaparece el feudalismo, e inicia la lenta constitución de los estados en un sentido más moderno. La difusión del Humanismo coincide con un periodo de tránsito del feudalismo a una especie de capitalismo incipiente, de la Cristianidad tradicional a la Reforma y Contrarreforma. El poder político rural deja paso a un modelo de vida urbano que coincide con el desarrollo económico y demográfico de las ciudades, y se va difundiendo una nueva cultura, urbana en cuanto a productores, destinatarios y temáticas, que será el Renacimiento. Y el arquetipo femenino trovadoresco —hacia hincapié en el concepto de recompensa feudal, va languideciendo, y en el siglo XVI no sobrevivirá tampoco el concepto dantesco de salvación a través de la figura femenina. En la producción lírica del siglo XVI la belleza femenina pierde su connotación

⁶ Entre las muchas lecturas e interpretaciones de la literatura cortés, recordamos a Mario Mancini, *La gaia scienza dei trovatori*, Parma, Pratiche Editrice, 1984.

salvadora y divina y se acerca a la naturaleza, atenuando de esa forma la herencia espiritualista del *dolce stilnovo* italiano; la lírica amorosa de Petrarca recauda de éste la herencia de la mujer angelical, pero le añade un análisis psicológico más articulado del sentimiento amoroso, o sea, rescata el interés trovadoresco para el yo del amante poeta como sujeto deseante. Laura, su mujer ángel, refleja su presencia en las formas de la naturaleza en las que el alma del poeta busca consonancias.

Por tanto, el eterno femenino del Renacimiento lírico español es síntesis de una herencia trovadoresca y petrarquesco-stilnovista; el amor ya no eleva el espíritu, ni el poeta llama ángel a su mujer; la pasión es sólo y solamente humana. El yo del Renacimiento es el yo que ama, aprendiendo la lección petrarquista del análisis psicológico del sentimiento y conciliándola con la perspectiva trovadoresca del yo amante-poeta que es *yo deseante*.

En la lírica del Renacimiento, según Parker, el amor es platónico: "...Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego a la belleza de la bondad; luego a la belleza de las ideas, y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón..."⁷ Mas, tanto si la mujer se asemeja, en cuanto a belleza, a Dios —según Parker— como si se asemeja a la naturaleza, esta es siempre microcosmo de un macrocosmo al que ella inevitablemente remite y en el que siempre se reconoce.

Pero hasta ahora siempre hemos hablado de una experiencia literaria única y posible, que se consuma en el momento de la semejanza de la hembra al arquetipo —sea trovadoresco, sea el ángel o sea la divinidad— naturaleza. El eterno femenino ya en el siglo XVI empieza a dar muestras de una crisis en su valor significativo y en el Barroco ya pierde la razón de su existencia. En efecto, la mujer angelical o la del amor cortés —la mujer arquetipo, en suma— ya no tiene curso legal en el Barroco y se desintegra dando forma a ciertas imágenes literarias femeninas que se han convertido en símbolos de esa crisis. "Harto se había cantado de caballeros andantes y mujeres angelicales. Harto se había nutrido de 'amore lejano', a través de los poetas, la humanidad. En este sentido se puede ver el donjuanismo como la más fuerte olcada de antipetrarquismo que la literatura haya concebido".⁸ La mujer arquetípica

⁷ Alexander Parker, "Dimensiones del Renacimiento español", en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Ed. Crítica, II, pág. 67.

⁸ Giovanni Macchia, *Tra don Giovanni e don Rodrigo-scenari secenteschi*, Milano, Adelphi, 1989, pág. 166 [la traducción es mía].

se fragmenta en la única mujer posible en el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina: la mujer, que no consigue elevarse a arquetipo, se realiza desintegrándose en una multiplicidad, representada y resumida dentro del catálogo del seductor, que se caracteriza, entonces, por variedad e infinitud;⁹ un catálogo abierto. El don Juan persigue un arquetipo que ya no existe y se pierde en sus variaciones. Otro síntoma literario de ese agotamiento sustancial del eterno femenino es el personaje de Dulcinea del Toboso, ideal femenino clásico que no consigue alcanzar una correspondencia precisa con la realidad.

