



Pontificia Universidad Católica Argentina

“Santa María de los Buenos Aires”

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras

Licenciatura en Letras

TESIS DE LICENCIATURA

Ser “otro”: la máscara como clave de lectura en los
capítulos XXVIII-XXX de la Primera Parte del *Quijote*

María de las Mercedes Dinardo

Nº de registro: 06-130006-0

DNI: 38.532.081

Directora de Tesis: Dra. Silvia Cristina Lastra Paz

2021

Ser “otro”: la máscara como clave de lectura en los capítulos XXVIII-XXX de la Primera Parte del *Quijote*

TESIS DE LICENCIATURA

Pontificia Universidad Católica Argentina

Facultad de Filosofía y Letras

Departamento de Letras



Pedro González Bolívar (1881) *Presentación de Dorotea a Don Quijote*

Óleo sobre lienzo, 100 x 88 cm

—**Yo sé quién soy** —respondió don Quijote—, y **sé que puedo ser**

Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote*

“El enmascarado traspasa los límites del significado, la función, el tiempo y el lugar que le fueron asignados, en una palabra, **deshace los vínculos de la identidad**, «la estúpida coincidencia de uno consigo mismo», y **se adentra en el territorio de la alteridad**. La máscara libera al otro, al extraño huésped, al forastero que todos llevamos dentro”

José Manuel Martín Morán, “Los velos de la identidad en el *Quijote*”

“Las distintas tradiciones y comunidades se han espejado y se reflejan permanentemente en sus máscaras. ¿Acaso alguien duda, que **nuestros propios rostros, conforman las máscaras de la gestualidad cotidiana?**”

Elina Matoso, *El cuerpo, territorio de la imagen*.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	6
CAPÍTULO 1: TEATRALIDAD Y MÁSCARAS: EL CONTEXTO EN EL IMAGINARIO DEL SIGLO DE ORO	18
1. Fiesta y carnaval.....	20
2. La vestimenta como reflejo de una sociedad	24
CAPÍTULO 2: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL EPISODIO.....	29
1. Funciones	29
2. Actantes.....	36
2.1. Primer cuadro actancial: Alonso Quijano	38
2.2. Segundo cuadro actancial: Dorotea.....	39
2.3. Tercer cuadro actancial: Princesa Micomicona.....	40
2.4. Cuarto cuadro actancial: Cardenio.....	41
2.5. Quinto cuadro actancial: el Cura	42
2.6. Sexto cuadro actancial: el Barbero.....	43
2.7. Séptimo cuadro actancial: Sancho Panza	44
3. Tiempo y narración.....	45
CAPÍTULO 3: LA MÁSCARA CERVANTINA	47
1. Entre cómplices y locos: los ayudantes y oponentes de don Quijote y Dorotea.....	55
1.1. El cura y el barbero.....	55
1.2. Cardenio.....	60
1.3. Sancho Panza.....	63
2. La máscara de don Quijote	66
2.1. Alonso Quijano: el principio y fin de un mito	66
2.2. Don Quijote: la aventura caballeresca	74
2.3. Defensor de los menesterosos	78
3. La máscara de Dorotea	82
3.1. Travestimiento. Tópico de la mujer vestida de hombre	84

3.2. Hija buena y hacendosa	89
3.3. Princesa Micomicona	93
CAPÍTULO 4: LECTURAS POSMODERNAS DE LA MÁSCARA	97
A MODO DE CONCLUSIÓN	104
1. Reinterpretación global	104
2. Nuestras máscaras sociales	108
APÉNDICE	111
1. La indumentaria en el <i>Quijote</i>	111
1.1. Don Quijote	111
1.2. Dorotea	113
1.3. El cura	115
2. Código de vestimenta: sistema de oposiciones	117
BIBLIOGRAFÍA	120
BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA	120
BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA	120
Marco teórico y metodológico	120
Discurso crítico sobre Cervantes y <i>Don Quijote de la Mancha</i>	124
Cervantes y la teatralidad: disfraces y máscaras	127
Análisis sobre Dorotea	130

INTRODUCCIÓN

Cervantes nunca tuvo un lugar muy claro dentro de la sociedad estamentada a la que pertenecía. Esta circunstancia le brindó más **libertad en su escritura**¹; y gracias a sus diversos trabajos y a su experiencia de vida, pudo reflejar en sus obras toda la **pluralidad cultural** que observó y experimentó a lo largo de los años.

En sus años cenitales de creación literaria escribe la Primera Parte del *Quijote* publicada en 1605, que tuvo dispares y fervorosos receptores. En 1614, se publican las *Novelas Ejemplares*. La Segunda Parte del *Quijote* data de 1615. Y su novela de aventuras peregrinas, *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, la termina de escribir en su lecho de muerte. **La variedad de circunstancias y de personas denotan una realidad humana y vivencial que se unen a lo ficcional.**

La novela cervantina al principio se leía mayoritariamente como una obra de entretenimiento. Gradualmente, al promediar el siglo XVII, convive esta lectura con los estudios en busca de otras interpretaciones. En esta época surgen las primeras ediciones críticas² con ilustraciones muy detalladas, que se dan principalmente fuera de España.

El *Quijote* es una obra que ha suscitado a lo largo de los años un desarrollo considerable de interpretaciones del codiscurso crítico, lo que puede llevar a pensar que no existe ningún aspecto nuevo por investigar. Como afirma Américo Castro “la opinión corriente de que todo, o por lo menos casi todo, ha sido ya dicho acerca de Cervantes, causa cierta inhibición en quien se dispone a aumentar con un número la copiosa bibliografía cervantina” (1925: 7).

¹ Todos los vocablos resaltados en letras negritas pertenecen exclusivamente a la intencionalidad de este trabajo.

² Sobre las diferentes ediciones del *Quijote* ver los estudios de Jaime Moll (1982, 2005, 2008) y José Manuel Lucía Megías (2002, 2003). Se destacan también los estudios generales de la obra realizados por Joaquín Casaldueiro (1966, 1975), Edward Riley (1966, 2000) y Martín de Riquer (1970, 2015).

Sin embargo, consideramos que el tema de la **teatralidad**³ en general, y el de la **máscara**⁴ en particular, no han generado análisis exhaustivos, pese a que esta novela cervantina exhibe muchos episodios donde los personajes adoptan un disfraz, asumen una máscara, cambian de vestidos, y **al enmascararse cambian su identidad, la disfrazan o revelan su verdadera personalidad**. Cervantes fue un gran **entusiasta del teatro**⁵, y **en el Quijote se vislumbra esa pasión**.

Para autores como Alfredo Baras Escolá (1989), José Manuel Martín Morán (1990) o Héctor Tortajada Urzáiz (2007), en la narrativa de Cervantes están implícitas las comedias que nunca pudo ver representadas, y las historias intercaladas dentro de la Primera Parte del *Quijote* serían **comedias en prosa**. Esto es posible pues “la narrativa

³ Roland Barthes (1964) fue uno de los primeros críticos en intentar definir la especificidad de la ‘teatralidad’, en *Ensayos Críticos* la define como “espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena” (54) y que tiene que constituirse desde la fase de la escritura o de la creación. **El teatro es un discurso pluricódico**, dado que “manipula varias estructuraciones en el espacio, el verbo y el cuerpo” (Klinkenberg, 1944: 220). A su vez, **la teatralidad**, entendida como la “**característica esencial y específica del teatro**” (Pavis, 1998: 470), **permite estudiar su presencia en obras, aunque no sean dramáticas, en este caso en la novela de Cervantes**. Según Óscar Córrego (2009), la teatralidad “proyecta un tipo de mirada específica sobre el hecho de la representación. (...) El espectador disfruta al ver de forma consciente el procedimiento de la representación, el juego del artificio y el desequilibrio de las identidades, el **soy uno, pero represento otro**, soy yo pero en realidad no lo soy” (8); esto se refleja en muchos episodios del *Quijote* donde algunos personajes terminan representando un determinado papel frente a otros, constituyendo de esta manera un acontecimiento teatral. Ver Baltodano Román (2005), Chen (2014), Maestro (2005), Martín Morán (1986), Ruta (1992).

⁴ Entendemos ‘máscara’ como un recurso que permite a los personajes llevar a cabo sus objetivos, en algunos casos reflejando la verdadera personalidad que estaba escondida en ellos mismos. Pavis la relaciona con el ‘disfraz’ y considera que es la “característica de la teatralidad, del teatro en el teatro y del mise en abyme de la representación” (1998: 144). El uso de un disfraz, o una máscara, permite profundizar y **reflexionar sobre la identidad, el ser o parecer, la realidad y la apariencia**, e incluso sobre la verdad: “el disfraz, revelador y conciso, es una convención dramática ideal para quien desea captar la identidad y evolución de los protagonistas” (Pavis, 1998: 145). Según indica Sebastián Covarrubias, el disfraz es “el hábito y vestido que un hombre toma para disimularse, y **poder ir con más libertad**. (...) Dícese disfraz (...) por tomar el que se disfraza diferente rostro y traje, porque en aquel tiempo se usaban ya las máscaras. (...) Disfraz, algunas veces significa disimulación” (1611: 322-323). Covarrubias relaciona la máscara con la falsedad, la mentira, el engaño y la burla; y el desenmascaramiento, “quitarse uno la máscara, es descubrirse y tratar en público lo que hasta allí intentaba de secreto” (1611: 197).

⁵ Marchese y Forradelas (2013) remarcan el **origen ritual del teatro**, que de a poco va configurando un espacio específico para su representación: el escenario. Macgowan (1966) en *La escena viviente*, plantea que hay dos maneras de considerar el teatro: por un lado, la tradicional, que se origina en Grecia donde existe un texto escrito, la representación de los actores en un escenario con determinado vestuario y elementos; y por otro lado, una concepción más simple y primigenia, si se “enfoca el teatro de esta manera, y si se buscan sus elementos en la danza así como en el drama, en las máscaras y en la magia, en el culto de los antepasados, de los animales y de los dioses, se verá que **el teatro es la más difundida y la más antigua de las artes**” (3).

de Cervantes se distingue por su **teatralidad intrínseca** y esta peculiaridad se debe a la **inclinación natural al teatro** de nuestro autor” (Martín Morán, 1990: 96). Héctor Tortajada Urzáiz considera que el autor madrileño superó la comedia a través del género de la novela, aunque dejó rastros del anterior en algunos tipos o arquetipos de personajes, inspirados en la Comedia del Arte, y otros estilos teatrales (2007: 471).

José Luis Ramos Escobar, a su vez, considera que la gran cantidad de elementos teatrales presentes en la obra están relacionados con el concepto barroco **de la vida como teatro**, y esto influye en el personaje de don Quijote ya que “su andante caballería encierra en sí misma una gran teatralidad como resultado de un patrón de comportamiento que intenta imponer una determinada interpretación al mundo”, y esto se relaciona intrínsecamente con la concepción central de la novela, que busca “la presentación de una realidad proteica donde se alteran e intercambian los vasos comunicantes de realidad y fantasía” (1992: 671).

En suma, Miguel de Cervantes **elimina los límites entre los diferentes géneros**, algo propio de la estética barroca, los fusiona en una obra admirable: entre las páginas del *Quijote* están presentes los diversos estilos literarios de su época y todo el imaginario del Siglo de Oro. Además, **esta novela tiene como referente la propia literatura**, algo que difiere de narrativas anteriores, y

al tratar de definir a Cervantes dentro del Barroco, Hatzfeld lo relaciona con Velázquez y apunta una serie de elementos que no pueden dejar de considerarse como extraordinariamente sugerentes. Hatzfeld sitúa a Cervantes como expresión del Barroco en primer lugar, por “el sentimiento grandioso por el espacio y el tiempo, el cual nos ofrece dimensiones psicológicas, más bien que matemáticas” y “la experiencia humana como fuente del arte” (González, 2005: 6).

