

"Ruín sea quien por ruín se tiene": reescrituras del tópic del matrimonio por interés en los casos de Dorotea, Micomicona y Antonomasia.

Autor:
Janin, Erica.

Revista
Filología

2000, N°33 1/2, pp. 113-130



Artículo

“RUIN SEA QUIEN POR RUIN SE TIENE”:
REESCRITURAS DEL TÓPICO DEL MATRIMONIO
POR INTERÉS EN LOS CASOS DE DOROTEA,
MICOMICONA Y ANTOCOMASSIA

RESUMEN

El artículo propone leer el episodio de la dueña dolorida del *Quijote* de 1615 como una reescritura perfeccionada de las “historias” de Dorotea y Micomicona, desarrolladas en 1605; al tiempo que establece conexiones con hechos históricos, con otros relatos literarios y con el caso de don Quijote. Si bien el esquema base del argumento en los dos casos es el mismo (un matrimonio desigual que tiene por objetivo el ascenso social), 1615 alcanza un mayor artificio al hacer a un lado una serie de prejuicios morales que habían sido contemplados en 1605. Y esto, además de constituir el episodio en mapa que guía la lectura de la “historia” de don Quijote, permite acrecentar el efecto humorístico, más restringido en 1605.

Palabras clave: Cervantes; *Quijote*; Reelaboración; Reescritura; Intertexto; Contexto; Artificio; Parodia; Burla

ABSTRACT

The article proposes the reading of the episode of the pained lady of the 1615 *Quijote* as a perfected rewriting of the “stories” of Dorotea and Micomicona, developed in 1605, at the same time establishing connections with historical facts, with other literary tales and with don Quixote’s case. Even if the basic plot scheme is the same in both cases (an unpaired marriage with social climbing as a goal), 1615 reaches a higher artifice, as it sets aside a series of moral prejudices which had been taken into account in 1605. And this, besides constituting the episode into a map that guides the reading of the “story” of don Quixote, enables the deepening of the humoristic effect, more restricted in 1605.

Key words: Cervantes; *Quijote*; Reelaboration; Rewriting; Intertext; Context; Artifice; Parody; Mockery

"Ahí entra bien también –dijo Sancho-
lo que algunos desalmados dicen: 'no pidas
de grado lo que puedes tomar por fuerza';
aunque mejor cuadra decir:
'más vale salto de mata que ruegos de hombres buenos'."
(L. 21, 158)

Todo texto se constituye, en gran medida, a causa de la invasión de su espacio por parte de otros textos o, tal vez, mediante el saqueo, premeditado o no, al que somete a textos anteriores de los cuales se apropia (de varias maneras) para producir su ensamble. Partiendo de esta convicción¹, mi propuesta de lectura para el episodio de la dueña dolorida del *Quijote* de 1615 implica que nos acerquemos a él como a una reelaboración compleja de la historia de Dorotea/ Micomicona presente en el *Quijote* de 1605.

No pretendo postular el relato de la Primera Parte como un intertexto único, ni siquiera privilegiado, sino como aquel que me permite ensayar otra lectura de un mismo episodio muy visitado por la crítica y al que se le ha asignado tantas y tan diferentes fuentes, a mi criterio, todas en diálogo. Porque se trata de una trama que se teje con fragmentos de hechos históricos², con relatos literarios tanto clásicos como medievales y modernos, e incluso con la presencia de ecos intratextuales como lo son las alusiones veladas al citado episodio de 1605.

Desde mi ángulo de lectura, el episodio de la dueña dolorida funciona como una suerte de reescritura perfeccionada de los relatos que en 1605 se organizan en torno al personaje de Dorotea, en tanto que tomando como base este inter/intratexto se enmiendan algunos pasajes y se alcanza un mayor nivel de artificio al hacer a un lado ciertas cuestiones vinculadas a la moral, lo que permite acrecentar el efecto humorístico del relato. De este modo, el episodio queda configurado como una parodia de segundo grado o, si se quiere, una parodia de

¹ Que involucra una concepción de la escritura como fragmento, cita y repetición, y sigue de cerca los postulados de críticos como Hillis Miller, Nicolás y Ferraris. Al respecto ver: Hillis Miller, J., "El crítico como anfitrión", pp. 157-170; Nicolás, C., "Entre la deconstrucción", pp. 307-378 y Ferraris, M., "Jacques Derrida, deconstrucción y ciencias del espíritu", pp. 339-395. Estudios reunidos en Asensi, 1990.

² Francisco Rodríguez Marín en su edición de 1916 del *Quijote* sugiere que Cervantes en el relato de la dueña dolorida quiso aludir a la familia Girón del ducado de Osuna (VII, 29). Por su parte, Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lerner en su edición conjunta de 1983 incluyen en el episodio de Dorotea una nota al pie que intenta emparentar a don Fernando y a su padre, el duque, con personajes históricos: "tal vez se refiera al duque de Osuna, cuyo hijo segundo, don Pedro Girón, sedujo a doña María Torres, con la cual nunca llegó a casarse" (parte I, cap. 28, p. 220). Estas observaciones fortalecen la hipótesis de la reescritura, dado que dos estudiosos han propuesto como base para cada uno de los episodios en cuestión un mismo hecho histórico.

la parodia, desde que el relato de los hechos de Dorotea, se nutre, a su vez, de otros géneros y relatos para parodiarlos.

En el resto del trabajo intentaré, entonces, exhibir e indagar los ecos y las marcas que en 1615 denuncian la presencia de 1605.

I

El conflicto que genera el relato de la dueña dolorida sigue siendo el mismo de la historia base: el ascenso social vehiculizado en un matrimonio desigual. Sin embargo, hay que señalar que, si bien el relato de los hechos de 1615 funciona como una reescritura de los de 1605, también lo hace como refundición, ya que fusiona en una sola dos historias anteriores; es decir, la historia de Dorotea y la puesta en escena de la historia de la ficticia Micomicona confluyen en 1615 en el relato de la dueña dolorida. De todas maneras, la doble valencia de Dorotea —en el plano de lo real, doncella deshonrada; en el plano de la ficción, heredera del reino de Micomicón— no se va a alterar, porque en la refundición se va a desdoblar en dos personajes: La Trifaldi y Antonomasia³. Tal bipartición puede verse, en principio, mediante un somero análisis de los nombres y condiciones, relacionados con las características de los personajes que los portan o las sostienen.