Efectivamente, nos explica Foucault, entre el siglo XVI y XVII se releva un cambio en las categorías del saber humano, se modifican los ejes del conocimiento. Y si hasta el Renacimiento la similitud o semejanza era la única forma lógica para conocer el mundo, la crisis barroca representa entonces una crisis de las categorías del saber, y la similitud se sustituye con categorías nuevas: la identidad y la diferencia. Y si la forma antigua de conocimiento se encerraba en una experiencia de similitud o semejanza de todas las cosas reales respecto a un modelo u objeto primero —idea platónica— al que se remitían para que el hombre la reconociera en una escala que se reducía a una valoración de su mayor o menor semejanza, el saber nuevo, con sus categorías de identidad/diferencia permite conocer la multiplicidad infinita de lo real en cuanto tal, multiplicidad, según una nueva forma de saber, que nunca se reduce y nunca se agota. Las cosas son en forma infinita, e infinitamente diferentes, pues infinita es la experiencia y el conocimiento. En este sentido el arquetipo como categoría de saber ya no puede existir en el Barroco: la experiencia del conocimiento que se limita a la doble polaridad entre objeto de la realidad y primer modelo correspondiente se ha agotado.

Del eterno femenino sólo quedan sus imperfectas representaciones: por un lado el catálogo del don Juan, lleno de tipos de mujeres —todas diferentes entre sí, todas reales—; por el otro, Dulcinea, un arquetipo literario que se remonta al eterno femenino —ya que semejante a todas las mujeres de los caballeros andantes— pero que nunca consigue realizarse, nunca se presenta como personaje en sí, completo y unívoco. Dulcinea es la Dulcinea de la creación imaginaria del Quijote en su primera salida, Dulcinea es la campesina Aldonza Lorenzo, Dulcinea es la otra campesina vulgar de las afueras del Toboso, Dulcinea es el paje de los duques en la segunda parte, Dulcinea es la campesina consciente de su encantamiento de la cueva de Montesinos. Múltiples Dulcineas ya que el Barroco no permite la existencia de un ar-

⁹ Por lo que atañe al catálogo de don Juan, que ha desarrollado un papel clave en la fijación del personaje del seductor como mito, véanse, entre otros, las lecturas de G. Macchia, *Vita, avventure e morte di don Giovanni* [Torino, Einaudi, 1978] y la ya citada *Tra don Giovanni e don Rodrigo* [ob. cit.].

quetipo. En este sentido, pueden aplicarse también a Dulcinea las palabras con las que Foucault se refiere al Quijote al señalar que éste es el sujeto de la *episteme* antigua que anda por un mundo que ya ha cambiando, aplicando su forma de saber a los objetos que encuentra; es decir, que anda cargado de las palabras del mundo de los libros de caballería, en busca de semejanzas o similitudes capaces de dotar de sentido real a las palabras de una literatura ya pasada y agotada. Él es el representante, el análogo real de los héroes de una literatura pasada, es él quien “tiene que proporcionar la demostración y hacerse portador del signo indudable de que [los libros] dicen la verdad, de que son el lenguaje del mundo. Le toca mantener la promesa de los libros. Su tarea es rehacer la epopeya, pero en sentido inverso; esa narraba (pretendía narrar) gestas reales, promesas a la memoria; don Quijote, por el contrario, tiene que llenar de realidad los signos, sin contenido, de la narración (...) don Quijote lee el mundo para demostrar los libros”.¹⁰ Entonces, a partir de las palabras de los libros, su único saber, el Quijote anda observando la realidad que le rodea y busca semejanzas entre las cosas y las palabras del mundo literario de la caballería. En este sentido, un molino es un gigante: el molino nunca aparece en los libros de caballería, y lo único de los libros que es semejante —en cuanto a altura y dimensiones— es un gigante. Y si el Quijote es el Análogo de la literatura caballerescas, Dulcinea representa un específico aspecto de esta literatura: el arquetipo femenino enraizado en la literatura trovadoresca, así que la relación entre Dulcinea y el amor cortés es paralela a la del Quijote con la literatura caballerescas.

Dulcinea, en cuanto creación ideal del personaje del Quijote, nunca aparecerá como tal en el libro, es decir, como figura independiente, sino que siempre llegará al lector a través de interpretaciones del ideal quijotesco hechas por otros personajes, como Sancho o los duques, o hechas por el mismo Quijote en la cueva de Montesinos, pero siempre bajo el influjo de la previa interpretación de Sancho.

ALDONZA LORENZO O EL RECUERDO DE UNA LABRADORA

—pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a darte nombre?
—Lo que sé decir —dijo Sancho— es que sentí un olorillo algo hombruno, y debía de ser que ella... estaba sudada y algo coreosa. [I, 31]

¹⁰ M. Foucault, *ob. cit.*, pág. 62 [la traducción es mía].