La **teatralidad⁶** permite reflexionar sobre la realidad y sobre las creencias que uno va formando a lo largo de la vida. El *Quijote* permite reevaluar el papel que tiene el

⁶ Respecto a la teatralidad dentro del *Quijote* hay varias posturas. Algunos autores como José Luis García Barrientos (2008) consideran que la teatralidad que señalan otros críticos en realidad es una técnica narrativa más, una “técnica bien paradójica en sentido estricto: la pura narración, que es lo contrario que el

hombre en el gran **teatro del mundo**. Este tópico, muy utilizado dentro de la estética barroca, podría definir de manera muy concisa el mundo literario al cual pertenece el Caballero de la Triste Figura: **cada personaje cumple un rol particular en ese teatro** y permite que el **espectador analice su propia existencia**. Las figuras que acompañan al hidalgo son las que observan su acto teatral y participan a su vez de otras escenas. Se mezclan los roles: espectadores, actores, creadores, directores, lectores; y dan como resultado esta obra narrativa-teatral, que a pesar de los siglos nos sigue fascinando y enseñando sobre la vida.

En su libro *Semiótica teatral*, Anne Ubersfeld (1998) deja constancia de que el **rasgo primordial del teatro es su objetividad**: el autor solo está presente en las didascalias, pero no habla de manera directa en el resto de la obra. **En el diálogo no está la voz del autor sino la voz de “otro”** y la voz del sujeto que escribe, “ésta no sería otra cosa que la superposición de todas las voces; el problema «literario» de la escritura teatral se encuentra, por lo demás, en el **encubrimiento de la palabra del yo por la palabra del otro**” (18). Marchese y Forradelas (2013) a su vez, indican que lo más característico y relevante del teatro es el “dominio del discurso directo en la acción teatral: todo «es dicho» por los personajes, la fábula misma se construye desde el devenir, de escena en escena, del diálogo entre los personajes” (98).

A través del discurso los personajes enuncian su voz, **construyen su imagen, o sus máscaras, a partir de la palabra**, el “personaje es el elemento que enuncia, que dice un discurso (...) El discurso de un personaje es, pues, una parte determinada de un conjunto más amplio constituido por el texto total de la obra con sus diálogos y didascalias” (Ubersfeld, 1998: 101). Asimismo, **los personajes pueden teatralizarse a través del discurso**, por su palabra cuando se presentan al público; y también, a través de la “**máscara teatral**” que no es una máscara física sino algo más sutil, una especie de disfraz, donde el personaje puede aparecer como “un personaje ya codificado”, “un personaje ya conocido por su leyenda”, “un personaje que se presenta ya teatralmente

drama, produce un efecto dramático, de mostración, de inmediatez representativa” (500). Acepta que al ser muy dialogada puede calificarse de dramática solo en ese aspecto. Sin embargo, aclara que la teatralidad estaría presente “estrictamente” en los capítulos dialogados y que depende cuánto estén controlados por la voz del narrador esos pasajes son más o menos teatrales (García Barrientos, 2008: 499).

codificado”, “un personaje disfrazado con una identidad prestada”, “un personaje cuya identidad permanece problemática” (Ubersfeld, 1998: 106-107).

La investigación específica de la máscara cervantina en el *Quijote* todavía no se ha desarrollado en su totalidad. En general, autores como Gabriel Baltodano Román (2005), Jimmei Chen (2014), Patricia Lucas (2016), Yoalli Malpica (2010), María Caterina Ruta (1992), Jesús Maestro (2005) comentan la teatralidad dentro de la novela y señalan episodios donde aparecen diferentes aspectos teatrales como el uso de disfraces: el retablo de Maese Pedro (II, XXV-XXVII), las bodas de Camacho (II, XX-XXI), Dorotea en el papel de princesa Micomicona (I, XXIX-XXX), los episodios con los duques (II, XXXIV-XXXV). También, **se remarca el diálogo como un aspecto fundamental dentro de la teatralidad de la obra:** los personajes se presentan a sí mismos a través del discurso, aunque algunos son más bien monólogos, y van narrando los hechos del pasado a través del diálogo en tiempo presente, utilizando la técnica del *racconto* relatan a sus compañeros lo que sucedió fuera de escena.

Según Baltodano Román (2005) la escritura narrativa de Cervantes **transforma al lector del *Quijote* en el público de una obra teatral**. Tanto al lector como a los destinatarios dentro de la obra, se los estimula desde lo sensorial, apelando al sentido de la vista y del oído en repetidas ocasiones, de esta manera

al hacerlo, el mensaje dirigido hacia el interior de la novela -sea al auditorio de la farsa, sea a un lector implícito- adopta teatralidad; no importa entonces que el lector, aquel que está fuera del mundo narrado, reciba todo por mediación de la palabra escrita (13).

Para Malpica (2010) existe una teatralidad virtual en la obra a través de las descripciones que hace el narrador, que se asemeja más a las **didascalias teatrales**, ya que no es una reflexión sobre el personaje sino más bien una enumeración de sus acciones, permitiendo fácilmente la conversión de la **novela en un guion teatral**. Considera muy relevante para el análisis de la teatralidad todos los diálogos que mantienen los personajes casi sin interrupción de un narrador, no en un discurso diferido, sino en un discurso directo (180).

En el *Quijote*, **el narrador les cede la palabra a los personajes** y a través de los diálogos sabemos quiénes son, qué les acontece, cuáles son sus metas, sus conflictos y cuáles son **las máscaras que construyen** al presentarse ante los demás. Martín Morán, al igual que Malpica, reafirma la importancia del diálogo en la obra ya que este “usurpa muchas de las funciones que en otros relatos son propios del narrador” (2011: 234). **Mediante el *racconto* y el intercambio dialéctico entre los personajes, el espectador puede conocerlos, observar la llegada de alguien nuevo, notar el cambio de escenario**, toda la “estructuración del relato, tanto en lo que respecta a la integración de los personajes de las novelas interpoladas, como en lo referente a la búsqueda de la cohesión de la trama, debe mucho al diálogo, siendo uno de los campos de intervención privilegiados del narrador” (Martín Morán, 2011: 234). En esta misma línea, Rubiera Fernández (2006) asegura que en la obra hay un mundo donde la apariencia y la realidad se fusionan, se confunden, y que la teatralidad presente se debe sobre todo a

aquellos episodios en los que se produce **el relato de un acontecimiento pleno de visualidad en la transmisión de los hechos, de dinamismo en la acción y de fingimiento manifestado en los gestos, las voces y el vestuario, en un marco que evoca una puesta en escena**. Se relatan los pormenores de la acción y las reacciones de los circunstantes o espectadores, transmitiéndose al lector la sensación de que se ha presenciado la situación. A esta sensación contribuye especialmente la inmediatez y viveza del diálogo que, frente a lo que la tradición narrativa había logrado, gana en autonomía e interés intrínseco, **adquiriendo al final el receptor la perspectiva de que las cosas ocurren así en la literatura como en la vida** (544).

García Bedoya también considera que uno de los aspectos más importantes es el **dialogismo de la obra**, presente en las conversaciones entre Sancho y don Quijote, donde ninguna de las voces tiene más importancia que la otra, “ambas merecen ser evaluadas críticamente por el lector: la voz de la verdad parece hablar a veces por intermedio de la sabiduría popular de Sancho, a veces por intermedio de los conocimientos libresco de don Quijote” (2005: 34). La comicidad presente en los episodios sirve para relativizar lo que afirman las distintas voces, y no hay una voz autoral que nos guíe hacia una verdad única. **La realidad es múltiple y polifacética**, se cuestionan las jerarquías sociales

tradicionales, se transgreden las normas narrativas, los “decoros genéricos”. Cervantes con el *Quijote*, construye una nueva forma de escritura, donde se fusionan todos los géneros narrativos de la época, cuestionando lo establecido, lo canónico. Esto permite el desarrollo de la novela moderna, aunque su “autoironía metaficcional resultará más afín a la novela del siglo XX, empeñada en escapar a los estrechos códigos de verosimilitud y a las formas estructuralmente cerradas predominantes en el realismo decimonónico”. (García Bedoya, 2005: 34-35).

Yoalli Malpica (2010) remarca la importancia, para el análisis de la teatralidad, del **uso del tiempo presente** en la mayor parte de la novela, “pues pareciera que los personajes, como los de las obras de teatro, viven en un aquí y un ahora” (184-185). Los hechos que no suceden en ese presente inmediato son narrados por los personajes a pedido de sus interlocutores para poder entender mejor algunas situaciones. Afirma que en esta obra todo cambia, **todo se transforma** y

el narrador no es la excepción, pues —al describir los lugares, los vestuarios o estados de ánimo de los personajes, para después cederles la palabra— **se convierte en un virtual director de escena, diseñador de vestuario, iluminación, sonido y escenografía, para que los personajes puedan llegar a un escenario**. Todo esto se debe seguramente, como diría don Quijote, a la obra de un encantador, quien tiene encantados a los realizadores y amantes de las artes escénicas (185-186).

A su vez, Martín Morán analiza el episodio de la venta de Palomeque (I, XXXVI-XXXVII) como si fuera un **escenario de teatro**, o un “venteatro”: **la anagnórisis de los personajes se produce a través de las palabras, mediante la voz es que se van reconociendo unos a otros**. Las acciones sirven para sostener los diálogos, donde “los gestos de los personajes, como se ve, constituyen una kinésica de apoyo expresivo a sus palabras; la teatralidad escénica de los mismos es, pues, evidente” (1986: 35). También considera que el vestuario de este episodio es muy variado y significativo porque **identifica al personaje con su vestido. Desde la ropa, el autor nos indica el rango social, la profesión, la procedencia, que adopta cada uno**, por eso le dedica una descripción tan pormenorizada a cada traje. Postula como conceptos clave para la

interpretación de la locura quijotesca la dicotomía “texto escénico/texto literario”, “apariencia/esencia”:

Don Quijote ve la apariencia de molinos de viento y la reviste de la esencia de gigantes, que solo existe en el texto literario de su peculiar interpretación del mundo. El mismo se ha hecho objeto de este tratamiento y ha atribuido a su entidad física los significados y las dotes del caballero andante extraídos del texto literario que son los libros de caballería y que colegimos por las palabras del propio personaje. (...) **La diferencia entre Don Quijote y los personajes de la venta es que él intenta crear la convención representativa y no lo consigue, mientras que éstos, teniéndola delante, no la pueden ver”** (38-39).

María Caterina Ruta (1992) plantea, al igual que Chen (2014), que las **puestas en escena** en la obra se deben a intenciones diversas, en principio, a dos intenciones diferentes: o buscan devolver a Don Quijote a la realidad y al orden; o buscan burlarse de su locura para la diversión de los espectadores. Son **montajes ficticios**, donde intervienen **escenificaciones, disfraces, vestuario**, otros **códigos lingüísticos**, para hacer creíble la invención a los ojos del protagonista (703).

Jesús Maestro (2005) identifica diez⁷ episodios con una configuración teatral, y considera que **los aspectos teatrales buscan la reflexión sobre el ser humano y su accionar, sobre el cruce entre la realidad y la ficción, sobre las formas de representación en sí mismas, sobre los temas del pasado de la que los personajes son consecuencia directa** (44). Cada personaje de la novela se vuelve parte del público del teatro que se desarrolla dentro de sus páginas,

⁷ Los diez episodios que marca son: 1) **Dorotea en el papel de la princesa Micomicona** (I, XXIX-XXX, XXXVII y XLVI); 2) la gresca entremesil por causa del yelmo de Mambrino y bacía de barbero (I, XLIV-XLV); 3) don Quijote rodeado de gigantes, que le enjaulan, encantado, de camino a su aldea (I, XLVI-XLVII); 4) el discurso del canónigo sobre las comedias, que convierte al teatro en objeto de crítica y debate (I,48); 5) la aventura de Las Cortes de la Muerte (II, XI); 6) las danzas y bailes narrados de las bodas de Quiteria (II, XIX-XXI); 7) el retablo de Maese Pedro (II, XXV-XXVI); 8) diversos episodios con los duques (II, XXXIV-XXXV); 9) Sancho en Barataria (II, XLIX, LI y LIII); y 10) tal vez la escena de la cabeza encantada (II, LXII). Para este análisis nos centraremos, sobre todo, en el primer episodio que él identifica.

la forma de presentar cuanto sucede somete temas, personajes y hechos a un procedimiento de distanciación que resulta imprescindible para que tales hechos en sí mismos vulgares, y por tanto fácilmente verosímiles puedan comprenderse de una forma diferente. **Lo natural se convierte en llamativo, extraordinario, sorprendente** (Maestro, 2005: 47).

