



Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona

PEDRO RUIZ PÉREZ



uando el cura y el barbero encuentran al personaje que resulta ser Dorotea durante la segunda salida de don Quijote, ambos convecinos y compañeros de lecturas caballerescas de Alonso Quijano se hallan, como es sabido, planeando una simulación, con objeto de entrar encubiertamente en el mundo imaginado del caballero y desde dentro del mismo obligarle a retornar a su lugar aldeano.¹ La historia, o mejor, la ficción que urden tiene como finalidad hacer salir a don Quijote de su penitencia en Sierra Morena, pero en realidad su pretensión es reducir al personaje a una prisión más estrecha, haciéndole retornar a su aldea y a su identidad de hidalgo, cortando el despliegue de su hacerse. El mundo fingido por los guardianes del orden y la cordura, con todos sus ribetes caballescicos, se presenta como la subversión del mundo imaginado por don Quijote—no por construirse con elementos diferentes, sino por tergiversar sus funciones—, hasta el punto de transformar su aventura en prisión, reduciendo la efectiva capacidad de experiencia a los límites del

¹ Utilizo los conceptos de “mundo imaginado” o “intramundo,” “mundo transformado” y “mundo fingido” tal como quedan expuestos por Juan Ignacio Ferreras en *La estructura paródica del Quijote* (Madrid: Taurus, 1982), para diferenciar la invención caballescica del protagonista de la que simulan sus oponentes, burladores o no.

mundo interior del personaje.² La reclusión en las espesuras serranas es menos un encierro que la llanura en la que se sitúa el lugar manchego, y su experiencia en ella es una aventura más intensa que la de todos los días del hidalgo.

Pero el encuentro con el engaño que rodea a la princesa Micomicona es un encuentro del caballero con el propio destino y afecta directamente al desarrollo de su aventura. No se trata sólo de que la imposición del plan acabe con esta segunda salida, sino que el modo en que éste se desenvuelve obliga al caballero a enfrentarse de cara con el reflejo fingido de la creación de su voluntad, sometiendo ésta a una dura prueba: la de aceptar la coherencia de la aventura caballerescas propuesta por Micomicona, asumir el reto presentado y tratar de sortear las trampas del mismo, desde la irreal geografía trazada por Micomicona a su proposición de matrimonio.³

Es la perfecta adecuación de los términos de la invención a los del discurso caballeresco la que hace de esta aventura una de las más peligrosas para don Quijote, hasta el punto de forzar su retorno a la aldea, y, a la vez, una de las más complejas, por el juego de superposiciones y enmascaramientos que en la misma concurren. Los tres grandes protagonistas de esta representación teatral, el cura (urdidor del engaño), Dorotea (la actriz representante) y don Quijote (su espectador y su víctima), se confiesan lectores más o menos empe-

² Tomo el concepto de "experiencia," sobre todo en cuanto elemento determinante de la realidad novelesca, de la obra póstuma de Stephen Gilman *The Novel According to Cervantes* (Berkeley: University of California Press, 1989).

³ En la misma línea cabe situar el desenmascaramiento del cura, al desprendérsele del rostro las falsas barbas que le encubren. El disfraz, por lo peludo—está confeccionado con una cola de caballo—emparenta esta caracterización del escudero de Micomicona con los salvajes que, cubiertos de pelo, acompañan a los personajes femeninos que veremos a continuación en la génesis de Micomicona. Igualmente, es una más de las relaciones que unen a este personaje con la Dueña Dolorida encarnada por la Condesa Trifaldi, en realidad el mayordomo de los Duques, en la segunda parte de la novela. Como es conocido, la Dueña se presenta precedida por su truhanesco y boyardesco—desde la aparición de Trufaldín en los Cantos X y XIII del Libro I del *Orlando enamorado* queda constituido como el personaje taimado y traidor que Ariosto trasladará a su poema—escudero Trifaldín, profusamente barbado. No es necesario recordar el contenido de la historia de la Dueña, tan paralela a la de Micomicona, ni que el resultado de la misma es el rostro barbado del personaje y de todas las "dueñas" que la acompañan. Profundizo en este paralelismo en un trabajo en prensa. En cuanto a don Quijote, como en tantas otras ocasiones, resuelve el conflicto mediante la afirmación de su voluntad, expresada en forma de código caballeresco, como más adelante se expone.

dernidos de libros de caballerías.⁴ En tanto que versada en la lectura de las páginas caballerescas, Dorotea está en condiciones de situarse en su código, recurriendo a los términos del mismo para reiterarlos y dotar a su actuación de verosimilitud. El cura, en cambio, al alentar el engaño está trasladándose desde el mero plano de la lectura hasta el de la acción, con ciertos rasgos de creadora, lo que le permite invadir el territorio quijotesco, pero muy lejos aún de la capacidad de transformación que ostenta don Quijote y, sobre todo de su profunda verdad y su compromiso con la acción. Sin embargo, al actuar Dorotea como soporte de la ficción, encarnando la creación del cura, incorpora a ésta un elemento de verosimilitud—recordemos cómo resuelve el problema de disfraz que acosaba al cura y al barbero—y, sobre todo, un factor de complejidad, pues su engaño se monta sobre otros engaños, su ficción caballerisca se sitúa en contigüidad dialéctica con otros componentes ficcionales de su historia, y ésta se entremezcla con la de don Quijote, hasta el punto de ver mutuamente condicionadas sus resoluciones. En este punto nos detendremos para abordar el proceso de construcción del personaje, entendido no como una entidad autónoma, sino como un conjunto de relaciones con los otros personajes y con la acción desarrollada entre todos ellos.