Siempre en el primer capítulo del libro, el Quijote durante su acto nominal en la elección de su señora Dulcinea hace una rápida mención a una moza labradora, natural del Toboso, “de muy bien parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado”, llamada Aldonza Lorenzo. El nombre de Aldonza no vuelve a aparecer en la narración hasta el capítulo I, 25, cuando el Quijote, ya Caballero de la Triste Figura, le da una embajada a Sancho para que lleve una carta de amor a su señora. La figura de Aldonza toca su momento de mayor realidad posible: el Quijote nombra a los padres de la labradora y Sancho descubre por primera vez que la conoce muy bien. Ahora son las palabras de Sancho las que nos ofrecen una imagen muy realista de Aldonza en sus recuerdos: “Bien la conozco..., y 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 o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! [...] ...ha muchos días que no la veo y debe de estar ya trocada, porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire”.¹¹ Una mujer muy fuerte, por tanto, y masculina a su parecer. Muchas son las anécdotas de Sancho sobre Aldonza, que incluyen hasta sutiles referencias a sus modales ‘ligeros’ en el trato con los hombres. Esta comunión de recuerdos entre caballero y escudero proporciona al lector seguramente un mayor realismo, pero siempre en relación con una figura que nunca se convierte en personaje, sino que permanece dentro de los discursos y recuerdos de los que la conocieron. Hasta aquí son recuerdos verdaderos del pasado del Quijote –por entonces el hidalgo Quijana– y de Sancho. Pero la ocasión de un recuerdo común pre-literario, es decir, perteneciente a la vida anterior de ambos personajes, ocasiona la posibilidad de estrechar una nueva solidaridad en la pareja andante: por un lado Sancho aprueba la elección de su señor: “Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado bien...”, y por el otro, el Quijote se dedica a explicar a su escudero un nuevo nudo conceptual que contraseña el mundo de la caballería: las damas no tienen que ser “verdaderamente damas de carne y hueso”, “bástame a mí pensar y creer que la buena 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”.¹² En esta revelación del mecanismo literario

¹¹ DQ, I, 25, págs. 242-243.

¹² DQ, I, 25, págs. 243-244.

del mundo de la caballería, que puede existir al margen de la realidad, se reconoce un momento no sólo de gran solidaridad en la pareja andante, sino también, y quizás sea lo más importante, un momento clave en la evolución de Sancho: el escudero empieza a entender –o a intuir– los mecanismos del “juego” de su señor y sus motivaciones. Parece que justo aquí reside el origen de la nueva actitud que tendrá Sancho respecto al Quijote en la segunda parte del libro, actitud que anularía toda posibilidad de leer e interpretar a la pareja andante como formada por un idealista (el Quijote) y un materialista o realista (Sancho), la antigua y superada interpretación romántica de la obra. Efectivamente, el escudero, en la segunda parte del libro, evoluciona hasta llegar a ser él mismo demiurgo del encantamiento de Dulcinea –como veremos [II, 8-10]– o, incluso a vivir, como personaje totalmente independiente, la experiencia del gobierno de la isla para rechazarla al final; es decir, que su evolución lo lleva a convertirse en muchos momentos hasta en padre-protector del personaje del Quijote, que en la segunda parte de la obra vive la crisis de sus certezas en la caballería y en su existencia como caballero. La evolución de Sancho consiste en una lenta y constante toma de conciencia de su papel de compañero de viaje de un hidalgo-caballero andante que se hace poco a poco persona conocida, y consiste en un proceso de conocimiento y comprensión del Quijote y de su mundo interior que es la lenta pero sólida constitución de un sentimiento de cariño. Mientras que al comienzo de la primera parte Sancho era un personaje más bien pasivo, sólo interesado en satisfacer sus necesidades frugales cotidianas y movido por el sueño de una insula y un gobierno, poco a poco va haciéndose cada vez más consciente de su papel de alter ego-compañero del Quijote, escudero responsable de la fortuna de su dueño, y amigo consciente de los riesgos y debilidades de su compañero. Así que ya en la primera parte de la obra Sancho se convierte en un personaje activo y, con plena conciencia del riesgo que su señor corre en Sierra Morena, ya que ha tomado la resolución de no comer y dedicarse a las quejas amorosas, hasta que Sancho no vuelva del Toboso con una respuesta de su señora Dulcinea, el escudero decide apoyar el proyecto del cura y del barbero, quienes quieren convencerlo a volver a su casa. Sólo está preocupado por la salud del Quijote, no comparte las motivaciones de sus paisanos, pero sabe que quiere sacarlo del purgatorio de la Sierra Morena. Por eso le miente, contándole un encuentro con la señora Dulcinea-Aldonza que nunca ocurrió, detallándole una fingida pero verosímil entrevista con la princesa-labradora [I, 31]. Tenemos aquí la última aparición de Aldonza la labradora, donde se reafirma su imposible personificación y su realización como personaje. Esta vez es una Aldonza verosímil insertada en un contexto verosímil, pero totalmente inventada por Sancho.