Otros autores como Luisa Fernanda Aguirre De Cárcer (1998), Verónica Azcue (2004), José Ignacio Díez Fernández (2004), Guillermo Díaz-Plaja (1977), Tomasa Pastrana Santamarta (2014), Claudia Macías Rodríguez (2004) analizan los travestimientos, masculinos y femeninos, y el uso social de la vestimenta⁸.

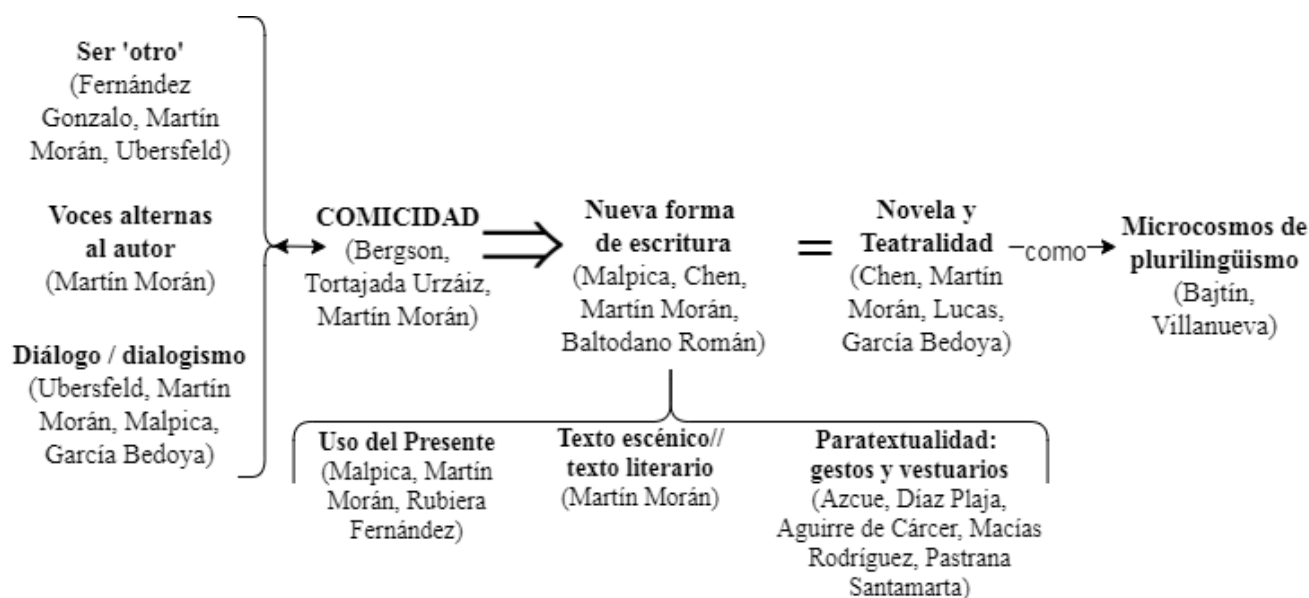
El *Quijote* cumple con las características de la novela propuestas por Bajtín (1989), donde **“la novela debe ser un microcosmos de plurilingüismo”**. Siguiendo esta línea Darío Villanueva propone que la mejor obra donde se muestra esto es la de Cervantes, ya que pone en ella

cara a cara y en comunicación directa, a caballeros, escuderos, duques y cabreros, curas y moriscos, canónigos y galeotes, bandoleros y alguaciles, bachilleres y barberos, mozas de partido y amas, vizcaínos y manchegos, pastores e hidalgos, poetas y menestrales. Y todo ello mediatizado por un lenguaje arcaizante, anacrónico y elevado que, gracias a la imprenta, hace pervivir las esencias caballerescas (2015: XXI).

⁸ Este tema se desarrollará con mayor profundidad en el capítulo 3, dedicado a la máscara cervantina y al análisis específico de las máscaras de don Quijote y Dorotea.

A partir de las voces críticas consultadas, planteamos la siguiente ecuación conceptual-discursiva⁹, con los conceptos más relevantes para el desarrollo de nuestra investigación: el juego entre el ser y el parecer, el **ser ‘otro’**, (Fernández Gonzalo, Martín Morán, Ubersfeld), se relaciona con las **vozes alternas al autor** (Martín Morán) presentes en el **diálogo/dialogismo** (Ubersfeld, Martín Morán, Malpica, García Bedoya) entre los diferentes personajes. Estos recursos, que se desenvuelven mediante la **comicidad** (Bergson, Tortajada Urzáiz, Martín Morán), implican una **nueva forma de escritura** (Malpica, Chen, Martín Morán, Baltodano Román) que se desarrolla a partir del **uso del presente** (Malpica, Martín Morán, Rubiera Fernández); de la diferencia entre el **texto escénico** y el **texto literario** (Martín Morán); y el uso paratextual de los **vestuarios** y los **gestos** (Azcue, Díaz-Plaja, Aguirre de Cárcer, Macías Rodríguez, Pastrana Santamarta).

Todos estos conceptos críticos equivalen a una **novela** atravesada por la **teatralidad** (Chen, Martín y Morán, Lucas, García Bedoya), es decir, una novela como “**microcosmos de plurilingüismo**” (Bajtín, Villanueva).



⁹ Esta presentación discursiva sirve para resaltar los conceptos más importantes como una verdadera ecuación textual.

Por consiguiente, partiendo desde este itinerario critico-conceptual, nos proponemos el estudio de la **máscara cervantina** en los episodios incluidos entre los capítulos XXVIII-XXX de la Primera Parte del *Quijote*¹⁰. El recorte textual elegido nos permitirá estudiar en mayor profundidad la incidencia de la máscara cervantina en la obra dado que la constelación de personajes que se reúnen alcanza en estos episodios un clímax particular para el estudio de la relación disfraz-máscara.

En general, consideraremos la incidencia menor de los personajes como Sancho Panza, Cardenio, el licenciado Pedro Pérez y Maese Nicolás, y su relación con la máscara dentro del episodio. A su vez, analizaremos en específico los personajes de **don Quijote y Dorotea**, ya que estos presentan una mayor evolución dentro de la obra, lo que nos brindará más profundidad en el estudio de la máscara cervantina en particular. La máscara les otorga la **libertad, libertad de ser, de decir o de hacer**, algo que de otro modo no conseguirían o se verían limitados por el “yo social”.

En el primer capítulo, se contextualizará el tema dentro del Siglo de oro y sus tendencias artísticas, dado que el significado final no puede estar completamente apartado de la cosmovisión cultural y cultural de ese momento particular. Se desarrollarán conceptos claves como fiesta, carnaval, máscara y la importancia social de la vestimenta, siguiendo los trabajos de autores como Bajtín, Maravall y Lastra Paz.

A continuación, se presentará un análisis estructural del recorte elegido, a partir de los estudios de Roland Barthes, A.J. Greimas y Tzvetan Todorov, en especial en los trabajos propuestos en *Análisis estructural del relato* (1972). Se analizarán las funciones núcleo y catálisis; los diferentes grupos actanciales; y los tiempos, aspectos y modos del relato, inherentes a los episodios seleccionados.

Dentro del tercer capítulo se establecerá una primera definición de la máscara cervantina; se analizará su relación de menor incidencia con respecto a los personajes del

¹⁰ Para la citación del *Quijote* utilizaremos el estilo «año, parte, capítulo: página» (2004, I, XVIII: 356) a partir de la edición del Instituto Cervantes (2004) dirigida por Francisco Rico. Esta edición presenta un estudio preliminar muy completo, escrito por Fernando Lázaro Carreter, y un importante conjunto de notas realizadas por Joaquín Forradelas. Además, para el análisis de los capítulos, se tuvo en cuenta la edición conmemorativa de la Real Academia Española (2015) dirigida por Darío Villanueva, con notas elaboradas por Francisco Rico, ya que presenta un considerable aparato crítico que nos brinda información complementaria muy valiosa para el estudio de esta obra cervantina.

cura, el barbero, Sancho Panza y Cardenio; para dar paso al estudio específico de las máscaras de los personajes de don Quijote y de Dorotea.

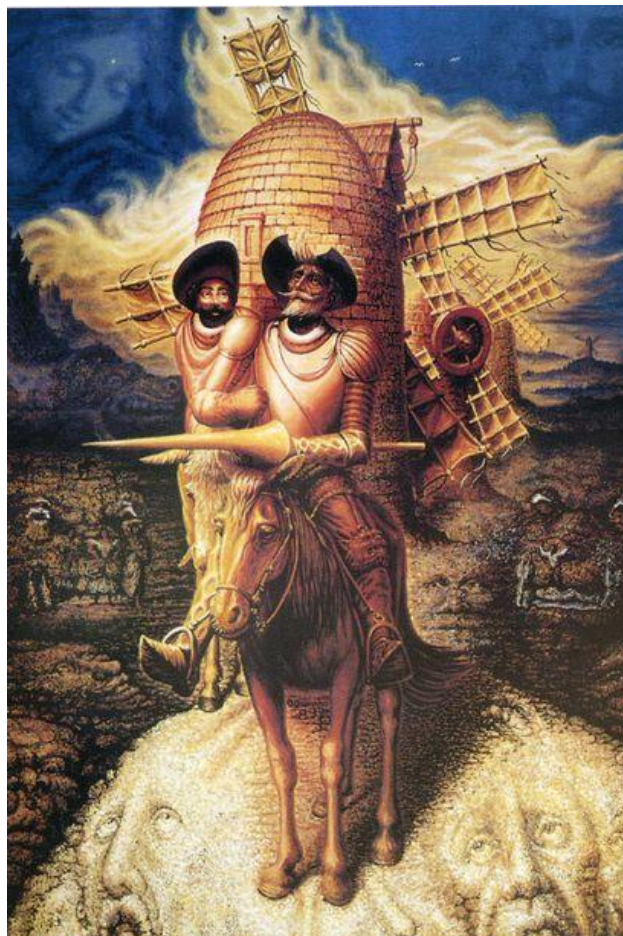
En el cuarto capítulo, se desarrollará el tema de la máscara en relación con análisis simbólicos y psicológicos posteriores al siglo XVII, lo que permitirá profundizar el sentido del texto.

A modo de conclusión, se realizará una reinterpretación de todo el episodio elegido, teniendo en cuenta los aportes de los capítulos anteriores, y atendiendo especialmente a la importancia que tiene la máscara, desde el contexto de la época, en los usos teatrales y, simultáneamente, considerando los hallazgos sobre la máscara cervantina en particular. Además, esta nueva interpretación permitirá reflexionar sobre el impacto de las máscaras en la sociedad, el desarrollo de la imagen que cada uno construye de sí mismo en contraposición con el “otro”, y la importancia de la libertad para el pleno devenir del individuo.

Octavio Ocampo (1989)

Visiones del Quijote

Óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm



CAPÍTULO 1: TEATRALIDAD Y MÁSCARAS: EL CONTEXTO EN EL IMAGINARIO DEL SIGLO DE ORO

La obra de Cervantes, al estar plasmada a través del discurso escrito, permite volver a ella, analizarla, releerla, encontrar nuevos indicios y hallazgos, **descubrir otros mensajes** que no se develaron en una primera lectura. El texto escrito es “el testimonio de la historia del individuo y de la comunidad”, la escritura tiene la capacidad de “difundir información con carácter estable, ya que siempre se puede volver sobre lo escrito para confirmarlo, revisarlo, rebatirlo o servir de testimonio” (Casalmiglia y Tuson, 2002: 73).