Por un lado, tenemos a 'Micomicona', nombre que duplica la palabra mico (mico + micon) y cuya duplicación esconde el aumentativo de la palabra cómica (comicon); ambos términos, como veremos enseguida, están fuertemente entrelazados.

En el *Tesoro de la lengua* de Covarrubias (Riquer, 1943) se dice que 'mico' es una especie de mona con cola, a la que los latinos llaman simia caudata y los griegos cauda. Si pasamos ahora al personaje de Antonomasia, recordaremos fácilmente que, tras el castigo de su tío, queda convertida en simia, y según el mismo diccionario 'simia' es una mona sin cola. Sucede, entonces, que la cola que le falta a Antonomasia irá a parar, en 1615, a La Trifaldi, a quien Sancho en el capítulo 37 llama condesa Tres Faldas o Tres Colas, y agrega: "en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno" (I, 37, 657)⁴. Así pues, Antonomasia retomará, como características de Micomicona, su condición de princesa y de heredera, y

³ La vinculación entre Dorotea y Antonomasia es señalada por Redondo, quien al hablar de la primera dice: "es, hasta cierto punto, antecedente de otra presunta princesa, esa Antonomasia de la segunda parte, a quien, como consecuencia de sus torpes amoríos con el caballero don Clavijo, se le había hinchado la barriga y por ello la había castigado su tío..." (Redondo, 1997a, p. 369).

⁴ Cervantes Saavedra, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, edición y notas de Celina Sabor de Cortazar e Isaías Lencr, 1983. Cada vez que se cite la obra se lo hará por esta edición consignando entre paréntesis la parte, el capítulo y el número de páginas.

como característica de Dorotea, su condición de doncella deshonrada. Por su parte, La Trifaldi heredará de Micomicona el hecho de tener que llevar adelante la embajada a don Quijote para enunciarle su petitorio de rescate.

El mismo tema se va reescribiendo a partir de idénticos motivos, que, no obstante, son reelaborados de modo tal que facilitan la introducción de variaciones dentro de lo mismo. Si se atiende a cada uno de los relatos, sin esfuerzo se advierte que cada nueva actualización del esquema persigue una reducción mayor del nivel de seriedad o gravedad del asunto.

En principio, tenemos el relato de 1605, que puede escindirse en dos subrelatos. El primero, el caso real de Dorotea, es presentado con gran seriedad. El segundo, la invención del caso de Micomicona, es una puesta en escena que busca en gran medida ser un instrumento para divertir; pero cuya finalidad principal es moral, esto es, conseguir que don Quijote retorne a su hogar para que sea curado o, en su defecto, encerrado⁵.

Finalmente, sobre el mismo esquema general, se erigió un segundo relato en 1615. En esta ocasión se trata de una puesta en escena cuyo único objetivo es la burla. Y, dado que sólo persigue la diversión por la diversión misma, se va a permitir la introducción de algunos elementos que ya habían sido tenidos en cuenta en 1605 para la construcción del universo ficcional levantado en torno de Micomicona; pero que por razones de decoro se habían hecho a un lado debido a la finalidad moral de esa puesta en escena y a la calidad de algunos de sus participantes. Pese a ello, si la idea es sólo provocar la risa, como lo es en el caso de la burla organizada por los duques, los censurados en 1605 son elementos dignos de ser recuperados porque la favorecen.

El tema de la risa, central en este episodio desarrollado en los dominios ducales, nos reenvía al Prólogo de 1605. Si bien se recuerda, en este prólogo el autor habla con un amigo que lo aconseja, sobre todo, acerca de cómo construir un aparato paratextual adecuado y, con respecto al relato en sí, le recomienda, entre otras cosas y con miras al lector general, que procure que “leyendo vuestra historia el melancólico se mueva a risa” (I, Pról., 14). Ahora bien, como es fácil de discernir, dentro de la obra misma hay narradores y receptores/ lectores internos. En lo que hace a la narración de las dos historias objeto del presente trabajo, don Quijote bien puede pensarse como receptor/ lector de las mismas, puesto que él antes de encaminarse hacia la aventura que le permitirá liberar a estas mujeres oprimidas escucha los relatos de Micomicona y La Trifaldi cuando se presentan

⁵ Mirta Aguayo toma el relato de Micomicona ya como una reescritura del relato de Dorotea: “Dorotea reelabora en el cuento de la princesa, que estafada por el gigante realiza un largo itinerario para encontrar solución a su desventura, su experiencia de mujer engañada y desamparada. De manera que tras una apariencia de parlamento novelesco en realidad podemos escuchar su verdadera voz” (Aguayo, 2001, p. 81).

ante sí a hacer su pedido. De suerte que don Quijote se convierte en algo así como un receptor de lo que podríamos definir como una protohistoria con relación a la historia que va a escribirse en el futuro y que tendrá comienzo cuando él entre en acción para reparar los males que le son narrados por estas "doncellas menesterosas". Pero, lo cierto es que no llegará a participar, en ninguno de los dos casos, del enfrentamiento que se le anuncia en los relatos; sólo va a viajar en busca de un enfrentamiento que efectivamente nunca se concretará. Es por eso que digo que permanece en la instancia de lector o receptor de historias.

Teniendo en cuenta este lugar que se le asigna y considerando las descripciones que se hacen en el *Quijote* del hidalgo manchego, más los dos seudónimos con los que se da a conocer ('caballero de la Triste Figura'/'caballero de los Leones'), creo que don Quijote bien puede identificarse con ese lector melancólico mencionado en el prólogo de 1605.

Acerca del primer seudónimo no hay mucho que agregar, la vinculación entre la 'triste figura' y la melancolía se impone por sí misma. Con relación al segundo seudónimo ('caballero de los Leones') es interesante que en el *Tesoro* de Covarrubias, además de las palabras simia y mico, aparece la palabra 'mona' como término general que abarca a los dos anteriores. Y partiendo de este vocablo, entre otras cosas, se lee que la carne de mona cura al león de la cuartana, que es un tipo de fiebre que suele causarse del humor melancólico.