Pero, tampoco en ese momento se realiza el personaje de Aldonza Lorenzo, que permanece en recuerdos y cuentos inventados, y no alcanza su independencia ni consigue dotar de un contenido real —aunque sea por oposición— a la imagen de Dulcinea del Toboso; sólo actúa dentro del proceso de toma de conciencia y evolución de Sancho, quien en la segunda parte de la obra hará hincapié en una Dulcinea-Aldonza para convertirse él mismo en verdadero demiurgo de los encantos malignos que persiguen al Quijote.

SANCHO ENCANTADOR DE DULCINEA

— (...) Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio de este afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otros ha mudado y transformado, sin igual hermosura y rostro en el de la labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestigio, para hacerle aborrecer a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago la humildad con que mi alma te adora. [II, 9]

El encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho en los capítulos II, 8-10 es uno de los episodios más conocidos y estudiados por la crítica cervantina. Relata el momento en que el Quijote le dice a Sancho que le preceda y vaya al Toboso para anunciar a la señora Dulcinea la visita de su caballero enamorado. Sancho, preocupado por no poder llevar a cabo su embajada, se entretiene un poco de tiempo en las afueras de la aldea y vuelve, diciéndole al Quijote que su Dulcinea está saliendo de la aldea a su encuentro. En realidad Sancho ha tomado la ocasión del pasaje de tres labradoras montando tres burros para cebar su ingeniosa mentira: decirle al caballero que las tres son Dulcinea y sus dos damas de compañía, eventualmente encantadas por los encantadores malignos. La escena del encuentro de los dos andantes y las tres labradoras es magistral, como magistral resulta el papel de Sancho, en este caso verdadero demiurgo del encantamiento y engaño a los ojos de su señor. Es una escena que se mueve entre lo trágico y lo cómico balanceándose inestablemente entre ambos registros. El efecto, extremadamente cómico, que percibe el lector resulta ejemplar de cualquier teoría sobre la comicidad, según la cual un mismo evento trágico se convierte en cómico sólo con alterar, distanciándolo del lector, su registro descriptivo, o moviendo a los personajes, en sus reacciones, como si fueran tí-

teres.¹³ Pero siempre lo cómico y lo trágico quedan como dos caras de la misma medalla: la comicidad reside en un plano que es lingüístico, en primer lugar. Evidentemente, pues, también el final convierte en cómico o trágico un hecho: bien conocida es la imagen del hombre que resbala en una cáscara de plátano, que si cae y muere da lugar a una tragedia, mientras que si cae y se levanta, ésa es comedia. Volviendo al episodio en cuestión, lo trágico queda en la visión y en el sentimiento del Quijote, y lo cómico está en la perspectiva de Sancho. Pero como el lector no vive una total empatía con el personaje del Quijote, ya que desde su presentación aparenta su locura que surte un efecto de extrañamiento, la empatía se realiza en este caso con Sancho: su visión es la visión del lector. Por lo que concierne a don Quijote, como el lector experimenta un sentimiento de cariño y solidaridad, subsiste una especie de pena o piedad, pero, según las leyes de la comicidad, el juego cómico se verifica a menudo en un cambio momentáneo de papeles entre verdugos y víctimas de una burla, así que los lectores son verdugos cómplices de Sancho en la presente ocasión.

Del episodio del encantamiento de Dulcinea por parte de Sancho existe una lectura magistral y definitiva de Auerbach,¹⁴ de la que no nos alejaremos si no para añadir o subrayar algunos aspectos interesantes con relación a la lectura que estamos haciendo de Dulcinea como personaje multifacético y sin contenido. Auerbach nos dice respecto a tal episodio: "Aquí se encuentra la cumbre de su ilusión y desilusión y, si bien, incluso en esta ocasión él [don Quijote] encuentra un expediente para salvar su ilusión (el encantamiento de Dulcinea), éste es tan escasamente sostenible, que de ahora en adelante todos sus pensamientos estarán dirigidos a la salvación de ella y a la ruptura del encantamiento; la intuición o el presagio de que ésta nunca se va a realizar constituyen en los últimos capítulos del libro la preparación a la enfermedad, a la liberación de la ilusión y a la muerte. La escena, además, es singular porque por primera vez los papeles aparecen intercambiados. Hasta ese momento era don Quijote quien veía y reconvertía espontáneamente las manifestaciones de la vida cotidiana en escenas de novela caballeresca, mientras que Sancho la mayoría de las veces dudaba y a menudo, poniéndolas en tela de juicio, trataba de obstaculizar las absurdas acciones de su señor; ahora, por el contrario, es Sancho quien improvisa una escena de novela y la capacidad de reconversión de don Quijote sucumbe frente a la trivial visión de las labradoras".¹⁵

¹³ La imagen de los títeres que con sus movimientos mecánicos producen un alejamiento del lector/espectador respecto al personaje, procurando la risa, es de Henri Bergson [véase: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, traducción italiana: *Il riso. Saggio sul significato del comico*, Milano, Rizzoli, 1991].