La aparición de la joven que veremos convertirse en Micomicona nos llega a los lectores de una manera perspectivista, siguiendo las percepciones que de la misma tienen los dos andantes convecinos, de modo que el disfraz masculino se impone, hasta que en las cercanías el pie desnudo—como símbolo de la desnudez de un alma que ha de acudir al refresco en su camino—revela la verdadera identidad de su dueña, al menos en el aspecto de su sexo. Y sólo en éste, pues a partir del encuentro de la “disfrazada moza,” travestido personaje de novela cortesana, ésta multiplica el despliegue de sus personalidades, al pasar a formar parte del engaño con que pretenden someter a don Quijote.

Es en contacto con el del protagonista como Dorotea acaba de conformar su propio personaje, desplegándose en la ficción, para pasar del plano de un tópico verosímil—el de su truncada historia

⁴ Es la invención del mundo transformado lo que rompe la barrera establecida entre el leer y el obrar, la que distancia a Alonso Quijano, tentado inicialmente por la escritura caballerisca, de sus convecinos y de otros personajes de la obra, que también confiesan haber empleado su pluma en menesteres de caballerías. De manera paralela, la acción quijotesca es asimismo la que rompe la barrera entre la cordura y la locura, en la que tantos lectores se han empeñado en situar el fiel de la obra.

amorosa, narrada como pasado—al de una presente y real experiencia. Ello le lleva del engaño a la verdad, de la pasión a la acción, y todo a través de las máscaras de su disfraz. Por su condición femenina y por las circunstancias de su abandono por don Fernando, que la deja sin honor y sin lugar social, Dorotea es inicialmente un personaje clausurado, por cerrado y carente de desarrollo. Sin embargo, su decisión de salir en busca de su amor-honor rompe esta clausura, haciéndole pasar a la categoría de personaje actuante, con incidencia en la trama y con desarrollo abierto.

Esta salida es, en primer lugar, una salida física, con un dinamismo geográfico, pero también actancial, asumiendo un protagonismo ignorado en su papel de objeto amoroso. Significativamente, todas estas salidas se apoyan en un cambio de personalidad representado por el disfraz; en el inicio, las vestiduras masculinas con que aparece engañosamente ante el cura y el barbero. A partir de este primer enmascaramiento,⁵ la profundización en la naturaleza del personaje se va a producir mediante la superposición de disfraces, en medio de los cuales el personaje va construyéndose al tiempo que va construyendo sus diferentes “papeles” en la representación que efectúa para los demás, o mejor, en diálogo con don Quijote.

Como antítesis del caballero y verdadera contrafigura qui-jotesca, Dorotea sigue los pasos de Alonso Quijano, reproduciendo sus procedimientos, pero invirtiendo su significado, para hacer del mundo transformado un mundo fingido.⁶ Ambos factores, el paralelismo y la inversión, se resumen en los mecanismos de imitación desplegados por Dorotea, pues sus comportamientos van acentuando progresivamente su paralelismo con los de modelos literarios, aunque sea, paradójicamente, esta intensificación por acumulación la que la salva del tópico, permitiendo la construcción del personaje por medio de la superposición de imágenes. La tensión actancial y semántica derivada de esta superposición es la que le da la complejidad al personaje o, mejor dicho, la que hace de su figura la de un personaje pleno.

⁵ Dejo al margen, por razón de los intereses específicos que rigen este trabajo, las observaciones de comentaristas como Rodríguez Marín acerca de la lectura de este episodio como un *roman à clef*, en el que se representan sucesos y personajes reales relacionados con la casa de Osuna—lugar de origen de Dorotea—y sucedidos varias décadas atrás. Véase la nota al capítulo 27 de esta Primera Parte de la “nueva edición crítica” preparada por Rodríguez Marín, II (Madrid: Atlas, 1947), 340.

⁶ Pueden encontrarse atinadas páginas acerca del diálogo entre sujeto y antisujeto en la reciente obra de Georges Güntert, *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado* (Barcelona: Puvill, 1993), especialmente pp. 12–13.

Desde su aparición llorosa junto al arroyo, Dorotea se presenta al lector—y aun a los demás personajes—como una típica figura de la literatura idealista del siglo XVI, plagada de este tipo de encuentros con doncellas de las características de Dorotea, tanto en su situación como en su aspecto físico. Éste alcanza las características del tópico—elemento activo y decisivo para el lector de género—cuando, tras el motivo introducido por el pie desnudo,⁷ la joven suelta sus cabellos, que se descubren rubios y hasta los pies, lo que acaba de confirmar—en la literatura idealista el hábito sí hace al monje—su naturaleza femenina y, por demás, bella. Sin embargo, es su situación la que se impone inicialmente, quedando marcada por los rasgos de su llanto en un lugar solitario, bien que ameno, de la naturaleza bucólica. Las lágrimas hacen sospechar al lector y, por supuesto, al cura y al barbero, que también son lectores de esta literatura,⁸ que la joven encierra en su pecho una historia amorosa, que, aun inserta en un marco narrativo pastoril, se desarrolla en un lugar urbano. La contraposición entre la ciudad y el campo—desplazamiento físico y desplazamiento semántico, de la pasividad a la acción—viene correspondida por el hecho del disfraz, pues la dama encubre su naturaleza bajo ropas de hombre.

El diálogo con el cura y el barbero pone de manifiesto la confirmación de todos estos rasgos en la figura de Dorotea. Su travestismo encubre y delata a la vez una historia amorosa, de cuya desastrada interrupción es la consecuencia. Disfraz de su sexo, el hábito masculino es, al tiempo, símbolo de una situación de abandono amoroso, por la que Dorotea, más que a la Dido clásica,⁹ de comportamiento elegíaco y destino trágico, se iguala a tantas protagonistas de relatos sentimentales e idealistas del siglo XVI y a los personajes de lo que será la novela cortesana en el XVII.¹⁰ Pero, en la

⁷ Para este *topos* de connotaciones eróticas y marco galante, puede verse David A. Kossoff, "El pie desnudo: Cervantes y Lope," en *Homenaje a William M. Fichter* (Madrid: Castalia, 1971), pp. 381–86.