El origen de la novela moderna, según Georg Lukács (2010), se da a partir de la ausencia de Dios en el mundo, lo que provoca una división entre la interioridad y la aventura, entre el alma y la obra, en la “ausencia de un ‘lugar’ trascendental para la lucha del ser humano”. **El hombre al sentirse solo ante la inmensidad de la naturaleza y del mundo, solo ante esa realidad avasallante, encuentra el sentido de su propia existencia en su propia alma.** La lucha del hombre se da de dos maneras, “o bien el mundo [interno, el alma del héroe] es más pequeño o más grande que el mundo exterior que le es asignado como arena y sustrato de sus acciones” (93-94). En el *Quijote* se expone un conflicto donde se parodia, **se carnavaliza el heroísmo**, y se transforma en locura,

Don Quijote es la primera gran batalla de la interioridad frente a la vulgaridad prosaica de la vida exterior, y la única en que la primera resultó victoriosa, no sólo al salir ilesa de la batalla sino incluso al transmitir el esplendor de su poesía triunfante -aunque claramente autoirónica- a su victorioso adversario. *Don Quijote*, como casi toda gran novela, iba a permanecer como la única objetivación de su tipo. Esta combinación particular de poesía e ironía, de sublime y grotesco, de divinidad y monomanía, estaba tan íntimamente relacionado con el momento histórico que el mismo tipo de estructura mental ya no se manifestaría de la misma manera en otros momentos de la historia ni alcanzaría la misma importancia épica (101-102).

En los comienzos de la novela abundaban las “estilizaciones paródicas de los géneros y estilos directos”, y se transformaban y parodiaban todos los géneros elevados. Los modelos que empezaban a surgir eran inestables y cambiantes, dado que “es característico el hecho de que la novela no deje estabilizarse a ninguna de sus variantes. (...) Esa autocrítica de la novela es uno de sus rasgos sobresalientes en tanto que género en proceso de formación” (Bajtín, 1989: 452). Al ser un **género en constante evolución y cambio**, un género en formación “refleja con mayor sensibilidad, y más esencial y rápidamente, el proceso de formación de la realidad misma. Sólo el que evoluciona puede entender la evolución”. **La novela es producto de una nueva sociedad**, de un mundo moderno, “ha anticipado y anticipa, en muchos aspectos, la futura evolución de toda la literatura. Por eso, al alcanzar la supremacía, contribuye a la renovación de todos los demás géneros, les contagia el proceso de formación y la imperfección” (Bajtín, 1989: 453).

A través de la literatura y del cuestionamiento del mundo ficcional se cuestiona también la realidad del mundo exterior ya que este está conectado con la realidad de la literatura. En su obra, Cervantes utiliza diferentes elementos para interpelar al espectador y que reflexione sobre “los límites entre ambos mundos: **lo ficticio parece real mientras que la realidad parece ficticia**” (Dotras, 1994: 64). Para Ana Dotras, El *Quijote* es fruto de una dicotomía y de la “tensión entre dos tendencias contrarias”: por un lado, lo irracional, dinámico, mágico, la vida, la libertad creativa, lo extraordinario, la imaginación; y, por otro lado, el equilibrio, la razón, los rigurosos preceptos, el orden. Si se quiere abordar la obra y entender su significado, no se puede eliminar una de esas tendencias, a pesar de que se rechace racionalmente lo fantástico o excepcional “del mundo creado por don Quijote, éste vive realmente su realidad «creada», afirma la verdad de lo imaginado. La ironía, ambivalente, ni condena ni salva el mundo de la «Subjetividad». La ironía es el silencio de Cervantes” (1994: 65).

En el *Quijote*, están presentes los diferentes géneros populares de la época: la novela de caballerías, la novela pastoril, la novela picaresca, la novela sentimental, la novela morisca y la novela de aventuras peregrinas. Y, como afirma García Bedoya, pone en “tela de juicio” todos esos géneros para dar paso a la novela moderna, el *Quijote* es

una novela “autoirónica”, y sobre todo es “una obra metaficcional, en la cual todos los modelos literarios quedan cuestionados, en la que los procedimientos narrativos son puestos en evidencia” y ningún código queda validado (2005: 31).

1. Fiesta y carnaval

Tanto Mijail Bajtín (2003) como José Antonio Maravall (1975) estudian el contexto cultural y cultural del Barroco. En el *Quijote* muchos episodios se construyen mediante la comicidad medieval, el realismo grotesco, y la carnavalización, donde se transfieren “las ceremonias y ritos elevados al plano material y corporal” (Bajtín, 2003: 24).

El Siglo de Oro español incluyó dos movimientos: el Renacimiento donde se valorizó lo humano como eje central de la vida social y recuperó elementos y temas de la cultura grecolatina; y el Barroco donde se dejaba en evidencia el cambio, lo mutable del mundo, lo ilusorio, con formas de arte complejas y novedosas. La cultura barroca busca influir en el espectador, movilizarlo, y para eso lo hace partícipe de las obras, **lo vuelve cómplice de la ilusión teatral**. El teatro se plantea desde nuevas perspectivas, y requiere un espectador activo, que se involucre en la escena.

El mundo es mudable y aparente. Surge el tópico del ser y el parecer. **A través del disfraz se muestra la verdad**, “el personaje es la verdadera persona; el disfraz es una verdad. En un mundo de perspectivas engañosas, de ilusiones y apariencias, es necesario un rodeo por la ficción para dar con la realidad” (Maravall, 1975: 404). La apariencia muestra el verdadero ser de cada uno. **La máscara refleja la verdadera esencia**. Don Quijote, Sancho Panza, Dorotea y muchísimos personajes dentro de la obra reflejan su verdadera personalidad mediante las máscaras con las que se presentan en el discurso.

Bajtín (2003) remarca el aspecto popular y carnavalesco de las imágenes presentes en el *Quijote*, y considera que se mantiene todavía un principio regenerador expresado dentro del carnaval grotesco “que convierte el combate en cocina y banquete, las armas y los cascos en utensilios de cocina y tazones de afeitar y la sangre en vino” (27), se mantiene un **sentido carnavalesco y primordial de la vida** que eleva el realismo y el utopismo popular de la obra. Este crítico desarrolla también el tema de la **máscara**,

fundamental para nuestro análisis, donde expone que el grotesco utiliza las máscaras para transmitir su verdadera esencia. Sobre este tema afirma que:

La máscara expresa la alegría de las sucesiones y reencarnaciones, la alegre relatividad y la negación de la identidad y del sentido único, la negación de la estúpida autoidentificación y coincidencia consigo mismo; la máscara es una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; la máscara encarna el principio del juego de la vida, establece una relación entre la realidad y la imagen individual, elementos característicos de los ritos y espectáculos más antiguos. (...) En el grotesco popular la máscara cubre la naturaleza inagotable de la vida y sus múltiples rostros (41-42).

Otro tópico que desarrolla Maravall (1975) es el de la **vida como el gran teatro del mundo**, donde cada persona cumple un rol en particular, un papel asignado previamente por el destino. Por ende, contemplar una obra de teatro nos lleva a reflexionar sobre el carácter ilusorio de la existencia, donde todo es apariencia. El teatro “prepara eficazmente al ánimo para aceptar el carácter aparental de la realidad”. Para potenciar ese efecto, las personas reales (cortesanos, reyes) actúan de ellos mismos en escena, representan su propio papel: “una ilusión hecha real es el más eficaz testimonio del carácter ilusorio de la realidad” (405- 406). El Barroco es un periodo de cambio, donde nada es seguro, **la sensación de incertidumbre se acrecienta**. Aparecen los tópicos del «mundo loco», «mundo al revés». No hay nada seguro, todo es mutable y cambiante:

movilidad, cambio, inconstancia: todas las cosas son móviles y pasajeras; todo escapa y cambia; todo se mueve, sube o baja, se traslada, se arremolina. No hay elemento del que se pueda estar seguro de que un instante después no habrá cambiado de lugar o no se habrá transformado” (Maravall, 1975: 367).

El hombre del Barroco, frente a esa incertidumbre e inestabilidad del mundo que lo rodea, se cuestiona por su existencia y aprende cómo es el mundo de su “experiencia dolorosa, pesimista”, pero también de constatar “con simultaneidad tragicómica que, aprendiendo las manipulaciones de un hábil juego, puede apuntarse resultados positivos. De la noción de esa polivalente mixtura del mundo, saca los elementos para construir su propia figura” (Maravall, 1975: 324).

Ferrer Vals asocia la fiesta con las ideas de diversión y de distensión; y también con la visión de poder que se refleja en la imagen que cada sociedad puede mostrar de sí misma. **La fiesta permite estudiar el carácter de esa sociedad** a través de las distintas relaciones y vínculos que se van formando,

con ironía, y un sabor amargo en la boca, lo expresaba un contemporáneo, Barrionuevo: «bien son menester estos divertimentos para poder llevar tantas adversidades». (...) La fiesta se convierte en un objeto de gran valor para acercarse al estudio de una sociedad, en tanto en cuanto traduce simbólicamente sus relaciones políticas y sociales, y exhibe, como producto cultural, todo un programa de ideas y creencias a través de un lenguaje que entraña la colaboración de diferentes lenguajes, desde el vestuario a la arquitectura escénica o la escultura de carácter efímero, desde la música y la danza a la pintura y la literatura (2003: 27).

El Siglo de Oro presentó una multiplicidad de celebraciones, fiestas y espectáculos, incluyendo tanto los eventos cortesanos como los populares, sobre todo en la época de Carnaval o Carnestolendas, donde abundaban las mascaradas, bailes y representaciones burlescas, las mojigangas y otros espectáculos,

la fiesta del Siglo de Oro se dispara en múltiples direcciones, e invade múltiples espacios, configurando una compleja red de espectáculos, en los límites entre la realidad y la ilusión teatral, que se convierten hoy en memoria viva del momento histórico y de la cultura de los que surgieron (Ferrer Vals, 2003: 37).

El Carnaval comienza teniendo un sentido religioso, ya que festejaba la libertad de consumir carne antes de la Cuaresma (García Gael, 1985: 10); después empieza a desarrollar un nuevo sentido con implicancias sociales y psicológicas, **mediante el uso de las máscaras y los disfraces, se logran las inversiones sociales, se ridiculizan las jerarquías y los estamentos sociales**, el bufón se corona como rey, y en la fiesta participan todos por igual, los ricos y los pobres, los plebeyos y los nobles, en un constante cambio de roles.

El carnaval se conecta con la degradación que implica regresar a la tierra, a la conexión con la vida, con los órganos genitales y las partes bajas, con la degradación se “cava la tumba corporal para dar lugar a un nuevo nacimiento. De allí que no tenga

exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador: es ambivalente, es a la vez negación y afirmación” (Bajtín, 2003: 25).

Sancho Panza es uno de los personajes dentro del *Quijote* que **mantiene la esencia carnavalesca**. Su personalidad jocosa y festiva, su pasión por la comida y la bebida, por la abundancia en general, se conecta con las ideas del banquete y la fiesta típicas de las celebraciones dionisiacas. Sancho y su materialismo, su apetito, sus abundantes necesidades,

constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el «caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales, abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). (Bajtín, 2003: 26).

El espíritu de la fiesta popular mira hacia adelante, se concentra en un mejor porvenir. **El disfraz cumplía un rol fundamental dentro de la fiesta, al cambiar de traje, de rostro y hasta de “personalidad social”, se establecía un clima de libertad, donde era más fácil invertir los roles:** se coronaba al bufón como rey, se proclamaba a un papa o a un arzobispo de la risa. Todo se invierte: los venteros son castellanos (I, II-III), las prostitutas son nobles damas (I, II-III), los molinos de viento son gigantes (I, VIII), las ventas son castillos (I, II-III).

Siguiendo esta línea, Cervantes transforma a un hidalgo de medianía en un caballero andante (I, II); a un labrador en su escudero (I, VII) y en el gobernador de una ínsula (II, XLV); a una labradora rica en la valiente esposa de un noble (I, XXVIII); a un ladrón en un titiritero (II, XXVI).