¹⁴ Erich Auerbach, *Mimesis*, Torino, Einaudi, 1956 [la traducción es mía].

¹⁵ *Ibidem*, pág. 92.

La relación entre el Quijote y Sancho de la primera parte se ha hecho quiásmica en la segunda parte de la obra, y donde en la primera parte Sancho tendía a focalizar el plano real en oposición al caballero que leía la realidad siempre en otro plano –literario o caballeresco– ahora, en la segunda parte, es Sancho –y no sólo él, sino también los duques, por ejemplo– quienes proporcionan al Quijote el segundo plano de lectura de lo real –plano de los encantamientos y plano caballeresco– y el Quijote fija su atención en lo real, aceptando finalmente la propuesta de una realidad encantada. Y así como en la primera parte era el Quijote el destinatario único del juego de ilusión a los ojos de los magos, ahora resulta el único excluido. Como nota Maurice Molho,¹⁶ Sancho, que “se imagina que tiene la clave del asunto, pues sabe, o cree saber, que ha sido él quien ha persuadido a su amo de que las tres aldeanas que por ahí pasaban eran Dulcinea y sus dos doncellas” comete un error. Y “es el haber pensado que, si su amo era bastante loco como para decir que los molinos de viento eran gigantes (...) no sería difícil persuadirle, mostrándole una labradora, de que estaba en presencia de Dulcinea. De hecho, Sancho se equivoca de *Quijote*: cree que aún está en la Primera Parte (...), en que la locura de don Quijote es propiamente alucinatoria. Pero ahora, en esta Segunda Parte en que Sancho ha olvidado que estaba, el personaje ha sufrido una transformación importante: de ahora en adelante percibe lo real como tal, y cuando le presentan a una campesina diciéndole: es Dulcinea (es también lo que había hecho Sancho en el relato de su embajada), responde ahora: No, es una campesina”.¹⁷

Evidente, además, es el peligro frente al que Sancho pone al Quijote proporcionándole una labradora en lugar de Dulcinea, un riesgo de desequilibrio mental que llevaría a la tragedia o la curación del caballero, pero que se resuelve gracias al recurso del encantamiento de los magos, expediente que es su “idea fija” y que le preserva de la definitiva recuperación: he aquí el clímax del idealismo absoluto del Quijote, según Auerbach.

Sancho, gran demiurgo del mundo encantado de su señor caballero, alcanza el poder del encantamiento de los magos en el momento en el que se apodera del código lingüístico de los libros de caballería. Su sortilegio reside en las palabras, es como un *abracadabra*; el labrador vulgar aprende las palabras de la literatura de la que surgió su señor y, como un reciente escritor, pronuncia las palabras que van creando mundos. Merece la pena recordar el momento y las palabras que Sancho destina a la labradora/Dulcinea en el mismísimo momento del encuentro, ya que son magistrales:

¹⁶ Maurice Molho, *La paradoja de la cueva*, en Actas de la VI Jornada Cervantina, Padova, UNIPRESS, 1998, págs. 93-165.

¹⁷ *Ibidem*, págs. 93-94.

– Calle, señor –dijo Sancho–, no diga la tal palabra,¹⁸ sino despabile esos ojos y venga a hacer reverencia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca.

Y, diciendo esto, se adelantó a recibir a las tres aldeanas y, apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las tres labradoras y, hincando ambas rodillas en el suelo, dijo:

– Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altívez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura.¹⁹

La mentira que Sancho le había proporcionado al Quijote para sacarlo de la Sierra Morena era, como acabamos de ver en el párrafo anterior, piadosa, ya que Sancho estaba seriamente preocupado por la salud de su señor. Ahora, por el contrario, es como si a Sancho se le hubiese quedado abierta la puerta de la posibilidad de mentir a su caballero, como si hubiese probado y apreciado el juego de mentirle. La mentira del encantamiento de Dulcinea no favorece de ninguna forma al Quijote, sino que sólo sirve para sacar a Sancho de una incomodidad.

Pero, como veremos, “el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado”,²⁰ según intuye la duquesa.