Desde mi punto de vista, precisamente lo que hacen estas dos monas no es más que intentar curar al caballero de la Triste Figura/caballero de los Leones de la melancolía. Las dos fingidas doncellas menesterosas, la mico-micono y la "jimio", le brindan a don Quijote el material que necesita para desempeñar su papel de caballero andante, le dan una razón de ser. Asimismo, no hay que olvidar que la primera sigue de cerca el plan del sacerdote que pretende curar a don Quijote de su enfermedad, y que la segunda, por pertenecer al universo creado por los duques, está obviamente vinculada a la risa, presentada desde el prólogo de 1605 como antídoto contra la melancolía.

II

Ambas historias están estructuradas a partir de tres textos, que responden, en cada par, al mismo tipo textual. Las dos se inician después de una epístola que de algún modo es problemática para Sancho. En el caso de 1605 se trata de la carta que, de parte de don Quijote, debe entregar a Dulcinea; en el caso de 1615 es la carta que él, por su calidad de analfabeto, dicta para Teresa, su esposa. Cuando digo que son cartas problemáticas lo hago pensando en dos razones: 1) son cartas que él no puede escribir, necesita que se las trasladen (recordemos que en 1605 olvida la carta e intenta reproducírsela, apelando a su memoria, a un tercero para que la transcriba) y 2) tiene que dar cuenta de ellas a sus superiores (en el

primer caso a don Quijote, en el segundo a la duquesa) quienes no se muestran del todo conformes con el desempeño de Sancho en cuanto a las cartas.

Los dos episodios, en lugar de cerrarse con el triunfo de don Quijote sobre el gigante enemigo (oponente común a las dos historias), finalizan con una profecía que anuncia la unión de don Quijote con Dulcinea. El tipo de aventura que se le propone al hidalgo en estos relatos implica una parodia de una aventura prototípica de los libros de caballerías⁶, en los cuales como recurso de estilo frecuentemente “cobra particular importancia el empleo de anuncios proféticos que jalonan el decurso de la historia, anticipando, rememorando o recapitulando distintas instancias de la acción” (González, 1998, p. 107).

En 1605 los hechos vinculados a Micomicona terminan cuando don Quijote, encerrado en el carro en el que lo transportan enjaulado/ encantado, escucha una profecía que el barbero enuncia oculto tras una falsa identidad. Tal profecía se organiza recurriendo al uso de la alegoría animalística (I, 46, 374), recurso presente en el paradigmático *Amadis de Gaula* (González, 1998). Esta profecía da fin a la historia que lo ata a Micomicona, a través de un texto que impone un final, sin darle al relato un desenlace en el plano de la acción.

En 1615, la profecía es parte de un texto algo más amplio que está contenido en un pergamino dejado por el gigante Malabrundo en el jardín, pendiente de una lanza (II, 41, 678). Esta profecía también pone fin a la historia sin darle el desenlace esperado (el triunfo de don Quijote sobre el gigante), porque en ella se dice que “El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña dolorida, con sólo intentarla” (II, 41, 678).

Sumado a esto, hay que señalar que, por un lado, en 1615, copiando el estilo de 1605, que a su vez parodiaba las alegorías animalísticas de los libros de caballerías, Dulcinea es presentada nuevamente como una blanca paloma⁷. Y, por otro lado, que se respeta otro de los rasgos típicos del discurso profético: la *obscuritas*, por medio de la cual “el discurso profético se construye sobre la base

⁶ Martín de Riquer en su artículo (1973) señala la diversidad de perspectivas desde las que se juzga lo caballeresco en el *Quijote*. Según el crítico, la auténtica caballería (desde el Cid hasta los reales caballeros andantes del siglo XV), es respetada. Pero, al tiempo que se alaba la *Novela caballeresca*, en cambio, se ataca y se parodia el libro de caballerías. Los episodios que estoy comentando, copian, claramente, el formato de algunas aventuras de los libros de caballerías (en el último apartado volveré al tema).

⁷ “¡ Oh caballero de la Triste Figura! No te dé afincamiento la prisión en que vas, porque así conviene para acabar más presto la aventura en que tu gran esfuerzo te puso. La cual se acabará cuando el furibundo león manchado con la blanca paloma tobosina yoguieren en uno...” (I, 46, 374); “... y cuando se cumpliere el escuderil vápulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos girifaltes que la persiguen, y en brazos de su querido arrullador...” (II, 41, 678). Las cursivas son mías.

de recursos tendientes a revelar ocultando. a sugerir críptica y oscuramente" (González, 1998, p. 137). En el caso del *Quijote*, los textos mismos de las profecías no difieren demasiado de cualquier otra profecía⁸ y se vuelven paródicos a causa del contexto, de la situación de enunciación.

Por último, en el centro de estas historias hay otro texto, que también adquiere la forma de una profecía; sin embargo, se trata de una profecía del pasado, escrita en lengua extranjera (en caldeo o griego, en 1605, y en siríaco y en candayesco, en 1615) que debe actualizarse en el presente de don Quijote. Esta profecía es la que lo ubica como protagonista de la supuesta aventura caballeresca que se sucederá como consecuencia del conocimiento por parte de don Quijote del anuncio que le concede el lugar de caballero elegido y libertador de las doncellas oprimidas (anuncio contenido, claro está, en la profecía misma).

A más de estos tres textos, que pueden pensarse como marcadores del desarrollo del relato – la introducción, el nudo y el desenlace; en el último caso con la salvedad de que la narración termina sin la intervención directa de don Quijote-, hay otra serie de motivos y roles comunes a la historia narrada en 1605 y a la referida en 1615 que, creo, puede ser interesante apuntar.