⁸ Puede hallarse un ejemplo paradigmático del valor semántico y estructural de las lágrimas en *El Abencerraje*, donde las dos ocasiones en que aparece el llanto del protagonista desembocan en el relato de su historia, en las pruebas de generosidad de sus oyentes y en sendos giros en la acción.

⁹ Estas relaciones quedan apuntadas, con el trasfondo ariostesco, por Thomas R. Hart, *Cervantes and Ariosto. Renewing Fiction* (Princeton: Princeton University Press, 1989), p. 63.

¹⁰ Puede seguirse la trayectoria que trazan estos personajes por los relatos áureos en Antonio Rey Hazas, "Introducción a la novela del Siglo de Oro. I. (Formas de narrativa idealista)," *Edad de Oro*, 1 (1982), 65–105. Mucho más profusa resultaría la relación de sus conformaciones dramáticas. Los perfiles

cronología y el discurso narrativo del *Quijote*, la figura que se impone como modelo y referente más concreto es la de la Felismena plasmada por Jorge de Montemayor.¹¹ Su aparición en el Libro II de la *Diana* la muestra también, en su enfrentamiento y victoria sobre los salvajes que asaltaban a las ninfas, adornada con rasgos viriles, como su dominio de las armas, pero sobre todo se descubre en su relato como una amante abandonada por su seductor, al que seguirá en hábito de varón. Si don Fernando, a imitación del don Felis de la pastoril, quiebra su palabra de matrimonio para perseguir a Lusinda hasta el altar, la presencia de Cardenio, integrado en el grupo, supone un nuevo vértice en el polígono amoroso de pasiones cruzadas, en el que Cervantes se acerca, aunque sin llegar a toda su simetría, al que traza Montemayor en el Libro I de la *Diana*, con la historia de Selvagia, Alanio, Ismenia y Montano.

Desde estos modelos Cervantes avanza en el relato de Dorotea hacia los rasgos de lo que será la novela cortesana, en la línea de lo apuntado, por ejemplo, en "Las dos doncellas" de sus *Novelas ejemplares*. Con todo ello el personaje queda situado en un preciso lugar de la tópica narrativa, en la que el disfraz parece subrayar la falta de una naturaleza específica, de una personalidad propia. Las ropas masculinas encubren lo que hasta ese momento es el rigor de una máscara, acercando el disfraz a un elemento de identidad. Todo ello quedará disuelto con el encuentro con el grupo de hombres. En él Dorotea halla a su "par" Cardenio, a quien llama "hermano" y a quien le une la misma desgracia provocada por don Fernando. Con ellos Dorotea se pondrá en el camino que le lleve al encuentro con su amante, en esta ocasión para restablecer el orden, restaurar su honor, reintegrarse al mundo social y recomponer su identidad, aunque todo ello sin olvidar la experiencia que le proporciona su incorporación al plan del cura y el barbero, la más profunda para conformar su perfil literario.

La nueva personalidad fingida por Dorotea la va a sacar de su órbita más aún que la salida de su casa y el travestismo, perfectamente integrados en el mundo del relato cortesano en el que su historia hunde las raíces. Con el engaño del cura Dorotea se inserta en

característicos del personaje cervantino quedan trazados por Francisco Márquez Villanueva en su capítulo "Amantes en Sierra Morena," de *Personajes y temas del Quijote* (Madrid: Taurus, 1975), pp. 15-76, donde amplía un trabajo anterior sobre Dorotea.

¹¹ Ya señaló este parentesco Menéndez Pelayo, como recuerda en oportuna nota Francisco Rodríguez Marín en su citada edición del *Quijote*, II, 363.

el mundo caballeresco, del que extrae todos sus elementos configuradores: nombre, origen, geografía, historia y problemática, de acuerdo con lo aprendido en las lecturas confesadas por la joven. A ellas acomoda todos los rasgos de su ficción, recurriendo Cervantes para caracterizarla a directas relaciones de intertextualidad, con citas extraídas de obras relevantes del catálogo de caballerías al alcance del lector del momento.¹² El propio nombre elegido por la joven es ilustrativo de este procedimiento.¹³ Como señalara Rodríguez Marín, el nombre se compone por una reduplicación del le-ma "mico," más una terminación en "-ón," ejemplo de composición grotesca y burlona, pero también susceptible de ser leída con valor significativo, pues el mico es una denominación del mono,¹⁴ animal

¹² En el marco de una retórica y una *inventio* narrativa familiar a la literatura caballeresca como género, Rodríguez Marín pudo identificar, en su edición citada, II, 355, entre los modelos más cercanos al discurso de Dorotea el capítulo 58 de *Don Policisne de Boecia* (Valladolid, 1602), en tanto que la expresión de Cardenio (p. 367) "en razón de la sinrazón que os hace," a través de su uso por el propio don Quijote (I, 1), nos remite a los reconocibles estilemas del prolífico y afamado Feliciano de Silva, autor del *Florisel de Niquea*.

¹³ El estudio de la onomástica, tan ajustadamente explotada por Cervantes en su obra, ha dado pingües frutos en manos de Augustin Redondo, quien recordaba con acierto la vigencia de la teoría platónica y luisiana del nombre al anotar uno de sus trabajos y mencionar otras páginas suyas. Véase Augustin Redondo, "Nuevas consideraciones sobre el episodio de Andrés en el *Quijote* (I, 4 y I, 31)," *Nueva revista de filología hispánica*, 38 (1990), 857-73.