2. La vestimenta como reflejo de una sociedad

Pierre Bourdieu (2002) plantea la diferencia del uso que cada clase social hace del vestido. Las clases populares presentan un uso “funcionalista” o “realista” de la indumentaria, priorizan el ser. En cambio, las clases medias priorizan el parecer, la apariencia externa. Las clases populares no necesitan mostrar algo que no son a través de lo externo. Las clases medias intentan elevarse a otro estatus disfrazando su apariencia, buscan ser algo que no son a través de lo corporal, tienen una pretensión tan alta a nivel social que necesitan una nueva identidad, quieren **“adelantar el ser mediante el parecer”**, “apropiarse de las apariencias para tener la realidad, de lo nominal para tener lo real”. La opinión que los demás tengan de ella y de su apariencia es muy importante ya que le permite desarrollar su función, le sirve para:

desempeñar su papel, para hacer creer y para engañar, para inspirar confianza o respeto y dar su personaje social, su “presentación”, su representación, como garantía de los productos o de los servicios que propone (...) pero también para afirmar sus pretensiones y sus reivindicaciones, para hacer avanzar su interés y sus proyectos de ascensión, (...) **el ser nunca es otra cosa que un ser percibido, o mejor, una representación (mental) de una representación (teatral)** (Bourdieu, 2002: 250).

Dentro del entramado social la apariencia juega un papel determinante, dado que a las diferencias naturales del cuerpo se le suman las diferencias en la actitud corporal, “diferencias en la manera de ‘mantener’ el cuerpo, de portarse, de comportarse, en la que se expresa la plena relación con el mundo social” (Bourdieu, 2002: 190). A esto se agrega también las diferencias logradas a partir de elementos corporales que se pueden modificar de manera intencional a través de la ropa o el vestuario, y de otros recursos como el peinado o el maquillaje.

El cuerpo se vuelve tanto portador como productor de signos dentro del sistema de posiciones sociales, y lo corporal también se lee a nivel moral (Bourdieu, 2002: 190). Los bienes se transforman en signos distintivos, las clases se definen por su apariencia, por su *ser percibido*, y no por su verdadero ser. En el juego entre el ser y el

parecer, entra también la representación *mental* que una clase hace de la representación *teatral* de la otra (Bourdieu, 2002: 494).

En el Siglo de Oro, el cuidado del cuerpo y la preocupación por la apariencia se incrementan. Los estamentos¹¹ sociales más privilegiados ostentan un gran lujo en su vestuario, con muchos adornos y telas suntuosas; en contraposición con los trajes más simples y escuetos de los campesinos y otros estamentos menos afortunados. Como afirma García Martín, **los nobles necesitan justificar su posición estamental mediante la extravagancia de sus atuendos**, por eso,

tanto su apariencia externa, manifestada en la ropa y en el coche, como los modales cortesanos en ámbitos más privados como el palacio y la mesa, tienden a disociarse de las costumbres populares a las que se comienza a juzgar groseras y paganas. Además, los pensadores del momento eran conscientes del empleo del vestido en tanto medio de diferenciación social, como expresa el moralista Antonio de Torquemada en sus Coloquios satíricos (1553): «No parece que todos anden vestidos de un paño ni de una hechura, sino cada uno en su traje se diferencie según la cualidad de su persona, estado y oficio» (2004: 166).

Dentro de la vestimenta de la época es importante destacar el vestido de oficio, donde cada trabajo tenía un tipo de traje específico que determinaba el estamento al que se pertenecía. En esta clasificación podemos encontrar los oficios de agricultores y ganaderos, carreteros, peregrinos, cómicos y actores, y algunos más elevados como las armas y las letras¹².

¹¹ Aquí, ‘estamento’ se refiere a una condición social plurisignificada por la cualidad del nacimiento y no por la acumulación de capital. En el contexto de Cervantes corresponde utilizar este término en lugar de ‘clases sociales’.

¹² García Martín (2004) desarrolla en especial dos vestidos de oficio: el de las armas, que muchas veces se combinaba con el oficio de las letras, vestidos suntuosos, de colores llamativos para atraer a nuevos reclutas, ya que “estas ropas que idealizaban la galanura de los varones guerreros se creía que enamoraban a las damas, daban bríos para enfrentarse a las empresas más valerosas e infundían temor en los enemigos” (170); y el de los pastores, donde diferencia entre los pastores reales que trabajaban en los campos, y las figuras idealizadas de los cortesanos que jugaban a ser pastores, en un ambiente bucólico de ensueño, muy alejado de la realidad de los campos, los “pastores y las zagalas de estas novelas visten ricas sedas, preciadas telas y finos paños, que en la vida cotidiana sólo portaban los miembros de los estamentos privilegiados, en contraste con la austeridad y pobreza del atuendo real de rabadanes y cabreros” (171).

Ferrús Antón (2007) considera que el Renacimiento “consideró la belleza exterior correlato de una bondad de inspiración divina, la cara como espejo del alma”, por eso en las obras literarias de la época aparecen damas muy bellas y jóvenes, que adecuaban su apariencia a un ideal y un canon “impuesto desde la mirada masculina. El barroco, tiempo del disfraz, incentivaría la mascarada” (29). La mujer puede “manipular los códigos cosméticos y convertirlos en espacio de intervención, puede apropiarse de la mirada voraz y desviarla” (30), utiliza su belleza deslumbrante para conseguir el espacio de la palabra, **ante el silencio atónito de los hombres, sobresale la “palabra-mujer” que reivindica la libertad femenina**, la voluntad de ser y hacer por sí mismas todo lo que desean, de construir su futuro libremente, como Marcela que afirma “yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (2004, I, XIV:168).

Para Ferrús Antón la **vestimenta de las mujeres** en el *Quijote* funciona a su vez como un **disfraz**, como una **máscara**, cuando las damas se vistan “estarán disfrazándose de mujer, asumiendo la identidad que la mirada masculina diseñó para ellas; pero también apropiándose de sus códigos, dotándolos de un nuevo sentido (2007: 37).

En el *Quijote*, con el uso de las máscaras se busca representar teatralmente una realidad frente al “otro” que observa, **se ajusta la apariencia a través de la vestimenta**¹³ para asumir ciertas características que son propias del otro estamento, o del género opuesto, para lograr un objetivo determinado. **El aspecto externo cobra importancia por su significado social**, por los mensajes

más o menos manipulados, más o menos conscientes que están en relación con el yo y que consiguen comunicar algo. Tales informaciones no son necesariamente verdaderas, pero es suficiente que expresen lo que el individuo desea que los demás piensen de él para que sean confirmadas. **La imagen que de sí mismo crea el sujeto se manifiesta en señales que los demás tienen que decodificar** (Squicciarino, 1998: 38).

¹³ Ver el Apéndice sobre la indumentaria en el *Quijote*, donde se desarrollan algunas piezas típicas de la vestimenta de la época.

Nicolás Squicciarino además plantea las diferentes funciones del vestido: mágica, ornamental y distintiva. Instintivamente el hombre busca distinguirse de los demás, ante la “homogeneidad que representa la piel”, se usa el vestido, adornos, tatuajes o pintura para distinguirse de los otros. El hombre primitivo utilizaba diferentes ornamentos en el cuerpo para **reafirmar su propio ser e individualidad**, destacando el sexo, la edad o las capacidades personales, y mostrando sus habilidades al resto de la comunidad social en la que estaba inmerso; esto se determinaba por factores naturales y “no surgía, como sucedería más tarde con el fenómeno de la moda, con motivo de factores sociales y económicos en relación con la división de la sociedad en clases” (1998: 48). **El “yo” se construye al separarse, al diferenciarse del “otro”.**

La fiesta popular, el espíritu de juego presente en el *Quijote*, se esconde detrás de “veladuras, máscaras, dobles sentidos y recursos que permiten romper con esa dimensión alienante del individuo” (Fernández Gonzalo, 2010: 29). Jorge Fernández Gonzalo remarca la importancia del uso del vestido para los contemporáneos de Cervantes y la codificación rigurosa que mostraba, ya sea por el color, la tela o el tipo de traje, a qué estamento social pertenecía la persona que lo llevaba. **El disfraz crea un pacto teatral con el espectador**, don Quijote crea una nueva identidad a partir de su traje, “se vuelve otro en el seno de sí mismo” (2010: 35-36).

La descripción de los vestuarios utilizados en varios episodios de la obra nos permite imaginar los vestidos que usan los personajes, se desenvuelven como *vestidos escritos*, en términos de Barthes (1978). La palabra posee tres características específicas que la diferencian de la imagen: da una percepción particular, enfatiza determinados rasgos y brinda cierta información que una imagen por sí sola no puede aportar; mediante la descripción verbal posiciona la vestimenta en un nivel intelectual e imaginario.

Cervantes utiliza el vestido escrito para enfatizar diferentes rasgos de los personajes, para informarnos sobre las máscaras que van asumiendo a lo largo de la obra. Con el cambio de vestido también se modifican los rasgos, la profesión, la apariencia externa que los espectadores le atribuyen al portador de esa vestimenta, ya que

una variación de vestido (...) produce una variación de carácter (...); a la inversa, una variación de carácter obliga a una variación del vestido (...) [existen] dos grandes

clases conmutativas: en una se sitúan todos los rasgos de vestimenta, y en la otra todos los caracterológicos (serio, divertido, etc.) o circunstanciales (tarde, fin de semana, compras, etc.); por un lado las formas, los materiales, los colores, y por el otro las situaciones, ocupaciones, estados, humores; o, para simplificarlo más, **por un lado el vestido y por el otro el mundo** (Barthes, 1978: 30-31).

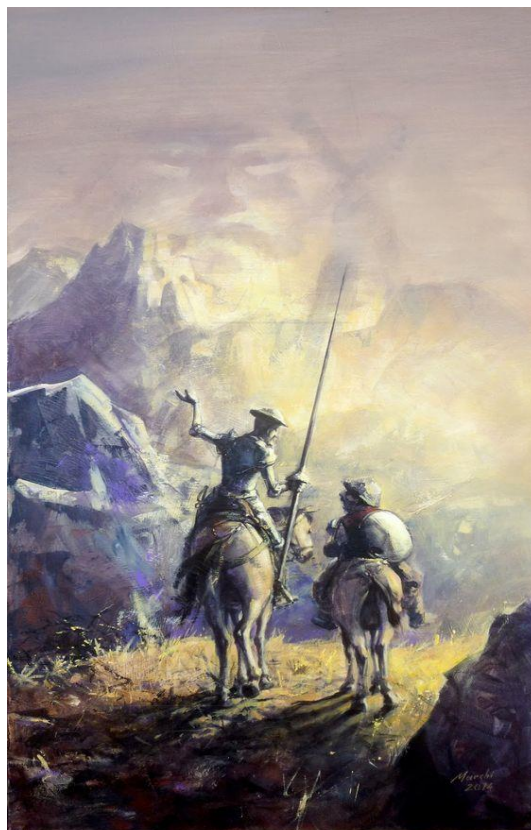
Cuando Alonso Quijano se viste con la armadura (I, I) cambia su condición de hidalgo por la de caballero andante; Dorotea utiliza el disfraz varonil (I, XXVIII) y los que la ven observan a un joven labrador, a un zagal, no a una doncella, muy diferente de la impresión que causa vestida como la princesa Micomicona (I, XXX); **el vestido escrito modifica a través de la palabra las características de la apariencia externa del personaje, conforma parte de las máscaras que van asumiendo para lograr sus objetivos, para afirmar su gran voluntad y romper con los patrones establecidos socialmente.**

Gilberto Marchi (2014)

Don Quijote y Sancho Panza

en Sierra Morena

Acrílico sobre lienzo, 120cm x 70cm.



CAPÍTULO 2: ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL EPISODIO

Para el análisis estructural del recorte propuesto, seguiremos los lineamientos planteados por Roland Barthes, Algirdas Julius Greimas y Tzvetan Todorov, desarrollando las funciones núcleo y catálisis; los diferentes grupos actanciales; y los modos y tiempos del relato, respectivamente.

1. Funciones

Las funciones, según Barthes, son las unidades narrativas mínimas. Están compuestas por los núcleos del relato, puntos fundamentales de la historia, y por las catálisis, que son acciones secundarias que aportan más información al relato. Dentro de la macrosecuencia “Encuentro con Dorotea”, podemos establecer tres secuencias diferentes, que hemos denominado de la siguiente manera: “Encuentro Dorotea-Cura”, “Encuentro Dorotea-Don Quijote” y “Camino hacia la Venta”. Al analizar las microsecuencias que se presentan dentro de estos tres momentos podemos observar todos los núcleos que hacen avanzar la acción, y las catálisis que van retardando el momento del encuentro, pero que, en muchos casos, son indicios que nos van aportando datos fundamentales para entender el desarrollo de los acontecimientos.