DULCINEA: ENCANTO Y SUEÑO DE UN CABALLERO ENAMORADO

– Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más. [II, 41]

La aventura de la cueva de Montesinos [II, 22-24], sigue siendo uno de los episodios más enigmáticos de la entera obra. Es un relato del mismo Quijote que cuenta lo que le ha pasado en la profundidad de la cueva llamada de Montesinos, a la que baja, atado a una soga, con la ayuda de Sancho y de un personaje que se llama el Humanista, o el primo. El caballero cuenta que, en su bajada con los ojos cerrados, llega pronto a un descansillo donde ve un palacio de cristal y a un hombre anciano que viene a su encuentro. Éste se presenta como el caballero Montesinos, allí encantado con otros

¹⁸ Francisco Rico, en su edición del Quijote, precisa como esa expresión de Sancho trae a la memoria un romance de la infanta Urraca que rezaba: “callede, hija, callede, / no digades tal palabra”; otra prueba de que Sancho se ha apoderado totalmente del código lingüístico de su señor caballero, quien a menudo citaba versos de romances [DQ, pág. 619].

¹⁹ DQ, II, 10, pág. 619.

²⁰ DQ, II, 33, pág. 810.

huéspedes, y le dice al Quijote que lo estaba esperando según una profecía de Merlín, el responsable del encantamiento de todos. Luego lo invita a que le siga a un salón, donde se encuentra tendido un vivo *cadáver*, con el pecho abierto porque le han arrancado el corazón, el cadáver de Durandarte, que no es sino la espada de Roldán convertida en caballero según el romancero carolingio, y compañero de armas de Montesinos en Roncesvalles. En la sala siguiente les sale al encuentro una procesión de mujeres llorando que preceden a una señora vestida de negro, Belerma, que trae en un lienzo blanco el corazón momificado de Durandarte. Pasan a otro salón que es una enorme pradera donde el Quijote encuentra a su Dulcinea, y donde se le acerca una doncella que le pide de parte de Dulcinea seis reales a cambio de un faldellín, ya que Dulcinea los necesita. El Quijote le da los únicos cuatro reales que tiene y no coge el faldellín; la doncella se despide, pero no con una reverencia sino haciendo una cabriola de dos varas de alto. Aquí termina la aventura subterránea, y don Quijote vuelve a la superficie como si estuviera dormido.

El episodio, como hemos dicho, es particularmente enigmático y complejo en su composición. Excelente resulta el análisis llevado a cabo por Molho de los múltiples niveles de lectura de la bajada a la cueva, así que nos entretendremos un poco en comentar la interesantísima visión del crítico.²¹ En primer lugar hay que decir que “las cuevas y las grutas son lugares de devoción, apropiados para ceremonias y ritos de iniciación (...) el impenetrante o consultante –el que quiere saber– penetra bajando hacia el centro de la tierra (...) una especie de *regressus ad uterum* (...). Los incrédulos no volvían a ver la luz del día. Los creyentes oían a veces el oráculo”.²² Es un lugar mitológico, una verdadera bajada al Infierno, cueva sagrada –ya que está protegida por malezas, cuervos y grajos en la entrada– y que remite a dos lugares mitológicos: el Laberinto y el Hades. Del Laberinto de Dédalo²³ conserva el aspecto de morada de los muertos vivos –los huéspedes encantados–, y del Hades, la pradera elísea y la Estigia –es decir, el río Guadiana en su cauce subterráneo.

En un plano metaliterario, Cervantes está aquí planteando un nuevo juego al lector: “la confluencia de dos literaturas: una es la que perpetúa en el fondo de la cueva la tradición del romancero; la otra es la que trae don

²¹ Totalmente nueva y definitiva resulta la lectura crítica de Molho [*ob. cit.*] ya citada anteriormente. Hay que recordar que su interpretación aquí citada no es completa.

²² *Ibidem*, pág. 104.

²³ En este caso, dice Molho, Dulcinea desarrolla el papel del Minotauro, exigiendo un tributo que ya no es sangre sino dinero, ofreciendo a cambio ropa interior [véase: *ob. cit.*, pág. 107].

Quijote al bajar por una cuerda hasta el romancero, y es la literatura de caballería”.²⁴ La sogla es el mecanismo conector que lleva de un nivel a otro, el sueño del Quijote es –como en Calderón– el *escamotage* lógico para la realización del desdoblamiento. En el plano estilístico relevamos repercusiones que reflejan esa doble perspectiva, es decir, que Cervantes lleva adelante “dos diálogos: un diálogo de abajo y un diálogo de arriba que se enlazan y entremezclan para formar por momentos una trama común... a lo cual cabe añadir que no coinciden en el tiempo los dos diálogos: el diálogo subterráneo es, por supuesto, anterior al otro, ya que es la misma materia del relato”.²⁵

Una mención particular merece el bellissimo personaje de Belerma, arquetipo y a la par anti-arquetipo femenino, figura que brota del mundo de la literatura y que, al igual que Montesinos, se encuentra sometida al transcurso implacable del tiempo; ambos envejecen y no mueren. Aquí reside, según Molho, la paradoja de la cueva: Cervantes escoge personajes de la Literatura y les proporciona un cuerpo en devenir, insertándolos de esa forma en la Historia.