¹⁴ Puede leerse en el *Tesoro* de Covarrubias en la entrada "Mico": "Es una especie de mona, pero con cola y de facciones y talle más jarifo; y así las damas gustan de tenerlos en sus estrados y aborrecen las monas. Ay muchas especies dellos, y algunos tan pequeños, que son menores que ardas. . . . Sin duda el mico es más ligero y más inquieto que la mona; y por eso son de parecer algunos de averse dicho del verbo *micare*. . . ." Si en Dorotea es de aplicación la acepción poética de *micare*, como personaje resplandeciente y centelleante, también le resulta apropiado el que el mismo lexicógrafo recoge para la etimología de "Mona": ". . . El Brocense, mona a verbo *graeco mimaō, ab imitando*. . . . La mona quiere hacer todo quanto vee al hombre, y por esta razón algunos que apetenecen asemejarse a otros en algunas buenas acciones, no saliendo bien con la imitación, les llamamos monas destes tales. . . ." Márquez Villanueva (*Personajes y temas*, p. 21) alude al significado burlesco de la expresión "dar el mico." Tampoco habría que olvidar que "mico" confluye en el habla germanesca con "zorro" y "lobo" para expresar metafóricamente la embriaguez, según recoge José Luis Alonso Hernández en *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII: la Alemania (Introducción al léxico del marginalismo)* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1979), p. 197, y, con un ejemplo quevedesco, en *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1977), ni que estos dos últimos términos confluyen en juego de palabras en la presentación de la Condesa Trifaldi, en un sistema de alusiones a Lobuna y Zorruna en el que, por omisión, destaca el correlato Osuna, que es la patria

imitador por antonomasia, y Micomicona lo es por partida triple. Así parece apuntarlo su nombre y así ocurre en la realidad, pues el conjunto de sus máscaras no deja de incrementarse, sin que por ello se anulen mutuamente.

Con su aparición ante don Quijote Dorotea-Micomicona, bella sobre discreta, reproduce la irrupción de Angélica en la corte de Carlomagno, tal como canta Mateo Maria Boiardo en el arranque de su *Orlando innamorato*.¹⁵ La figura femenina encarnadora de la seducción, que en la España heredera de la tradición de Bernardo del Carpio (vencedor de Roncesvalles) desplaza a la del héroe masculino, el Orlando de los doce pares,¹⁶ es la que en el poema original provoca la dispersión de la corte carolingia, con la salida de todos sus paladines, que abandonan la llamada de la honra (las justas) y el deber (la defensa de la Cristiandad) para seguir a la dama que los atrae más por su belleza que por la posibilidad de victoria que supone el reto de Argalía. La fuerza del pasaje, uno de los más recordados del poema de Boiardo, es evocada también por Ariosto en el comienzo de

de Dorotea. La vinculación de mona, loba y zorra en las referencias a la lujuria también ha sido puesta de relieve por Augustin Redondo, "De don Clavijo a Clavileño: Algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38-41)," *Edad de Oro*, 3 (1984), 181-99, donde podemos apreciar otro elemento de relación entre Trifaldi y Micomicona, coincidentes también en el componente de travestismo y en la vinculación a la imagen del salvaje. Nótese, finalmente, que la presencia real de un mono en la novela está relacionada con la encarnación de Maese Pedro por Ginés de Pasamonte, uno de los personajes más proteicos y "disfrazados" de la nómina del *Quijote*.

¹⁵ Además de la versión original que pudo conocer en Italia, Cervantes disponía de la traducción de Francisco Garrido de Villena, *Los tres libros de Mattheo Maria Boyardo, conde de Scandiano, llamados Orlando enamorado* (Valencia, 1555), que no debía serle ajena y en la que pudo encontrar algún punto de coincidencia, como en las referencias a los problemas de maravilla y verosimilitud recogidas en las octavas introductorias que el traductor coloca al comienzo del Canto VIII del Libro I. Daniel Eisenberg incluye la traducción de Garrido de Villena en su reconstrucción de la biblioteca de Cervantes ("La biblioteca de Cervantes," *Studia in Honorem prof. Martín de Riquer*, II [Barcelona: Quaderns Crema, 1987], 271-328).

¹⁶ El protagonismo de Angélica en el título de los poemas épicos de Barahona de Soto y Lope de Vega resulta sintomático del proceso de decantación del héroe francés a los campos del romancero, en los que don Quijote, por ejemplo, alimentaba sus quejas y sus imágenes al final de su primera salida. Su presencia puede seguirse en el estudio de Maxime Chevalier *Los temas ariostescos en el romancero y la poesía española del Siglo de Oro* (Madrid: Castalia, 1968). Para la posición de nuestro autor, véase la aproximación de Daniel Eisenberg, "El romance visto por Cervantes," *Estudios cervantinos* (Barcelona: Sirmio, 1991), pp. 57-82.

su *Furioso* y dio pie para que Cervantes lo siguiera con fidelidad en el desarrollo de su comedia *La casa de los celos*, en la que la disputa entre Reinaldo y Orlando por el amor de Angélica se refleja burlescamente en la disputa pastoril de Corinto y Lauso por el amor de Clori, para acabar oponiendo todas estas debilidades a las obligaciones bélico-religiosas de la orden de caballería.¹⁷

Las recurrencias de la figura de Angélica en Dorotea y en sus distintas encarnaciones no son escasas. Como aquélla, la muchacha de Osuna encauza sus dotes de seducción con el objetivo de separar al caballero cristiano de su destino, y para ello se apoya en un discurso en el que una historia de destierro y la superación de una prueba—aniquilar al gigante Pandafilando o derribar a Argalía—son los hitos que acercan a los caballeros a la consecución de la seductora. Maxime Chevalier ha subrayado este paralelismo con argumentos sólidos, añadiendo referencias a otros episodios del poema ariostesco que pudieran hallarse en la base inventiva de la historia de Dorotea, como el episodio de la desgraciada Olimpia.¹⁸ No obstante, ya el investigador francés señalaba que estas coincidencias no tenían que proceder necesariamente de un recuerdo directo de las octavas de Ariosto, sino que podían llegar a Cervantes convertidas ya en motivos elaborados a través de libros de caballerías que acudieron de manera directa y previa a las fuentes ariostescas.¹⁹ Junto a ello creo necesario insistir en el papel que pudo jugar el poema de Boiardo, directamente o en su traducción española, en la configuración del modelo adoptado por Dorotea, sobre todo teniendo en cuenta que es el autor del *Innamorato* quien narra la irrupción de Angélica en la corte de Carlomagno, soslayada en el *Furioso*, que arranca de la persecución de la doncella por los paladines Reinaldo, Orlando

¹⁷ Analizo esta pieza en "Dramaturgia, teatralidad y sentido en *La casa de los celos*," *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Barcelona: Anthropos, 1991), pp. 657–72, deteniéndome en las relaciones entre ambas situaciones amorosas y su resolución final.