A continuación, se desarrollarán los núcleos y catálisis más importantes que conforman la estructura del recorte textual elegido.

El capítulo XXVIII da inicio a la cuarta parte del *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Se comienza con una serie de catálisis, varios informes e indicios que retrasan la acción principal del episodio: el **encuentro con Dorotea**.

En el primer párrafo, se hace referencia a la escritura de las aventuras del caballero que alegran el tiempo presente y se presenta como una historia real; se observa un indicio del pensamiento de Cervantes sobre la dicotomía entre la historia verdadera y la historia ficticia, donde reivindica a la **ficción como algo verdadero** también: “gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su

verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia” (2004, I, XXVIII: 347).

Luego de esta referencia hacia el afuera del texto y sobre el carácter ficcional de la historia, se retoma el hilo del capítulo anterior donde se había producido el encuentro de Cardenio con el licenciado Pero Pérez, el cura, y Maese Nicolás, el barbero. Cuando el cura estaba por “consolar a Cardenio”, irrumpe una voz desconocida que se lamenta “con tristes acentos” (2004, I, XXVIII: 347), esta indicación se asemeja a una didascalia teatral, que aclara cómo debe decir su parlamento el personaje. Esta voz da comienzo a una serie de núcleos—**escucha, búsqueda, encuentro con Dorotea, anagnórisis**—que permiten el avance de la historia.

Al cabo de un desdichado parlamento, y de una escucha muy atenta, los personajes en escena deciden levantarse y buscar al dueño de esa voz. Lo encontraron al pie de un fresno, lavándose los pies en el arroyo, era un “mozo vestido **como** labrador”, esto funciona como indicio, nos adelanta que no es realmente un labrador, sino que está fingiendo. Cardenio, el cura y el barbero, se acercan sigilosamente y se esconden detrás de unas peñas para observarlo. La descripción minuciosa de la blancura y de la delicadeza de los pies del mozo, funcionan como indicios de que no “estaban hechos a pisar terrones, ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño” (2004, I, XXVIII: 348). Se detalla de manera pormenorizada la vestimenta del mozo compuesta por un capotillo pardo de dos haldas (poncho), calzones y polainas pardas, y una montera parda (gorra). El traje, en la época de Cervantes, indicaba la posición estamental y el trabajo que cada uno desempeñaba. **En la novela, la función social del traje y cómo los personajes van usando las apariencias para lograr diversos objetivos, muta en estrategia discursiva de teatralidad.**

Toda esta minuciosa descripción funciona como catálisis, la mayoría son indicios e informes, que van retardando la acción, y nos van conduciendo lentamente hacia el próximo núcleo, la **anagnórisis**. Estos indicios van a desencadenar el desenmascaramiento del personaje. Cuando se quita la montera, sus rubios cabellos empiezan a esparcirse, unos cabellos que “pudieran los del sol tenerles envidia”. Se da una sucesión de la figura en forma ascendente, pies blancos, “luengos y rubios cabellos”,

manos finas y blancas, “las manos en los cabellos semejaban apretada nieve”, siguiendo el tópico de la belleza renacentista; y se descubre que en realidad “el que **parecía** labrador **era** mujer” (2004, I, XXVIII: 349).

La curiosidad por saber quién era esa mujer que tan raro hábito llevaba, hizo que el cura y los demás abandonaran su escondite. La dama, al verse sorprendida, intenta huir, pero tropieza con las piedras del arroyo. El cura la detiene con un discurso. Esto es muy característico de la obra, **desde la palabra se resuelven grandes conflictos**, que en otros contextos implicarían una acción física directa. Le dice que “lo que vuestro traje, señora, nos niega, vuestros cabellos nos descubren: señales claras que no deben de ser poco momento las causas que han disfrazado vuestra belleza en hábito tan indigno” (2004, I, XXVIII: 350) y se ofrece como oyente para que la doncella pueda contar su historia y desahogarse. **Cervantes utiliza este recurso ya que no hay un narrador omnipresente como en otros relatos, sino que son los mismos personajes, a través de estas intervenciones, los que van narrando su historia.**

La narración se asemeja a didascalias teatrales que van indicando la acción de los personajes, son muchos los diálogos directos y también hay diálogos indirectos que relata el narrador. Todas las indicaciones permiten que nos imaginemos la escena como si de una obra de teatro se tratara, “ella no respondía palabra, **atónita y confusa. Llegaron**, pues, a ella, y, **asiéndola por la mano**, el cura prosiguió **diciendo**”, “en tanto que el cura **decía estas razones** estaba la disfrazada moza como **embelesada, mirándolos** a todos, **sin mover labio ni decir palabra** alguna”, “mas volviendo el cura a decirle **otras razones** al **mesmo efeto** encaminadas” (2004, I, XXVIII: 350).

Con este pedido se abre un momento de *racconto* donde se cuenta el pasado y las acciones acontecidas fuera de la escena. Este relato es importante porque permite conectar la historia de Dorotea con la de Cardenio, manteniendo así un hilo conductor con los capítulos precedentes, ya que ambos forman parte del episodio denominado “los amantes de Sierra Morena”.

Los núcleos principales del relato de Dorotea son: **requerimiento, matrimonio, traición, búsqueda, huida**. Comienza su discurso con una serie de catálisis donde se

narra la prehistoria del personaje. A partir de la imagen que da de sí misma, resalta su carácter de buena hija, de mujer hacendosa y muy inteligente. Dorotea manifiesta su idoneidad para dirigir la hacienda de sus padres, siendo su apoyo en la vejez, “y del mismo modo que yo era señora de sus ánimos, así lo era de su hacienda. (...) De todo aquello que un tan rico labrador como mi padre puede tener y tiene, tenía yo la cuenta y era la mayordoma y señora” (2004, I, XXVIII: 352). En sus ratos libres se dedicaba a las tareas propias de una dama, a bordar, hilar, leer libros devotos, y a tocar música con el arpa. Es muy importante la imagen que se va elaborando a través del discurso, ya que **mediante el lenguaje es que se van construyendo las máscaras cervantinas**.

Estas catálisis nos conducen hasta el primer núcleo: el **requerimiento**. La dama explica todos los intentos, estratagemas y las “diligencias” que don Fernando hizo para declararle sus intenciones. La reacción de Cardenio cuando se hace mención del nombre de don Fernando funciona como otro indicio sobre la conexión entre ambas historias, “se le mudó la color del rostro, y comenzó a trasudar” (2004, I, XXVIII: 353). Es interesante cómo está narrada esta escena ya que mientras Dorotea realiza su relato, en paralelo se da esta reacción, que pasa desapercibida por ella, pero sí es advertida por los otros personajes.

La dama deja en claro en su discurso que ella fue cuidadosa y antes de entregarse por amor, hizo prometerle palabra de esposo, tratando de disuadirlo sin éxito

tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshorrar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero” (2004, I, XXVIII: 356).

Para reafirmar su **promesa de matrimonio** Don Fernando puso a la Virgen de testigo de su casamiento y también a la doncella de compañía, para que en “la tierra acompañase a los testigos del cielo; tornó don Fernando a reiterar y confirmar sus juramentos (...) y con volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo y él acabo de ser traidor y fementido” (2004, I, XXVIII: 358).

El próximo núcleo, **traición**, acontece cuando Dorotea descubre que don Fernando se había casado en otra ciudad con una hermosa dama llamada Luscinda. Entonces **enfurecida, decide ir en busca del “traidor”** y “fementido” de don Fernando, llegando al próximo núcleo del relato: la **búsqueda**. Para llevar a cabo su plan **se viste como zagal**, y acompañada de su criado, emprende el camino hasta la ciudad, “llevada en vuelo del deseo de llegar, ya que no a estorbar lo que tenía por hecho, a lo menos a decir a don Fernando me dijese con qué alma lo había hecho” (2004, I, XXVIII: 360). Al llegar a la ciudad descubre que en realidad don Fernando no pudo casarse realmente con Luscinda porque ella ya era la esposa de Cardenio. De esta manera **se terminan de conectar las historias de ambos personajes**.

Sus padres estaban buscándola y prometían una gran recompensa a quién la encontrara; sin embargo, por vergüenza, Dorotea decide huir y esconderse en la sierra. A partir del núcleo **huida**, narra una serie de peripecias: su criado, aprovechándose de la soledad del paraje, trata de propasarse, primero con galanterías y después usando la fuerza para violentarla. Dorotea intentando salvarse, lo empuja por un barranco, y huye de todos. Después de un tiempo empieza a trabajar como criado de un ganadero que al poco tiempo, descubriendo su condición de mujer, también se quiso aprovechar y ella huye hasta esa parte del bosque donde la encuentran el cura y los futuros receptores de su historia.

Los núcleos principales del relato de Dorotea -requerimiento, matrimonio, traición, búsqueda, huida- nos muestran un **personaje fuerte, decidido**, que no duda en luchar por lo que quiere, con una **voluntad muy grande**, sale de la seguridad de su hogar y se enfrenta a los peligros del mundo y del hombre para defender su honra.

Dorotea finaliza su relato deseando encontrar un lugar donde esconderse porque la vergüenza que siente no le permite volver a ver a sus padres. Ese sentimiento es bien expresado por otro comentario del narrador, “el rostro se le cubrió de un color que mostró bien claro el sentimiento y vergüenza del alma” (2004, I, XXVIII: 364).

A partir de este punto, los núcleos más importantes son **plan, encuentro con don Quijote, engaño, camino hacia la venta**. La llegada de Sancho Panza permite que el cura les narre a Dorotea y a Cardenio la historia de don Quijote y el **plan** para sacarlo de

Sierra Morena que estaba orquestando junto con el barbero. **La dama se ofrece para realizar el papel de la doncella menesterosa, en lugar del barbero, ya que**

tenía allí vestidos con que hacerlo al natural¹⁴, y que la dejaran el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros (2004, I, XXIX: 367).

El cura, como buen director de escena, va presentando a los personajes, apuntando detalles a la historia, y corrigiendo algunos datos para poder llevar a cabo el plan que se había propuesto para ayudar a don Quijote y a Sancho.

El cura y Cardenio se quedan atrás, y es Sancho quien guía a Dorotea y al barbero disfrazado de escudero, hacia el **encuentro con don Quijote**. Al llegar hasta el caballero, Dorotea se hinca de rodillas y realiza un discurso persuasivo, de carácter cortés, al estilo de los libros de caballerías. Luego de un intercambio de frases corteses, y de que Sancho le diga en voz baja al caballero “bien puede vuestra merced, señor, concederle el don que pide, que no es cosa de nada: sólo es matar a un gigantazo, y esta que lo pide es la alta princesa Micomicona, reina del gran reino Micomicón” (2004, I, XXIX: 370-371); don Quijote promete que no va a cumplir otras misiones hasta que venga el desagravio acontecido a la princesa. **El cura había ideado este engaño cuidadosamente para lograr que su compatriota volviera a su aldea y poner fin así a su gran locura.**

Cardenio y el cura estaban escondidos observando todo lo que acontecía, “y no sabían qué hacerse para juntarse con ellos; pero el cura, que era gran tracista, imaginó luego lo que harían para conseguir lo que deseaban” (2004, I, XXIX: 373). El cura, nuevamente en su eficaz función de director teatral, disfraza a Cardenio, le corta la barba

¹⁴ La dama se viste con una “saya entera de cierta telilla rica y una mantellina de otra vistosa tela verde, y de una cajita, un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó de una manera que rica y gran señora parecía” (2004, I, XXIX: 367), para poder representar bien su papel de doncella menesterosa. Tan elegante parecía que hasta Sancho entra en el engaño también y cree verdaderamente lo que le dice el cura, cree que Dorotea es la princesa Micomicona del reino Micomicón que busca a don Quijote para que le “desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho” (2004, I, XXIX: 368). La connotación del episodio se cualifica como el modélico ‘engaño a los ojos’, inherente al discurso barroco.