He aquí la aparición del personaje de Belerma, y su cómica descripción:

Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas blancas tan rendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cojijunta, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras; traía en las manos un lienzo delgado, y entre él, a lo que pude divisar, un corazón de carne momia, según venía seco y amojamado. Dijome Montesinos ...que la última ...era la señora Belerma...; y que si me había parecido algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa las malas noches y peores días que en aquel encatamiento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. “Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con el mal mensil ordinario de las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de continuo tiene en las manos, que le renueva y trae a la memoria la desgracia de su mal logrado amante...”²⁶

Al toque o pincelada inicial caricaturesca, ya que su turbante es evidentemente enorme, y va arrastrando las tocas al suelo, Cervantes añade una descripción que se mantiene balanceándose entre dos niveles: el plan de la descripción del arquetipo femenino trovadoresco (que pide gravedad

²⁴ *Ibidem*, pág. 112.

²⁵ *Ibidem*, pág. 115.

²⁶ DQ, II, 23, pág. 728.

del gesto, labios colorados, dientes blancos de almendra, trayendo una blanca sábana...) y el plan de la distorsión del mismo arquetipo (nariz chata, boca grande, dientes ralos y mal puestos, llevando un corazón de carne momia, seco y amojamado). No hay que olvidar el toque de autor: el debate sobre si tiene la regla o está en menopausia.

Dejando a un lado a Belerma, volvemos a la sin par Dulcinea, "tan celebrada en todos estos contornos, y aun en todo el mundo"²⁷ según palabras de Montesinos. Dulcinea se encuentra encantada en la pradera, y el Quijote la reconoce cuando el anciano caballero le indica a tres labradoras, recién llegadas, "que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras",²⁸ vestidas justo como las tres que Sancho le mostró en las afueras del Toboso. La mentira de Sancho ha prendido y se ha fijado, ha entrado en la historia y ha tomado vida propia para que el Quijote la interpretara, se le ha escapado de las manos al escudero y se ha convertido, desde su existencia en la invención de Sancho, en los cimientos de la aventura del Quijote. Para Sancho ésta es la prueba evidente de la locura de su amo y de la falsedad de todo el relato, pero, como veremos, serán los duques quienes conseguirán conciliar en una sola verdad el cuento del Quijote y la invención de Dulcinea encantada por Sancho: y el eje de la conciliación serán, como siempre, los magos.

El personaje de Dulcinea reaparece aquí, por primera vez, restituida a su único dueño, el caballero que la ama, pero tampoco esta vez consigue alzar el vuelo y llegar a ser independiente: el Quijote, su creador, la ve a través de una imagen de ella inventada por Sancho, y todos sus gestos y movimientos salen del primer boceto esbozado por el escudero. Además, queda dudosa, en un primer momento y hasta para el mismo Quijote, la efectiva realidad de la experiencia de la cueva, así que Dulcinea permanece siempre dentro de un sueño o de un relato.

El episodio de la cueva termina con un anuncio de Montesinos: "Díjome asimismo que andando el tiempo se me daría aviso cómo habían de ser desencantados él y Belerma y Durandarte, con todos los que allí estaban".²⁹ Serán nuevamente los duques quienes dotaran de un contenido narrativo a las palabras del anciano caballero.

²⁷ DQ, II, 23, pág. 728.

²⁸ DQ, II, 23, pág. 730.

²⁹ DQ, II, 23, pág. 731.

INSTRUCCIONES PARA UN DESENCANTO

*-Yo soy Merlin...
...llegó la voz doliente de la bella
y sin par Dulcinea del Toboso.
Supe su encantamiento y su desgracia,
y su transformación de gentil dama
en rústica aldeana...
A ti digo... don Quijote,
de la Mancha esplendor, de España estrella,
que para recobrar su estado primo
la sin par Dulcinea del Toboso
es menester que Sancho tu escudero
se dé tres mil azotes y trescientos
en ambas sus valientes posaderas,
al aire descubiertas, y de modo,
que le escuezan, le amarguen y le enfaden. [II, 35]*

Será durante la estancia de don Quijote y Sancho en la casa de los Duques [II, 30-57], cuando vuelva a aparecer el personaje de Dulcinea. Sancho, en una charla con la duquesa, le cuenta que él se había inventado que las labradoras de las afueras del Toboso eran Dulcinea y sus dos doncellas, y le añade el relato de lo que el Quijote dijo que vio en la cueva de Montesinos, comentándolo como fruto del cerebro de un mentecato. Efectivamente, ya que el caballero afirmaba haber visto a las mismas labradoras en el fondo de la cueva, Sancho empieza a dudar de su amo, considerándolo o un loco o un mentiroso. La duquesa lo tranquiliza, asegurándole que si don Quijote había contado su encuentro con las mismas doncellas de la mentira de Sancho, muy probablemente todo eso era fruto de los encantadores, e incluso las certezas de Sancho por ser él el inventor del encuentro-broma del caballero con su señora formaban parte del juego de encantamiento de los magos.