¹⁸ Maxime Chevalier, *L'Arioste en Espagne (1530–1650). Recherches sur l'influence du Roland furieux* (Bordeaux: Institut d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines de l'Université de Bordeaux, 1966), p. 456. Más directamente relacionado con la transformación de Dorotea en Micomicona que con su pasada historia amorosa se halla, en mi opinión, el episodio en el que Ruggiero es seducido por Alcina, cuya aparición mágica y prodigiosa sirve para sacar al héroe del lugar al que ha sido trasladado por el hipogrifo.

¹⁹ Otras perspectivas sobre las relaciones entre nuestro autor y el poeta italiano pueden encontrarse en Marina Scordilis Brownlee, "Cervantes as Reader of Ariosto," *Romance. Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes*, ed. Kevin Brownlee y Marina Scordilis Brownlee (Hanover: University Press of New England, 1985), pp. 220–37, y en la ya citada obra de Thomas R. Hart.

y Ferragut. Ciertamente, en 1605 había quedado atrás la época (últimas décadas del XVI) en la que la consideración del poema de Ariosto era la del gran poema épico en el que se sublimaban los rasgos del romance caballeresco, lo que lo equiparaba a la obra de Boiardo. En el momento en que el *Quijote* ve la luz lo que destaca es el elemento de la ironía ariostesca, lo que coloca a su obra muy por encima de la que le dio origen, asentando la postergación crítica e imitativa del *Orlando innamorato*. Sin embargo, el contacto de Cervantes con la literatura italiana podía autorizar sobradamente su conocimiento, al margen de que varias décadas de tradición habían podido establecer una imagen compuesta, en la que difícilmente quienes hacía uso de ella llegaban a distinguir sus límites genéticos.²⁰

En la estela de este modelo conjunto, actualizado muy recientemente en las letras españolas y en las propias páginas del *Quijote*,²¹ Dorotea se propone arrancar a don Quijote de su prueba suprema como caballero enamorado, la penitencia en Sierra Morena. Al igual que esta disposición del caballero, la acción de la dama no deja de poseer una diversidad de ilustres modelos.²² Sobre la imagen de

²⁰ Quizá por ello y por el prestigio alcanzado por Ariosto es por lo que Cervantes, que sigue el argumento de Boiardo en su temprana comedia, cita en el *Quijote* de 1615 al autor del *Furioso* como fuente de autoridad al pintar los rasgos de una Angélica que, en lo voluntariosa y errante, coincide con Dorotea: "Esa Angélica... fue una doncella destraída, andariega y algo antojadiza... El gran cantor de su belleza, el famoso Ariosto... la dejó donde dijo," citando a continuación dos versos, traducidos, según anota Rodríguez Marín, por el propio Cervantes, lo que ratifica el juicio que sobre la traducción de Urrea ofreció en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano. La referencia, por otra parte, viene a cuento de un comentario sobre los amores de la bella con Medoro, pieza clave en la locura de Ariosto, más propia del poema de Ariosto que el de Boiardo. No invalida, pues, esta declaración de autoridad la presencia que sostengo del episodio boyardesco en la configuración del personaje de Dorotea-Micomicona.

²¹ Pueden servir de ilustración las referencias en el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano, a partir de la aparición del *Espejo de caballerías*—puede leerse ahora en edición reciente, Pedro de Reinoso, *Primera, segunda y tercera parte del Orlando enamorado, Espejo de caballerías* (Universidad de Valencia, 1992)—, a las obras del "famoso Mateo Boyardo" y "el cristiano poeta Ludovico Ariosto," a las que siguen comentarios de sus traducciones y, significativamente, obras de la materia no ariostesca del ciclo de Roldán: el *Bernardo del Carpio*—que no se confunde con el *Bernardo famoso* del traductor de Boiardo, mencionado en el *Persiles*—y el *Roncesvalles*. El poema de Barahona de Soto sólo se incluirá entre las menciones a los poemas épicos, junto a *La Araucana* o *El Monserrate*.

²² La presentación inicial de Dorotea, con su imagen deslumbrante, desde los pies desnudos a su cabellera de oro, parece actualizar la presencia idealizada de la luminosa Laura petrarquista, desde cuya belleza puede iniciar la dama su proceso de seducción, en el que se presenta como una opción a desplazar de su lugar de privilegio en el corazón del amante a Dulcinea, con la que—de nuevo

Angélica, cuando Micomicona cuenta su "historia" al caballero, surge el modelo de Armida, la imagen femenina del mal, de la seducción y del engaño, que Tasso introduce en su *Gerusalemme liberata*. Tras el conciliábulo de los dioses infernales presidido por Plutón, el mago Hidraot reclama para el cumplimiento de su plan a su sobrina Armida, "a la que el Oriente daba el primer lugar en la belleza, instruida en todo género de astucias, y en los artificios más ocultos de que puede usar una mujer o una maga."²³ Apoyándose en su belleza no menos que en su astucia y en sus artes mágicas, Armida llega al campamento cristiano que sitia Jerusalén con el objetivo de arrancar de su ejército a algunos de sus mejores capitanes. Postrada ante Godofredo de Bouillón, solicita su ayuda para liberar su reino del poder del usurpador que la ha expulsado de él. La aventura es la misma que habría de retomar Dorotea con similar objetivo; como hiciera Armida, arrastrando a Reinaldo, también Micomicona conseguirá que don Quijote se ponga en camino hacia lo que será el fin de su segunda salida.²⁴