Como hice constar con anterioridad, en los dos casos hay una deshonra, en cierto sentido provocada por un deseo de ascenso social promovido por un posible matrimonio desigual, que genera la narración. La recurrencia al motivo del matrimonio como vehículo de ascenso iguala, como personajes de clases inferiores que buscan unirse con personajes nobles, a Dorotea y a Clavijo. Con respecto al tema del ascenso social por vía del matrimonio la situación del ficcional Clavijo es muy clara, no así la de Dorotea, personaje perteneciente al plano de la realidad de lo narrado; razón por la cual no está de más citar un fragmento que redescubra parte del breve discurso que hizo consigo misma antes de entregarse a don Fernando: "sí, que no seré yo la primera que por vía del matrimonio haya subido de humilde a grande estado, ni será don Fernando el primero a quien hermosura, o ciega afición (que es lo más cierto), haya hecho tomar desigual compañía a su grandeza" (I, 28, 223).

Tanto en 1605 como en 1615, a causa de las dos deshonras (la real de Dorotea y la ficcional de Antonomasia) termina generándose desorden en un ámbito social que era estable. En una sociedad socialmente jerarquizada, como la española del siglo XVII, no era bien visto, aunque sí frecuente, el hecho de querer saltar de una clase social a otra por medio de un matrimonio desigual, que implicaba poner en cuestión los límites. Este motivo me hace pensar que el castigo que en 1615 recibe La Trifaldi (ver su rostro poblado de barba) al favorecer esta unión.

⁸ Recordemos lo que se dice en 1605 acerca de la profecía del barbero: "y al acabar de la profecía, alzó la voz de punto, y disminuyóla después con tan tierno acento, que aun los sabidores de la burla estuvieron por creer que era verdad lo que oían" (I, 46, 374).

caótica, por más burlesco que sea, es absolutamente adecuado al delito que comete. Para semejante tipo de mentalidad, aceptar que Clavijo pudiera ser heredero de un reino, era lo mismo que aceptar que una mujer tuviera barba. En otras palabras, se le hace sufrir a La Trifaldi, en carne propia, el daño que produjo en la sociedad. Porque, así como el linaje diferenciaba posiciones sociales, así también la barba, en tanto índice de virilidad, distinguía los sexos⁹. Sobre este punto, Sanz Hermida se pronuncia del siguiente modo:

Como sabemos y pese a que hoy día hayan cambiado mucho las cosas, la barba en su origen poseía un significado muy concreto en la gran mayoría de las culturas. Símbolo de la virilidad y la honra, era marca diferenciadora de sexos (...) con ello, si la mujer, por casualidad, llevase barba, esta fuerte marca sexual quedaría neutralizada y no se podría distinguir los sexos exteriormente al romperse las fronteras, quedando indeterminado el género (Sanz Hermida, 1990, pp. 464- 465).

Tal indeterminación exterior, o el parecer lo que no se es, también es lo que caracteriza a los advenedizos. Así, tanto en el caso de La Trifaldi como en el de Clavijo se nos enfrenta a situaciones límite.

La ambigüedad en torno de la identidad va a plantearse ya desde la presentación de Dorotea en 1605 y de La Trifaldi en 1615. A Dorotea la encontramos, en una primera instancia, disfrazada de varón y, en un segundo momento, oculta bajo un disfraz de princesa. La Trifaldi, por su parte, es un varón disfrazado de mujer barbuda, que se hace pasar por condesa. Ciertamente, en los dos casos los disfraces conllevan una violación de los límites genéricos y sociales. No sería ocioso recordar sendos pasajes que exhiben la confusión. En 1605, al dirigirse a Dorotea, cuando aun lleva ropas de varón, le dice “Señora mía o señor mío, lo que vos quisierdes ser” (I, 28, 219). Y La Trifaldi al presentarse exclama: “Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo a esta su criada” (II, 38, 660).

En lo que concierne a los advenedizos, Dorotea y Clavijo, parece conveniente detenerse en la relación que hay entre el pasaje a la clase alta mediante el matrimonio y las palabras que denuncian el ascenso. Así como en el citado discurso que Dorotea hace consigo misma aparece el término ‘subir’ (de estado por vía del matrimonio), en el caso de Clavijo se habla de ‘osar levantar’: “osó levantar los pensamientos al cielo de tanta belleza (*la de Antonomasia*) un

⁹ Como ejemplo de esta afirmación alcanza con recordar que don Quijote le promete al séquito de mujeres barbudas que acompañan a La Trifaldi afeitarse la barba en tierra de moros si no logra solucionarles su problema, es decir, si no consigue que desaparezca la barba de sus rostros (II, 40, 669). Con esto queda claro que para la mujer es afrentoso llevar barba y para el varón tener que quitársela.

caballero particular" (II, 38, 662). Pero, lo que termina ocurriendo, en ambos casos, es que el deseo de ascenso vertiginoso provoca una caída que hace descender a los advenedizos por debajo de donde estaban. Dorotea debe huir a Sierra Morena disfrazada de varón y Clavijo, a causa de su osadía, queda convertido en un animal de metal.

Con todo, Clavijo es, más que nada, un doble de don Fernando. Los dos engañan para obtener el favor de la doncella objeto del deseo, y como arma de seducción común se sirven de la música y la escritura, aparte de visitar a las burladas mujeres bajo el título de esposos. Los dos son caracterizados como hombres lascivos y, tanto uno como el otro, aparecen asociados a la noción de llave y sus connotaciones eróticas: Clavijo, por su nombre mismo, y acerca de Fernando, Dorotea manifiesta no saber cómo el caballero entró a su habitación "teniendo bien cerradas las puertas" (I, 28, 222); aunque terminará por saberse (lo mismo corre para el caso de Clavijo) que la doncella pierde su virginidad por culpa de la dueña que debía guardarla.

También encontramos puntos de contacto en personajes secundarios cercanos a las doncellas burladas. Al igual que los padres de Dorotea, los de Antonomasia se oponían al casamiento por la desigualdad de estados; la diferencia radica en que en el primer caso es el varón el que tiene más estado, y en el caso de Antonomasia, ella es una princesa y él un caballero particular¹⁰.

Dejando de lado, por el momento, al personaje de Dorotea y volviendo a Micomicona, la princesa heredera de 1605, vemos que la pareja que conforman sus padres se compone de un progenitor ligado a la magia y otro relacionado con un accidente geográfico. El padre de Micomicona no es otro más que Tinacrio el Sabidor, docto en el arte de la magia, al tiempo que la madre se llama Jaramilla (según el *Tesoro...* de Covarrubias, Jarama es sinónimo de río). Casualmente, esta conformación tan singular de la pareja se repite en los padres de Antonomasia. En esta ocasión, la magia viene por línea materna (es necesario no olvidar que el nombre de su madre es Maguncia), sobre todo por su tío, el gigante Malambruno¹¹.