A la duquesa se le presenta una ocasión maravillosa para organizar una gran broma a sus huéspedes, y con la ayuda del duque, de los pajes y de los servidores pone en escena la fastuosa y monumental llegada de Merlín. Estruendos, trompetas y luces irrumpen durante una batida de caza anunciando una procesión de carros y magos, procesión que termina con el carro de Merlín quien, hablando en versos, le dice al caballero qué hay que hacer para desencantar a Dulcinea, y señala al grupo pasmado la mujer que lleva en su carro: la misma Dulcinea. "A lo largo de la tradición, Merlín es un personaje inquietante: es un bromista, siempre dispuesto a burlarse de los demás y de sí mismo. Por eso no hay que extrañarse de que aparezca Merlín, en plena caza ducal, encaramado en lo alto de un carro de demonios, para hacer saber que Dulcinea no será desencantada más que a precio de la

auto-flagelación de Sancho Panza. La burla es típicamente merliniana y totalmente de la tradición de la *Vita Merlini*, de la *Estoire dou Graal* de Robert de Boron, y del *Merlin* en prosa del siglo XIII.³⁰ Efectivamente, las instrucciones para el desencanto de Dulcinea implican sólo a Sancho, y consisten en “tres mil azotes y trescientos/en ambas sus valientes posaderas”. A la negativa de Sancho, reacciona la misma Dulcinea, quien baja del carro y con malas palabras provoca al escudero. Bajo la insistencia de todos los presentes y con la amenaza de perder el gobierno de la ínsula que el duque le tenía prometida, Sancho acepta la auto-flagelación.

La aparición de Dulcinea en el bosque, ya que es una *mise en scène* preparada por los duques, en primer lugar trata de respetar todos los rasgos que caracterizan a la imagen primordial de la mujer amada por el Quijote de la Primera Parte, así que resulta hermosísima. La única característica que todos notan en su voz es que suena un poco masculina, y efectivamente el lector descubrirá que el papel de Dulcinea lo interpreta un paje de los duques. Durante el desarrollo de la escena del encuentro con Merlín, el mago de todos los magos confirma al caballero y al escudero que el encantamiento de Dulcinea en la cueva de Montesinos era cierto y, por consiguiente, Sancho deduce que muy probablemente él también había sido encantado por los magos cuando pensaba ser el “encantador” de la labradora-Dulcinea en los capítulos II, 8-10.

Pero hay que observar que la interpretación del personaje de Dulcinea por parte de los duques no sólo toma en cuenta su primer retrato del capítulo I, 1, sino que confirma también y oficializa sus variaciones “históricas” a lo largo de la novela y se presenta como una figura estratificada; pues en ella coexiste el arquetipo trovadoresco, la labradora fruto de la interpretación de Sancho, y su sucesiva reinterpretación por parte del Quijote en la cueva de Montesinos. Faltaría sólo Aldonza Lorenzo, si bien la duquesa se había enterado de su existencia en cuanto lectora de la Primera Parte y en su charla con Sancho.

Vuelve a aparecer entonces el personaje de Dulcinea, y nuevamente se manifiesta como fantoche; su papel ahora lo interpreta un paje de la duquesa, es decir, un hombre. La total incongruencia de un paje-macho con la figura de Dulcinea-eterno femenino es tan evidente que reafirma definitivamente la imposibilidad de realización del personaje en una forma independiente. Ésta es la última vez que aparece, y la última tentativa de Cervantes para que su personaje se realice en un plano literario.

En conclusión, la multiplicidad de las facetas bajo las cuales se asoma al desarrollo de la historia el personaje de Dulcinea da forma a un conjunto de

³⁰ M. Molho, *ob. cit.*, pág. 112.

planos tan complejo que esconde por debajo un hueco totalmente vacío de contenido, como hemos visto. Dulcinea no es nadie, no es un personaje en el sentido de que nunca asciende y alcanza su independencia de gesto, pero todo lector sabe perfectamente quién es Dulcinea. Dulcinea es un ideal, un eterno femenino; Dulcinea es Aldonza, el recuerdo de una pasión; Dulcinea es la labradora que ayuda a Sancho a salir de su molesta situación a la que le habían conducido sus mentiras; Dulcinea es la víctima del encantamiento de Merlín en la cueva de Montesinos y, finalmente, Dulcinea es el resumen de las muchas Dulcineas de la historia interpretado por los duques. Al par ideal, real e inventada: el personaje barroco por antonomasia.