el nombre—le une una similar estructura fónica y una evidente similitud. Y no se puede olvidar que, como Micomicona, Dulcinea es también una mixtificación. La misma que se produce cuando recordamos que Cardenio, unido con Dorotea en la trama amorosa, hizo en su retiro serrano las mismas locuras que Orlando—correr desnudo, perseguir a los pastores y destruir sus bienes—, las mismas locuras que, de manera expresa se plantea don Quijote (I, 26) en concurrencia con el modelo de Beltenebros. Si al final se impone la elección del casto Amadís, Dorotea introduce en la narración de su historia un correlato de Oriana: como—según relata Montalvo—"encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana que por la desemboltura ni osadía de Amadís fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo" (I, 35), Dorotea confiesa que "con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo" (I, 28). Con ello, a través de la imagen de la amada cortés de las caballerías, el personaje femenino desciende del ideal petrarquista y neoplatónico—en el que continúa relegada Dulcinea—, para adquirir protagonismo activo en su historia cortésana de realidad y de ficción.

²³ Cito por Torcuato Tasso, *Jerusalén libertada*, trad. por L.M. (sic) (Barcelona: Iberia, 1984), p. 67. El lector español del XVI también tuvo a su alcance una traducción en verso de este poema, la debida a Juan Sedeño (Madrid, 1587), pero, como reitero en las páginas de este trabajo, la presencia del *poema eroico* en las letras españolas discurrió por cauces muy distintos a los del modelo ariostesco. Véase el ya clásico estudio de Joaquín Arce, *Tasso y la poesía española* (Barcelona: Planeta, 1973), con la bibliografía anterior allí recogida; el más reciente trabajo de Helena Puigdomenech, "Le Tasse en Espagne. Quelques considérations sur sa fortune," *Revue de littérature comparée*, 62 (1988), 509–20; y, más adelante, los trabajos sobre la relación entre Cervantes y el italiano.

²⁴ En este plano argumental Dorotea se diferencia claramente de Angélica. La entrada en escena de la princesa del Catay actúa como el primer desencadenante de la acción, en tanto que Dorotea, al igual que Armida, aparece con la

Tras las inmediatas y concretas referencias a pasajes de libros de caballerías españoles, el perfil de Dorotea en su naturaleza fingida de Micomicona se conforma en la confluencia de las dos figuras femeninas que dinamizan la acción en los poemas de Boiardo y Ariosto, por una parte, y de Torquato Tasso, por otra, es decir, las de las dos tradiciones, la del *romanzo* y la del *poema heroico*, en cuyas aguas pretendía beber y reflejarse Cervantes en su configuración del nuevo género novelesco,²⁵ la “épica en prosa,” pero también alimentada con las innovaciones del canon de Ferrara²⁶ y, sobre todo, con la ironía ariostesca. De ella es de la que procede el juego de espejos en que se conforman, como reflejos, los distintos disfraces, imágenes y referentes modélicos de Dorotea-Micomicona. Por eso mismo, la de Angélica no puede servir como única fuente, sino que su despliegue—irónico²⁷—requiere un modelo complementario, específicamente el que le proporciona Tasso.

Con Armida Cervantes encuentra ese complemento ideal que necesita para la construcción de su personaje en su despliegue de facetas. De una parte, suma un componente más a su poliédrica personalidad, poniendo en relación dos figuras paralelas pero enfrentadas, al igual que ocurriera con los autores que las crearon y las obras en que se desarrollaron. Por otra parte, Armida le proporciona a la trama argumental un modelo de historia más acorde con el desarrollo de los acontecimientos y la propia realidad de don Quijote y quienes le rodean. A partir de esta “historia” Dorotea-Micomicona

acción ya encauzada, en el centro del nudo, para buscar un final del mismo, aunque su intervención resulte en una mayor complejidad de la trama, a través de una retención espacial del héroe en un espacio simbólico que se transforma en punto de confluencia. En cuanto al relato de Micomicona y su vinculación al de Armida, ya Márquez Villanueva (p. 19) señalaba que se trata de “la típica aventura de la ‘doncella menesterosa,’ ” pero lo que a mi juicio individualiza la relación entre la ficción de Dorotea y el modelo tassesco es su función narrativa y el componente de ficción que las une.

²⁵ Véase Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, 2ª ed. (Madrid: Taurus, 1989).

²⁶ Para el concepto y caracterización del “canon de Ferrara,” véase Antonio Prieto, “Origen y transformación de la épica culta en castellano,” en *Coherencia y relevancia textual* (Madrid: Alhambra, 1980), pp. 117–78. Para la posición de Cervantes respecto a ciertos aspectos del mismo, pueden considerarse sus referencias a Barahona de Soto como autor de *Las lágrimas de Angélica* y su posición polémica ante el Lope continuador de la materia orlandiana.

²⁷ Resulta apropiado en esta consideración el modelo conceptual planteado por Gonzalo Díaz Migoyo, *La diferencia novelesca. Lectura irónica de la ficción* (Madrid: Visor, 1990), sobre todo en su capítulo introductorio y en su aplicación al análisis de obras cervantinas.

encarna un papel más activo que el desempeñado por Angélica en los poemas de Boiardo y Ariosto, pues tras su aparición inicial y su efecto sobre los caballeros, su papel resulta más bien pasivo, convertida en objeto de los amores y la persecución de los caballeros, a los que, efectivamente, saca de la corte, pero sin llegar a controlar sus pasos y acciones. Por el contrario, Armida es la imagen de la actividad y el control sobre los enamorados, como se manifiesta hasta el extremo en el encantamiento de Reinaldo en los jardines de la maga.²⁸ De esta manera, el papel femenino—tal como reclamara Marcela capítulos atrás—adquiere una mayor relevancia, ofreciendo un contrapunto al papel reservado a Aldonza-Dulcinea.