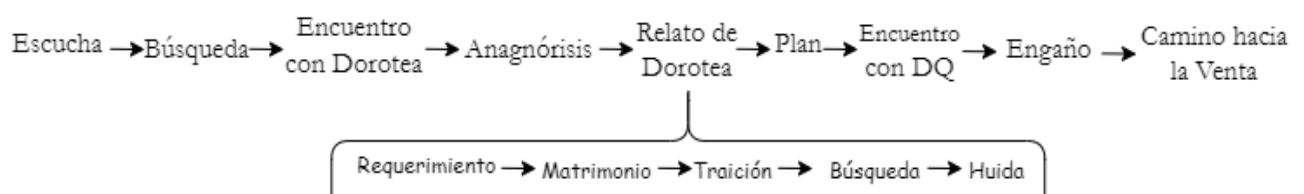
Ver apéndice sobre la indumentaria en el *Quijote*.

y le modifica el atuendo para que parezca “otro” y poder salir al encuentro de don Quijote, y “se pusieron en el llano a la salida de la sierra, y así como salió della don Quijote y sus camaradas, el cura se le puso a mirar muy de espacio, dando señales de que le iba reconociendo” (2004, I, XXIX: 373). De esta manera logran reunirse con el resto del grupo y emprender el **camino hacia la venta**.

Se cierra el capítulo con otras catálisis que facilitan el desarrollo de las máscaras de los personajes¹⁵: Don Quijote le pide a la princesa Micomicona que cuente su historia, “cuál es la vuestra cuita, y cuántas, quiénes y cuáles son las personas de quien os tengo de dar debida, satisfecha y entera venganza” (2004, I, XXX: 379). **Todos los personajes se disponen a escuchar la historia, y motivan al lector a prestar atención al relato.** Las inconsistencias en la historia, los equívocos geográficos, se van resolviendo con los apuntes que oportunamente realiza el cura, como buen director teatral.

La historia ficticia que elaboran Dorotea y el cura se ajusta al gusto de don Quijote, tanto que él exclama: “¿Qué te parece, Sancho amigo? -dijo a este punto don Quijote-. ¿No oyes lo que pasa? ¿No te lo dije yo? Mira si tenemos ya reino que mandar y reina con quien casar” (2004, I, XXX: 384). Don Quijote le aclara que como buen caballero andante la va a defender con su espada y restituir su reino matando a su enemigo, pero no puede aceptar desposarla por fidelidad a Dulcinea por quien tiene “ocupada la memoria y cautiva la voluntad, perdido el entendimiento” (2004, I, XXX: 385). Se respeta el tópico del amor cortés: por la dama el caballero tiene fuerza para ganar las batallas, “ella pelea en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser.” (2004, I, XXX: 386).

Dado lo presentado anteriormente, los núcleos más importantes del episodio elegido son:



3. ¹⁵ Las máscaras que van desarrollando estos personajes se analizarán en profundidad en el capítulo

2. Actantes

Algirdas Julius Greimas (1972) retoma y simplifica la tipología de personajes propuesta por Vladimir Propp¹⁶ para el análisis de los cuentos tradicionales, y propone seis categorías: SUJETO-OBJETO, DESTINADOR-DESTINATARIO, AYUDANTE-OPONENTE. Estas categorías, que él denomina **actantes**, establecen diferentes roles que los personajes van asumiendo a lo largo del relato, “constituyen un juego de aceptaciones y rechazos de obligaciones entre las partes contratantes y provocan nuevas distribuciones y redistribuciones de roles” (1972: 67).

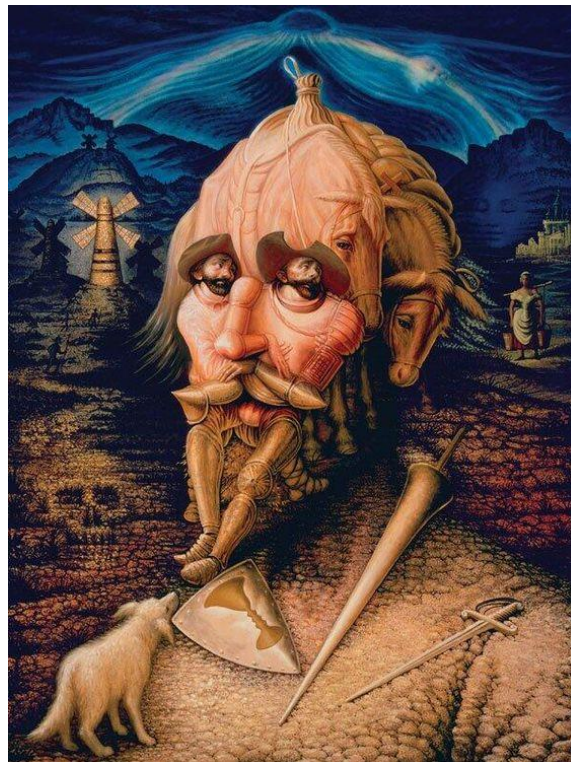
Para el presente análisis, proponemos diferentes cuadros actanciales que giran en torno a los personajes analizados y sus máscaras: en primer lugar, analizamos el cuadro actancial de don Quijote, protagonista de toda la obra, y que tiene un desarrollo especial en el episodio elegido; en segundo lugar, presentamos el cuadro actancial de Dorotea, que es un personaje protagónico muy relevante en el recorte propuesto; en tercer lugar, analizamos el cuadro actancial de la Princesa Micomicona que, como veremos en capítulos posteriores, es una de las máscaras de Dorotea, por eso tiene un gran paralelismo con nuestro segundo cuadro actancial.

Además, proponemos cuatro cuadros actanciales, para estudiar a otros personajes que intervienen en el episodio: Cardenio, el cura, el barbero, y Sancho Panza. Personajes

¹⁶ Propp (1981) estudió la estructura de los cuentos tradicionales, donde siempre se presenta una situación inicial o introducción, un nudo o desarrollo, y un desenlace o conclusión. Dentro de estos momentos aparecen diferentes funciones a las que se tendrá que enfrentar el héroe: alejamiento, prohibición, transgresión, interrogatorio, información, engaño, complicidad, fechoría o carencia, mediación, aceptación, partida, prueba, reacción, regalo, lucha, marca, victoria, enmienda, regreso, persecución, socorro, incógnito, fingimiento, tarea, cumplimiento, reconocimiento, desenmascaramiento, transfiguración, castigo y boda. Los personajes o actantes que van interviniendo en los diferentes momentos son siete: el héroe, es el protagonista de toda la acción; el bien amado o deseado, es lo que motiva la acción del héroe ya sea por deseo o por odio o rechazo; el donante, es quien asigna el bien deseado al héroe; el mandatario, es quien impulsa al héroe a actuar; el ayudante o auxiliar, es quien ayuda, facilita la acción del héroe; villano o agresor, interfiere y obstaculiza la acción del héroe; y el falso héroe, es quien finge ser el héroe y ocupa el lugar del héroe verdadero. Si lo comparamos con los actantes que establece Greimas el héroe funciona como Sujeto, el bien amado sería el Objeto, el donante y el mandatario funcionarían como Destinadores, el ayudante o auxiliar serían el Ayudante, y el villano y el falso héroe funcionarían como Oponentes.

que, si bien son secundarios¹⁷ dentro del recorte textual elegido, son relevantes para el desarrollo de la máscara cervantina.

Los primeros esquemas presentan algunas características reiterativas: el rol del sujeto y del destinatario son realizados por el mismo personaje, es decir que la acción, la misión que busca ese personaje es para beneficio propio, para sí mismo en una primera instancia; dentro de los ayudantes y oponentes aparecen varios personajes de la obra; el destinador, en el caso de Alonso Quijano y de Dorotea, es su gran fuerza de voluntad.



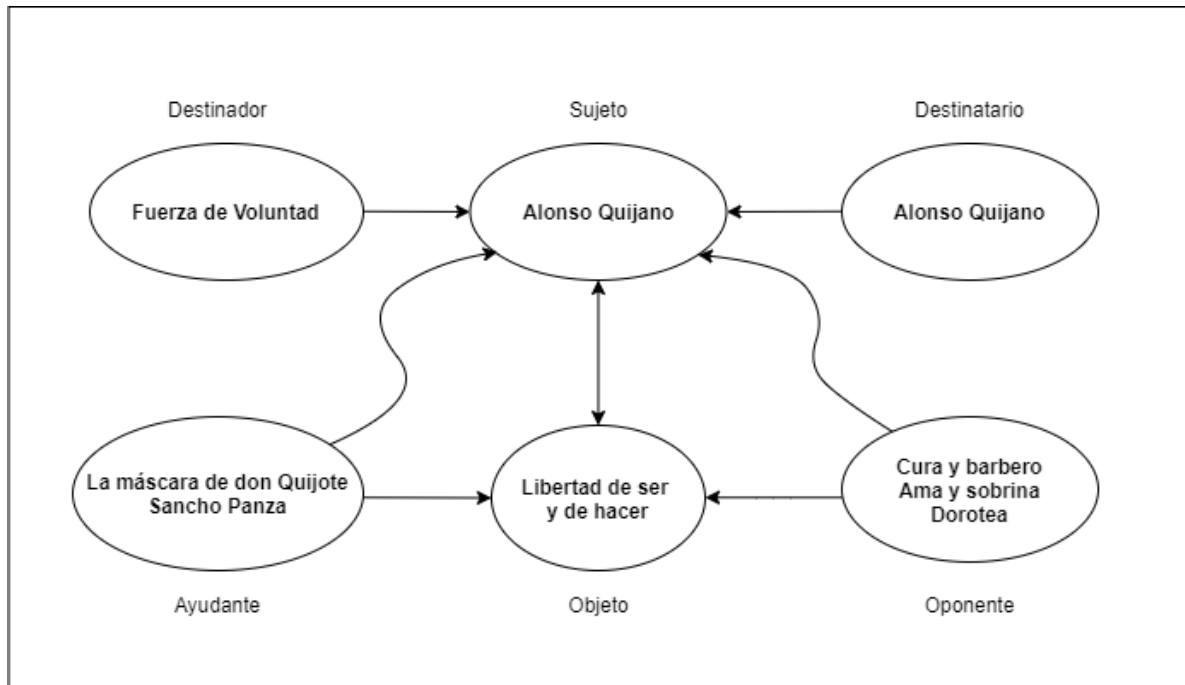
Octavio Ocampo (1989)

Friendship of Don Quixote

Óleo sobre lienzo, 110 x 90 cm

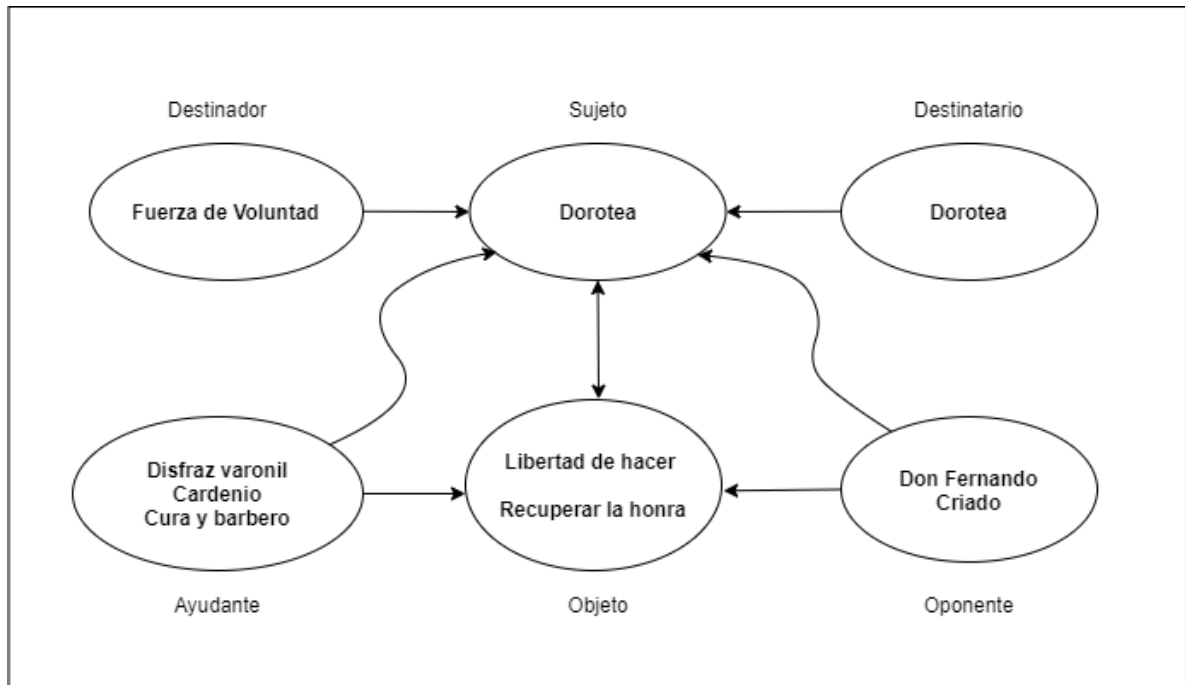
¹⁷ Dentro del recorte textual elegido los personajes de Cardenio, el licenciado Pero Pérez, Maese Nicolás y Sancho Panza, no llevan el peso de la acción en relación con el disfraz-máscara, por eso tienen una incidencia secundaria. Sin embargo, favorecen el desarrollo de las máscaras de don Quijote y Dorotea como veremos en los próximos apartados y capítulos.