Este gigante oponente, cumple un rol similar al que cumplía, en el episodio de Micomicona, el otro gigante, Pandafilando de la Fosca Vista. Ambos pretenden castigar a las herederas, la diferencia está en que Malambruno lo hace porque Antonomasia concretará un matrimonio desigual con Clavijo y Pandafilando, que

¹⁰ "Decíanme mis padres que en sola mi virtud y bondad dejaban y depositaban su honra y fama, y que considerase la desigualdad que había entre mí y don Fernando, y que por aquí echaría de ver que sus pensamientos, aunque él dijese otra cosa, más se encaminaban a su gusto que a mi provecho" (I, 28, 221). Según La Trifaldi al enterarse del desigual casamiento "recibió tanto enojo la reina doña Maguncia, madre de la infanta Antonomasia, que dentro de tres días la enterramos" (II, 39, 665).

¹¹ Redondo (1997b, p. 427) señala que la vinculación del nombre Maguncia con la magia denuncia el parentesco con su primo el encantador.

también es una suerte de advenedizo, planea arrebatarle las tierras a Micomicona porque ella no accede a concretar un matrimonio con él (el cual, de todas formas, le permitiría apropiarse de las tierras), justamente por cuestiones de desigualdad, sólo que el problema de la desigualdad, al referirse a una cuestión de tamaños, adquiere un tono de burla:

Supo (*Tinacrio*) que este gigante, en sabiendo mi orfandad, había de pasar con gran poderío sobre mi reino, y me lo había de quitar todo, sin dejarme una pequeña aldea donde me recogiese; pero que podía excusar toda esta ruina y desgracia si yo me quisiese casar con él; mas, a lo que él entendía, jamás pensaba que me vendría a mí en voluntad de hacer tan desigual casamiento; y dijo en esto la pura verdad, porque jamás me ha pasado por el pensamiento casarme con aquel gigante, pero ni con otro alguno, por grande y desaforado que fuese (I, 30. 238-239).

El padre de Antonomasia recibe el nombre de Archipiela, término no sólo relacionado con un accidente geográfico (archipiélago), sino que de acuerdo con el citado diccionario de Covarrubias 'Archipiélago' es el nombre con el que se conoce al mar Egeo. En este orden de ideas, no sería vano recordar que Egeo estuvo casado con una maga (Medea) y, junto a su hijo Teseo, tuvo que defender sus territorios del "ambicioso Minos, que quería oprimir la libertad de Grecia" (Sainz de Robles, 1994, 136), razón que los lleva a solicitar ayuda externa. Por otro lado, la princesa convertida en simia de bronce, el amante transformado en cocodrilo de metal no conocido, las mujeres barbudas y los padres que acaban por ser ríos o mares, intensifican el enlace con *Las Metamorfosis*, reescritas en un tono carnavalesco, visible en las inversiones de sexo y en las indiferenciaciones entre humanos y animales¹².

En el relato de 1605 y en su reescritura de 1615, los padres asociados a la geografía mueren antes que los ligados al ámbito de la magia; pero lo cierto es que estos últimos también desaparecen y dejan huérfanas a sus hijas, generándoles la necesidad de recurrir a don Quijote en busca de protección¹³. La intervención de don Quijote se vuelve imprescindible, ya que está predicha en las dos profecías en que los magos (Tinacrio y Malabrundo) mandaban a buscarlo; en tanto elegido para la aventura, don Quijote es insustituible.

Tinacrio, en su profecía en caldeo o griego, da una pauta para el reconocimiento del elegido, se trata de un lunar pardo con cerdas (I, 30, 239). Malabrundo a su profecía escrita sobre metal en lengua siríaca (traducida, primeramente, a la

¹² La utilización de la tradición carnavalesca en el episodio de la dueña dolorida es puesta en evidencia por Redondo (1997b), que al mismo tiempo señala la impronta cazorra del relato.

¹³ Micomicona recurre a don Quijote personalmente, mientras el caso de Antonomasia es defendido por La Trifaldi.

lengua candayesca y luego al castellano) agrega una señal para el reconocimiento del caballero elegido, que La Trifaldi expresa en estos términos: "Malabrundo me dijo que cuando la suerte me deparase al caballero nuestro libertador, que él le enviaría una cabalgadura harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno" (II, 40, 669).

Por otra parte, es de destacar la recurrencia en los dos relatos al hecho de alabar iguales virtudes en La Trifaldi y en Dorotea, tales como la agudeza, la disimulación y la habilidad para la actuación. Virtudes que no alcanzan para engañar del todo a Sancho que, en las dos ocasiones, se formará una opinión negativa acerca de estas mujeres.

Cuando hacia el final del *Quijote* de 1605 Dorotea se reúne definitivamente con Fernando en la venta, don Quijote propone partir hacia el reino de Micomicón para enfrentar al gigante. Sancho, en ese momento, acusa a Dorotea de no ser reina y la asocia con malicia, no a las "tocas honradas", sino a las "tocadas honradas" (I, 46, 371), porque observó en ella ciertas actitudes que demostraban que "aquella desenvoltura más era de dama cortesana que de reina de tan gran reino" (I, 46, 371). Por la misma razón Sancho no quiere defender a La Trifaldi y lo manifiesta en este tono:

Cuando esta caridad se hiciera por algunas doncellas recogidas, o por algunas niñas de la doctrina, pudiera el hombre aventurarse a cualquier trabajo; pero que lo sufra por quitar las barbas a dueñas, ¡mal año!, mas que las viese yo a todas con barbas, desde la mayor hasta la menor, y de la más melindrosa hasta la más repulgada (II, 40, 671).