En otro orden de cosas, al remitir a un personaje de Tasso Cervantes puede introducir una clave metapoética de referencia a un modelo más prestigiado entre los cultos,²⁹ por mostrarse más acorde a la poética clasicista, y de menor contestación que la despertada en su momento por el poema de Ariosto. Así, al margen del ya señalado éxito en España del canon ferrarense en forma de continuaciones argumentales, Cervantes incorpora en la configuración del personaje el que constituye el architexto que se impone en este momento como vía de superación de los límites del poema épico renacentista para apuntar a la renovación de los modelos narrativos.

En el plano estricto de los personajes también se le presenta a Cervantes—quizá menos a sus lectores—el de la figura tassesca como el archimodelo de este personaje femenino, al presentar, al igual que en el conjunto de su renovación genérica, una alternativa superadora al modelo de la mujer consagrado por el neoplatonismo, el petrarquismo y la narrativa idealista, simple objeto de la pasión y la acción masculina, pero carente de iniciativa. Si, como hemos visto, Dorotea se asemeja a Laura en su presentación inicial, también presenta un notable paralelismo con respecto a Micomicona en su papel de “doncella menesterosa” que vaga errabunda por los campos; pero, además de la voluntad que se plasma en el disfraz masculino, lo que viene a romper una posible identificación de estas figuras, es la fractura que introduce el engaño de la ficción, la dualidad de más-

²⁸ También la materia orlandiana ofrece un precedente correlativo de este episodio, pero mejor que en el castillo o en el palacio encantado del mago Atlante en el que es detenido Ruggiero en el *Furioso*, en la mágica prisión de Orlando en poder de Dragontina, nueva Circe, en el poema de Boiardo.

²⁹ Para diferentes aspectos de las relaciones entre Cervantes y el autor de la *Gerusalemme*, véase Alban K. Forcione, “Cervantes, Tasso and the *Romanzi Polemic*,” *Revue de littérature comparée*, 44 (1970), 433–43; y Daniel Eisenberg, “Cervantes y Tasso vueltos a examinar,” *Estudios cervantinos*, pp. 37–56.

caras incorporadas por Dorotea en su hacerse como personaje. En ese marco Armida se aparece como la figura modélica que sintetiza y depura, al margen de relaciones cronológicas y líneas de influencia, este ideal de personaje femenino. Son sus rasgos ideales los que se hipostasian en cada una de las manifestaciones concretas que giran alrededor de este eje, sean Angélicas o Micomiconas, y es en este discurso de configuración narrativa y de construcción de personajes en el que Cervantes inscribe su escritura y el retrato de su Dorotea.

Presentada como antítesis de don Quijote—Dorotea es la lectora de libros de caballerías que utiliza sus conocimientos para su fingimiento y para acabar con la aventura del caballero—, la fingida Micomicona es también—de acuerdo con lo apuntado—el modelo invertido de la Laura petrarquesca y, por concreción en la obra, de la Dulcinea forjada por su amante: simple icono en el altar en el que el caballero consagra sus armas y su valor, es decir, su identidad y su lugar en la sociedad. Como éste, Dorotea-Micomicona supera la pasividad y se crea a sí misma en la actividad que la dota de una personalidad múltiple, pero casi siempre vinculada a su voluntad.

El personaje cervantino, representado paradigmáticamente por Dorotea, se presenta, pues, conformado a partir de una superposición de máscaras (sentido último de “persona” en su configuración etimológica), de imágenes complejas y variables de la identidad fragmentada y construida en el hacerse narrativo y novelesco, el que surge, al par del mundo moderno, con el paso de la aventura a la experiencia. El paralelismo con don Quijote ilustra el proceso narrativo y su significación.³⁰ Al igual que el protagonista, la antagonista se perfila y realiza en la imitación de modelos literarios, como ha quedado expuesto, a los que somete con su ficción a una perspectiva paródica, complementaria de la del personaje central y de distinto valor, por tratarse de una mera y superficial ficción y no de una real y profunda transformación.

Sin embargo, Dorotea, como don Quijote, puede afirmar en el laberinto de sus sucesivas y simultáneas personalidades “yo sé quien soy,” no tanto por ser la única poseedora del hilo de Ariadna en dicho laberinto, cuanto porque es su voluntad la que rige las continuas permutaciones, los cambios de planos en que se sitúa su juego actancial y su relación con los demás personajes. De ahí su compartido fenómeno de polionomasia, por el que la dama se mueve entre

³⁰ Resulta de interés recuperar en este punto el juego de espejos que representan las páginas de Carlos Castilla del Pino dedicadas a “La lógica del personaje y la teoría del *Quijote* en Torrente Ballester,” *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester* (Salamanca: Caja de Ahorros de Salamanca, 1981), pp. 29–38.

los lugares de Dorotea y Micomicona, tras pasar por un momento de travestismo en que debió asumir, verosíblemente, un nombre masculino.³¹ Como ocurriera con Alonso Quijano y posteriormente con don Quijote, el proceso de creación de la nueva identidad comienza por el nombre—en el origen, el verbo—, en el que se encuentra la definición de la personalidad, como ha quedado apuntado al comentar el juego semántico de Micomicona y como podemos observar en la etimología de Dorotea, “regalo de la divinidad,” la misma que la de la doncella Teodor.³²

En este juego de afirmación de la voluntad en el proceso de construcción de la personalidad, en el que participan por igual Dorotea y Alonso Quijano, el sostenimiento de las máscaras no depende tan sólo de la elección de un nombre y la adopción de un disfraz, ni siquiera de la composición de una historia, sino de su completa encarnación, es decir, de la realización de la cervantina afirmación de ser el hombre hijo de sus obras. De ellas, como fruto de la voluntad, depende la personalidad, que no se encuentra fijada de antemano, ni en el estatismo de una sociedad estamental ni en el de unos tópicos literarios, fijados en modelos genéricos. Pero tampoco la voluntad es el único factor, pues no siempre puede llegar a imponerse, como muestran todos los enfrentamientos problemáticos que se encuentran en la base del conflicto novelesco, frente a la linealidad del romance idealista.