Otro personaje común a los dos relatos es el escudero de falsa barba que acompaña a las dos mujeres que peticionan ante don Quijote (La Trifaldi y Micomicón). La barba será un motivo importante en los dos casos. En el episodio de 1605, aparte del barbero de barba postiza, aparece Cardenio, quien es afeitado por el cura para esconder su identidad y llevar a escena su personaje (I, 29, 233). Mas, como contrapartida de estos varones sin barba, contamos, en 1615, con la intervención de mujeres barbudas. Es interesante recordar que la barba postiza del barbero es de cola de buey (I, 27, 204), lo que le hace perder su valor como índice de virilidad para connotar la castración. Esta atención sobre la potencia sexual por defecto se repite en la larga barba blanca de Trifaldín, que viene a señalar su extrema vejez y, por lo tanto, su impotencia sexual. En consecuencia, las bromas y la ironía alrededor de estas dos singulares barbas son abundantes en los dos relatos¹⁴.

Finalmente, el último motivo de relevancia común a los dos episodios que vale la pena señalar tiene que ver con la montura. En 1605, cuando don Quijote

¹⁴ Ver, sobre todo, I, 29, 232; I, 30, 244; II, 38, 661.

decide favorecer a Micomicona, se destaca que Sancho no tiene dónde montar (“luego subió don Quijote sobre Rocinante, y el bárbero se acomodó en su cabalgadura, quedándose Sancho a pie, donde de nuevo se le renovó la pérdida del rucio, con la falta que entonces le hacía.” I, 29, 233). En 1615, volverá a tener problemas para trasladarse sobre Clavileño, pero termina por aceptar el viaje en las ancas del caballo de madera (II, 41). De igual modo, en las ancas del caballo que le cede al cura, viaja el escudero/barbero de 1605 (I, 29, 234), después de que el cura ofreciera su caballo a don Quijote con estas palabras: “estése la vuestra grandeza a caballo, pues estando a caballo acaba las mayores fazañas y aventuras que en nuestra edad se han visto” (I, 29, 234).

Este último dato van a recuperarlo los duques en 1615 para la construcción de la trama de la aventura de Clavileño, en cuyo desarrollo La Trifaldi, en complicidad con los duques y haciendo al lector un guiño que lo reenvía a 1605, al referirse a la profecía de Malambruno le dice a su defensor aquello de que la cabalgadura que lo trasladará hacia el encuentro con el gigante enemigo será “harto mejor y con menos malicias que las que son de retorno” (II, 40, 669). Ahora recordemos exactamente lo que sucede en 1605 cuando el barbero sube a las ancas de la mula que trasladaba al cura:

Y fue el mal que al subir a las ancas el barbero, la mula que, en efeto, era de alquiler, que para decir que era mala esto basta, alzó un poco los cuartos traseros y dio coces en el aire (...) de manera que cayó en el suelo con tan poco cuidado de las barbas, que se le cayeron en el suelo (I, 29, 234).

Pero el cura, que advierte el peligro que corre su invención frente a semejante suceso, le pega a maese Nicolás las barbas mediante un ensalmo. ¿No es igualmente a través de la palabra, de una maldición, que Malambruno le hace crecer las barbas a las dueñas? ¿Y no es cierto que las barbas de las dueñas caen de sus rostros cuando una explosión hace caer, a su vez, a Sancho y a don Quijote de Clavileño?.

En estas pequeñas marcas es en las que se pone en evidencia cómo en 1615 los duques relevaron hábilmente todos los detalles de 1605 para construir su brillante puesta en escena. Y no sólo eso, sino que al mismo tiempo siguen de cerca el primitivo plan del cura, en el que se comprometía a representar el papel de doncella menesterosa¹⁵, que acaba por desechar porque no hubiese sido bien visto que un hombre de su condición se disfrazara de mujer: “mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, pór ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así” (I, 27, 204-205). Sin embargo, en 1615 se retoman todos estos detalles que elevan la calidad de la farsa, porque, dado que lo único que importa es la diversión, se hacen a un lado las trabas morales y sólo se piensa en mejorar el artificio.

Antes de pasar al apartado siguiente creo conveniente resumir en un cuadro lo que expuse hasta el momento:

1605

Carta que Sancho
lleva a Dulcinea.



Debe pedir a otro
que la escriba
por él

#C. Sabor de Cortazar relaciona el episodio
con la flia. Girón del ducado de Osuna

Tracista: cura

origen del conflicto: casamiento desigual.
Dorotea pretende casarse con un hombre
de mayor jerarquía. Micomicona no quiere
casarse con el desigual Pandafileando.

Profecía en caldeo o griego que
anuncia a don Quijote como caballero
elegido para libertar a -

Profecía del
carro encantado:
anuncia la unión
con Dulcinea.



Cierra la historia
sin darle un final

Victimas

Dorotea: mujer vestida de varón.
Deshonrada por alguien de otra
clase social.

Micomicona (mico): viaja desde
lejanas tierras y hace su pedido a
don Quijote. Heredera.

Enemigo Gigante: Pandafileando de la Fôsc
Vista.

Burlador Fernando (llave)

Padres { Jaramilla (accidente geográfico – Jarama: río –)
Tinacrio el sabidor (vinculado a la magia: es
docto en el arte mágica).



se oponen
al casamiento

Escudero barbero de falsa barba

¹⁵ “Vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote. y para lo que ellos querían. Y fue que le dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y que él procurase ponerse lo mejor que pudiese como escudero” (I, 26, 203). Y en el capítulo siguiente se describe su vestuario femenino:

En resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver: púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo de ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempos del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsole en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñóse por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetóse su sombrero que era tan grande que le podía servir de quitasol, y cubrióse su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas... (I, 27, 204; cursivas mías).

1615

Carta de Sancho
para Teresa.



Debe pedir a otro
que la escriba
por él

#Rodríguez Marín relaciona el episodio
con la flia. Girón del ducado de Osuna

Tracistas: duques

origen del conflicto: casamiento desigual. Antonomasia pretende casarse con un hombre de menor jerarquía. Trifaldi favorece el casamiento desigual

Profecía en siríaco → (candayesco → castellano) que anuncia a don Quijote como caballero elegido para libertar a la doncella

Trifaldi: varón vestido de mujer. Viaja de lejanas Tierras y hace su pedido a don Quijote.

Victimas

Antonomasia (simia): deshonrada por alguien de otra clase social. Heredera.

Enemigo Gigante: Malambruno.