Como se pone de relieve en la preocupación de don Quijote por tener un testigo que ratifique lo caballeresco de sus acciones, es necesaria la aceptación de los demás para la conformación del personaje, que se define en la búsqueda de esta aceptación y en la que él mismo

³¹ Es lo que hace Felismena, “determinando llamarse Valerio si mi nombre me preguntasen.” En el juego abismático de disfraces en el que se sumerge el personaje cervantino, no está de más recordar cómo Dorotea se disfraza de Micomicona precisamente con sus propias galas femeninas, pues en ese momento su naturaleza está marcada por el travestismo. De este modo Cervantes apunta al lector una clave más para entender en la ficción del personaje su verdadera naturaleza, su hacerse en máscaras literarias, en hipóstasis de modelos consagrados por la imprenta.

³² Insiste en la cuestión etimológica Márquez Villanueva (p. 17). En cuanto al paralelismo con el personaje de Teodor, conviene recordar cómo la popularización a través de los pliegos de cordel del relato originado en *Las mil y una noches* despojó a su versión medieval del carácter doctrinal para resaltar componentes de variedad y aun de aventura, que culminan en la versión dramática de Lope de Vega, *La doncella Teodor* (publicada en la *Novena parte*, en 1617). Lo que se mantiene es el protagonismo de la figura femenina y su capacidad para asumir, como Dorotea, tanto la administración de la casa de su señor como la iniciativa en la resolución de su problema.

efectúa de la actuación de los demás personajes. Y en ese diálogo, como en todos los planteados en el marco de la novela cervantina, tiene su lugar el lector, que con su aceptación o su rechazo define la verosimilitud de los personajes y, por tanto, su realidad novelesca.

En el caso de Dorotea, como el lector aprecia en todo el desarrollo del episodio, pero como se pone paradigmáticamente de manifiesto en los errores y contradicciones de su discurso, ésta cuenta con la complicitad del cura, quien, siendo el mejor conocedor de la falsedad del mismo, es quien más coopera en dotarlo de verosimilitud, en generar para el mismo una suspensión de la incredulidad. En esta misma línea, el lector, a cuyo alcance se encuentran los datos para decodificar los mecanismos de intertextualidad paródica que operan en la creación de Micomicona, se halla ante una situación de suspensión de su propia credulidad, al descubrirse el juego de máscaras que compone al personaje, ante el que debe sustituir su actitud de pasividad por la de una recepción crítica.

Finalmente, don Quijote, lector por antonomasia (de los libros de caballerías, de sí mismo como actor y de su propia historia publicada), conjuga esta doble actitud, necesaria para mantener su juego y establecer un diálogo creativo, transformador, con la propuesta de Micomicona. La tensión entre credulidad e incredulidad que produce la historia de Micomicona, con sus deslices—desembarco en Osuna—y sus dificultades—el lunar en la espalda del héroe destinado a la aventura—, a la que se suma el descubrimiento de la personalidad real del cura-escudero, es resuelta con rotundidad por don Quijote, con su caballeresca afirmación de principios, en la que superpone la lectura de su propio personaje a la de los otros: “Sea quien fuese—respondió don Quijote—; que yo haré lo que soy obligado y lo que me dicta mi conciencia, conforme a lo que profesado tengo” (I, 29). Algo parecido ocurre en la finalización de la empresa propuesta por Micomicona, cuando en la venta Sancho descubre definitivamente la ficción de Dorotea y los demás personajes y, entretanto, don Quijote, acuchillando los cueros de vino de la cómplice venta, da muerte al gigante imaginario en una aventura, consecuentemente, onírica, si hemos de atender a sus palabras. En la relación dialéctica resultante de la actitud del caballero se pone de manifiesto la distancia adoptada respecto a la ficción de los demás personajes, necesaria para alimentar la suya propia, pero sin llegar a asfixiarla en la falsedad.

Con el encuentro de Alonso Quijano, Dorotea, don Quijote y Micomicona, bajo la mirada de Cardenio, el cura y el barbero y ante los ojos del lector, se funden, en el juego de los personajes y de éstos con

su lector, los mecanismos de enajenación que constituyen el proceso de autoconstrucción del personaje, tanto en sí mismo como en relación con los demás, y aun en el propio acto de la lectura. Uno y otro fueron llevados al límite por Alonso Quijano, hasta el extremo en el que la alienación, el hacerse otro, se convierte en la vía de acceso directa al hacerse uno mismo, al hacerse hijo de sus obras, pero también hasta el punto en que esta alienación se identifica con la locura. Del mismo modo, en el acto de leer también nos alienamos para compartir el mundo de lo leído, abandonamos provisional o relativamente nuestros principios y comulgamos con los que nos proponen el narrador y los personajes. O nos distanciamos de ellos, al descubrir en los procedimientos de intertextualidad sus juegos de construcción sobre modelos literarios, que avisan al lector de la convención. Una mínima aceptación de esta práctica convencional se hace imprescindible para la lectura, pero traspasar las fronteras que el orden racional ha establecido representa la abismación en la alteridad constituida por lo leído.

Don Quijote, antes lector que actor, atravesó esa frontera en un camino sin vuelta atrás. Quienes lo tomaron por loco forzaron un imposible retorno—a la aldea, al lugar, a las casillas—que sólo podía desembocar en la muerte. Dorotea, encantadora a la inversa, hubo de participar en esa trama, como una hipóstasis de Armida, para impedir, como el personaje del Tasso, la realización caballeresca del héroe. Su camino por las lecturas y por la encarnación del personaje que quería ser partía del mismo punto que el de Alonso Quijano; sus desarrollos eran paralelos; por eso, nunca podían encontrarse.