Burlador Clavijo (llave)

Padres



Archipiela (accidente geográfico)
Maguncia (vinculada a la magia por su nombre y por su hermano).

se oponen
al casamiento

Escudero Trifaldín de falsa barba

Profecía de Malambruno:
anuncia la unión con Dulcinea



Cierra la historia sin darle un final

III

El deseo de ascenso social (o, en algunos casos, la ambición de poseer un reino) que se detecta en los personajes de Dorotea, Clavijo y el primer gigante, oculto bajo el pretexto del amor o la unión matrimonial ¿no reescribe, a su vez, la obsesión que realmente moviliza a don Quijote en su empresa?

Don Quijote, en los capítulos 1 y 2 de 1605, se presenta al mundo en carácter de caballero andante, cuya manifiesta intención al emprender sus aventuras es

ganar fama restableciendo la justicia en favor de los indefensos y para el servicio de la república.

Al presentarse como caballero andante y tras demostrar, de diferentes maneras, su afición exacerbada a los libros de caballerías, don Quijote delinea de antemano el tipo de aventuras que pueden seducirlo. Fieles a estas pautas brindadas por el mismo don Quijote, tanto el cura en 1605, cuanto los duques en 1615, trazarán una clase de aventura a la que nuestro caballero andante no podrá hacer oídos sordos, ya que reúne las características necesarias para que él pueda cumplir su función y concretar sus deseos: gigantes, doncellas menesterosas, reinos en peligro, ambientación exótica y, por sobre todas las cosas, un anuncio que deja constancia de que se trata de una aventura preparada para él, de una aventura que elige al héroe y que, en consecuencia, nadie más puede afrontar. Como ya declarara Marín Pina con respecto a don Quijote "en la identificación de sus aventuras actúa su competencia literaria y gracias a ella es capaz de intuir por unos mínimos referentes (espaciales, auditivos, físicos) el tipo de episodio con el que se va a encontrar" (Marín Pina, 1990, p. 268). Los ingeniosos tracistas de las dos partes del *Quijote* conocen mejor que nadie esta competencia del hidalgo; entonces, como carnada para introducirlo en ese mundo ficticio, le brindan los referentes que denotan inconfundiblemente la presencia de la aventura caballeresca.

Ahora bien, por qué don Quijote decide recrear la ficción caballeresca, por qué muestra tanta inclinación a la *aventure*, por qué elige meterse en la piel de un caballero andante y no en la de un rey guerrero, un príncipe, un señor de vasallos, un héroe épico. La respuesta a esta pregunta tal vez nos demuestre que don Quijote no es un personaje del todo diferente de los advenedizos que aparecen en las historias intercaladas que nos ocupan, desde el momento en que no persigue un fin tan distinto del que persiguen Clavijo o Pandafileando de la Fosca Vista, si bien sus medios no son los mismos y éticamente se muestran como menos cuestionables.

Para desarrollar este planteo de tal modo que pueda explicar más claramente a qué me refiero, creo que no sería errado, antes de introducirme en el caso específico de don Quijote, exponer brevemente parte del análisis que Erich Köhler hace en torno a la aparición del personaje del caballero andante y su significación en la literatura de la Edad Media, en su interesante libro sobre la aventura caballeresca (Köhler, 1990).

Köhler insiste en que cuando empieza a aumentar la cantidad de nobles que caían en la pobreza, se hace necesaria una moralización de la vida guerrera y de aventuras. Al perder su función política, la aventura, en tanto prueba personal, es la que posibilita al caballero la pertenencia a los grupos superiores. Entonces, si el ideal de la aventura no tiene que ver con la forma de vida de la poderosa nobleza feudal, hay que juzgar la novela cortés con relación a la baja caballería. Pero, para que la aventura pudiera convertirse en un ideal compartido

por toda la clase, debía sublimarse: dejar de ser una necesidad para convertirse en una virtud. La visión del mundo de la baja caballería tenía que moralizarse y generalizarse para que fuera no sólo aceptable, sino también llena de significado y codiciable.

No viene al caso describir el proceso y detallar las razones por medio de los cuales se alcanza tal objetivo, pero sí es importante señalar que la excusa que legaliza la aventura es el amor. En palabras de Köhler: “la pobreza de la forma de vida de la baja caballería deviene virtud en la *aventure* cuyo pretexto, a falta de un fundamento ético objetivo, se buscará en el amor” (Köhler, 1990, p. 70).

No es azaroso que don Quijote, como caballero empobrecido, adhiera al ideal de la aventura, recreando una ficción que, aunque pasada de moda, mantiene, no obstante, un residuo de realidad; porque, es evidente afirmar, es la que mejor se adecua a sus condiciones de existencia y a sus necesidades. Por mediación de la aventura don Quijote podría insertarse en un estamento superior, adquirir posesiones y abandonar su vida de privaciones.

Permitaseme confrontar con las loables intenciones que según él lo lanzan a la aventura (favorecer a los indefensos, ganar fama para enaltecer su figura ante los ojos de Dulcinea, etc.) otra serie de pasajes en los que el móvil se presenta como algo muy diferente:

Sábete amigo Sancho—respondió don Quijote—, que la vida de los caballeros andantes está sujeta a mil peligros y desventuras, y ni más ni menos está en potencia propincua de ser los caballeros andantes reyes y emperadores, como lo ha mostrado la experiencia en muchos y diversos caballeros, de cuyas historias yo tengo entera noticia. Y pudiérate contar ahora, si el dolor me diera lugar, de algunos que sólo por el valor de su brazo han subido a los altos grados que he contado, y estos mismos se vieron antes y después en diversas calamidades y miserias (I, 15, 109).

Y más adelante:

Mira, Sancho—respondió don Quijote—: si el consejo que me das de que me case es porque sea luego rey en matando el gigante, y tenga cómodo para hacerte mercedes y darte lo prometido, hágote saber que sin casarme podré cumplir tu deseo muy fácilmente; porque yo sacaré de adahala, antes de entrar en la batalla, que, saliendo vencedor della, ya que no me case, me han de dar una parte del reino... (I. 31, 248).

Las citas son claras en cuanto a las aspiraciones del caballero, y son una pequeña muestra de lo que puede leerse en cada episodio del *Quijote*. De todas formas, quiero agregar otra prueba para sostener mis afirmaciones cuya contundencia no deja lugar a dudas. Se trata del capítulo 21 de 1605.

Sancho se muestra dudoso acerca de los beneficios que pueden reportarles las aventuras, dado que, al buscarlas don Quijote mayormente en lugares

desiertos, quedan en el anonimato. Por esta razón propone a su señor colocarse al servicio de un emperador o príncipe grande. Pero don Quijote le explica que, de acuerdo con su saber literario, el caballero debe primeramente ganar fama andando por el mundo para luego acceder a la corte de un gran monarca. Su respuesta a la proposición de Sancho se organiza de tal modo que queda configurada como el itinerario que debe seguir cualquier caballero andante que desee alcanzar el éxito: 1) andar por el mundo buscando aventuras que le hagan cobrar nombre y fama; 2) ingresar en la corte de un gran monarca como caballero huésped después de haberse hecho conocido por sus obras; 3) enamorar a la infanta, hija del rey, a través de una serie de ardidés bien reglamentados; 4) participar en una aventura hecha por un antiquísimo sabio y salir triunfante luego de que el resto de los caballeros fracasaron; 5) servir al rey en una guerra y conducirlo a la victoria; 6) pedir a la infanta por mujer en pago de sus servicios, deseo al que seguramente se opondrá el rey por desconocer el origen del caballero, que finalmente termina por ser el "hijo de un valeroso rey de no sé qué reino, porque creo que no debe de estar en el mapa" (I, 21, 157). Pero la carrera hacia el triunfo no termina aquí, tiene un último paso que indica la coronación del proceso iniciado por las aventuras de camino: "muérese el padre, hereda la infanta, queda rey el caballero en dos palabras" (I, 21, 157).

Después de trazar el mapa de la victoria don Quijote le asegura a Sancho que muchos caballeros andantes han llegado a ser reyes o emperadores por esta vía; y por lo que a ellos respecta, sólo necesitan cobrar fama, para después localizar un rey de los cristianos o de los paganos en guerra, que tenga una hija hermosa. A pesar de la convicción que don Quijote muestra de concluir su proyecto airoosamente, al llegar a este punto, va a tropezar con un inconveniente: el linaje, que le vedaría la posibilidad de que el rey le entregase a su hija por esposa. Cuál es la última solución que el hidalgo encuentra para sortear este obstáculo que hace peligrar la consecución de sus deseos:

... La infanta me ha de querer de manera que, a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; y si no, aquí entra el roballa y llevalla donde más gusto me diere; que el tiempo o la muerte ha de acabar el enojo de sus padres (I, 21, 158).

Sancho respalda el moralmente discutible plan de don Quijote y se encomienda a Dios (igual que lo hace con su amo) para que encamine el proyecto de la mejor manera. A este pedido se adosan las siguientes palabras: "Hágalo Dios –respondió don Quijote– como yo deseo y tú, Sancho, has menester, y ruín sea quien por ruín se tiene" (I, 21, 158).

Ahora sí, tras el recuento de las declaraciones de don Quijote, se hacen claras las razones por las que los astutos tracistas planifican el tipo de aventura que planifican y los móviles que verdaderamente llevan al manchego a aceptarla con tanto entusiasmo. ¿Qué es, visto a la luz de estos pasajes, lo que diferencia,

en cuanto a sus objetivos, a Dorotea o a Pandafilando de don Quijote? ¿Qué es lo que diferencia a Clavijo de don Quijote, siendo que ambos buscan ganar la voluntad de una infanta para convertirse en herederos de un reino? Nada, por cierto, más que el hecho de esgrimir ostensiblemente un ideal ejemplar como motor de determinadas actitudes para cubrir las auténticas causas que las motivan, las que de ser expuestas con sinceridad podrían volverse objeto de críticas y convertirían a don Quijote en un sujeto movido por aspiraciones controvertidas.

ERICA JANIN

Universidad de Buenos Aires

OBRAS CITADAS

- AGUAYO, M., 2001. "El ámbito de Sierra Morena: memoria y oralidad", en Parodi, A. y J. D. Vila (eds.), *Para leer el Quijote*, Buenos Aires, Eudeba, pp. 71-85.
- ASENSI, M. (ed.), 1990. *Teoría literaria y deconstrucción*, Madrid, Arco Libros.
- GONZÁLEZ, J., 1998. "Pautas para la caracterización del discurso profético ficcional como clase de texto: las profecías de *Palmerín de Oliva*", *Incipit*, xviii, pp. 107-158.
- KÖHLER, E., 1990. *La aventura caballeresca. Ideal y realidad en la narrativa cortés* (traducción de Blanca Gari), Barcelona, Sirmio.
- MARÍN PINA, M. C., 1990. "Lectores y lecturas caballerescas en el *Quijote*", en *Actas del tercer coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, *Anthropos*, pp.265-273.
- REDONDO, A., 1997a. "La princesa Micomicona y Sancho negrero", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, pp. 363-380.
- _____, 1997b. "De Clavijo a Clavileño", en *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, pp. 421-438.
- RIQUER, M. DE. (ed.), 1943. *Sebastián de Covarrubias. Tesoro de la lengua castellana*. Barcelona. Horta.
- _____. 1973. "Cervantes y la caballerescas", en Riley, E. y J. B. Avalle-Arce (eds.), *Suma cervantina*, London, Tamesis Books, pp.272-292.
- RODRIGUEZ MARIN, F. (ed.), 1916. *Miguel de Cervantes Saavedra. El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid, Clásicos Castellanos.
- SABOR DE CORTAZAR, C. e I. LERNER (eds.), 1983. *Miguel de Cervantes Saavedra. El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, Buenos Aires, Huemul (segunda edición corregida y actualizada).
- SAINZ DE ROBLES, F. (éd), 1994. *Ovidio. Las Metamorfosis (Libro VII)*, México, Austral.
- SANZ HERMIDA, J., 1990. "Aspectos fisiológicos de la dueña dolorida: la metamorfosis de mujer en hombre", en *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, *Anthropos*, pp. 163-472.