2.1. Primer cuadro actancial: Alonso Quijano



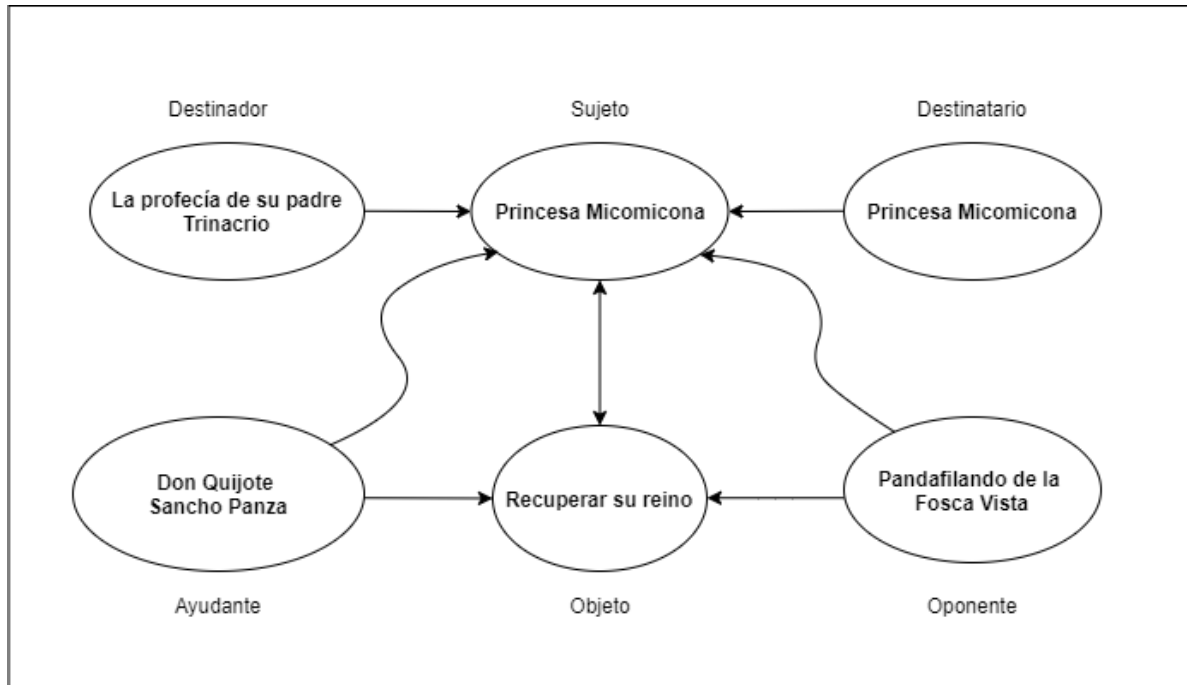
Alonso Quijano (sujeto y destinatario) en busca de su libertad de ser y de hacer (objeto) impulsado por su gran fuerza de voluntad (destinador) emprende una nueva aventura que lo lleva a salir de lo establecido por la sociedad y lo que se supone que debía hacer como hidalgo. Con la ayuda de la máscara que asume como don Quijote, y también con su contraparte, Sancho Panza (ayudantes), nuestro personaje logra vivir las aventuras caballerescas y convertirse en caballero andante, a pesar de las oposiciones, estratagemas y planes de diversos personajes, como el cura y el barbero, el ama y la sobrina, y lo que sucede en el recorte propuesto con Dorotea y el engaño de la Princesa Micomicona (oponentes).

2.2.Segundo cuadro actancial: Dorotea



En el caso de Dorotea (sujeto), su fuerza de voluntad (destinador) la lleva a buscar la libertad de hacer para poder recuperar a don Fernando y recuperar su honra (objeto), no espera que otros defiendan su honra y busca esa reparación por sí misma y para su propio bienestar (destinatario). Necesita del disfraz varonil, de esa máscara que asume a los ojos de la sociedad para conseguir su propósito. Tanto el disfraz, como Cardenio, el cura y el barbero que intervienen en su historia la ayudan a lograrlo (ayudantes). El propio don Fernando y el criado que la acompañaba, cumplen el rol de oponentes dentro del relato.

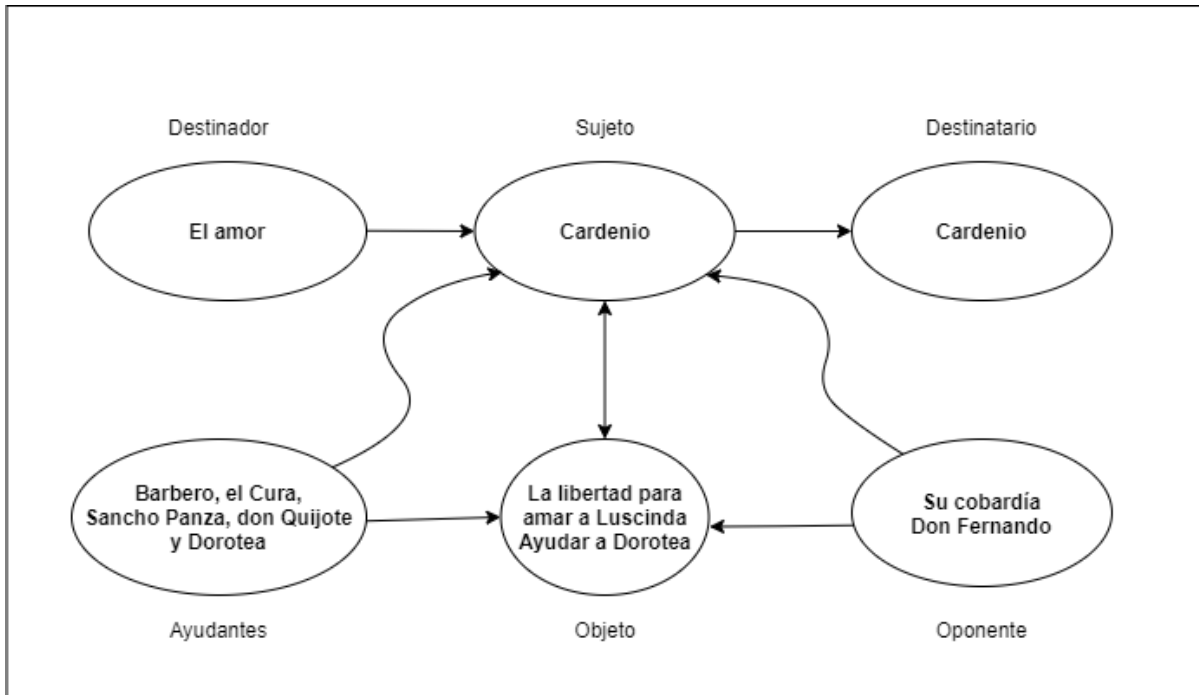
2.3. Tercer cuadro actancial: Princesa Micomicona



El cuadro actancial de la Princesa Micomicona es interesante porque tiene un gran paralelismo con el de Dorotea, incluso varios críticos analizan estas similitudes y consideran que Dorotea cuando narra su historia ficticia inconscientemente está narrando su propio drama: el malvado gigante Pandafileando sería el propio don Fernando que usurpó su amor y le quitó su honra. Ella busca recuperar su reino, es decir, su honra, y necesita del disfraz para poder llevar a cabo esa acción que estaba destinada a los hombres. En el caso de la Princesa Micomicona necesita la ayuda del caballero, de don Quijote, para realizar ese acto de reparación.

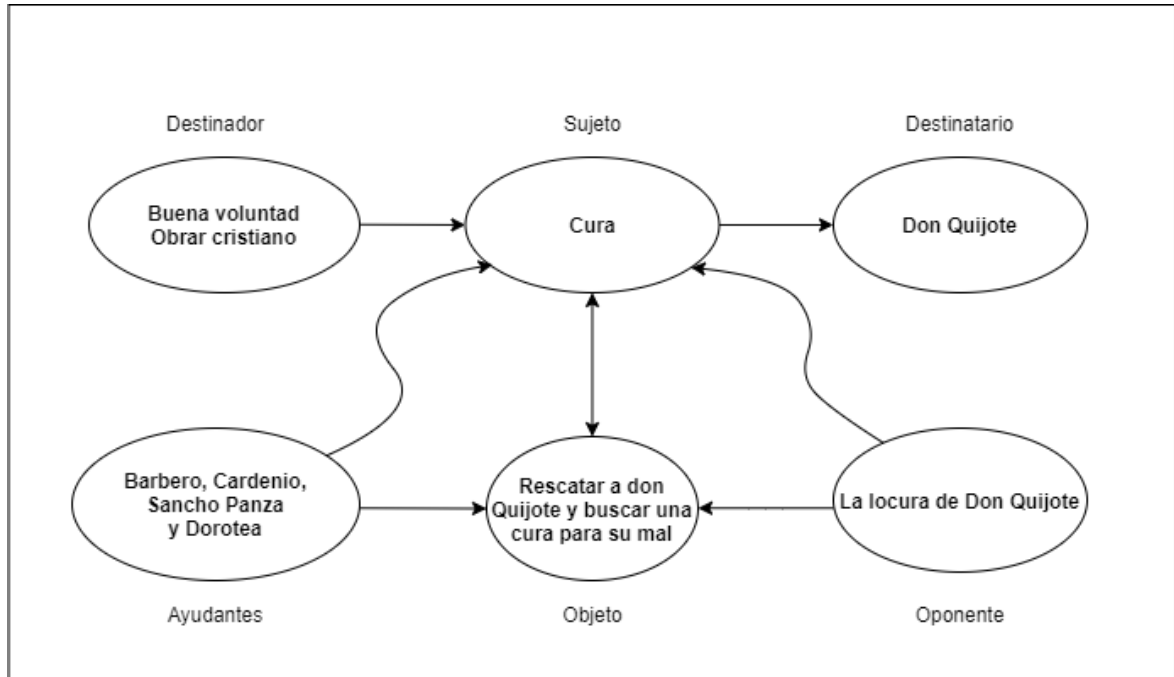
Al analizar estos cuadros podemos observar el desdoblamiento de Dorotea, ya que el mismo personaje puede asumir distintos roles y actitudes, en el desarrollo de su historia: siendo una mujer fuerte, decidida, que con su gran fuerza de voluntad rompe con lo establecido y busca una reparación de su honra por su propia mano, también puede ejercer el papel de doncella menesterosa, dama cuitada, que necesita el brazo de un caballero que la rescate.

2.4. Cuarto cuadro actancial: Cardenio



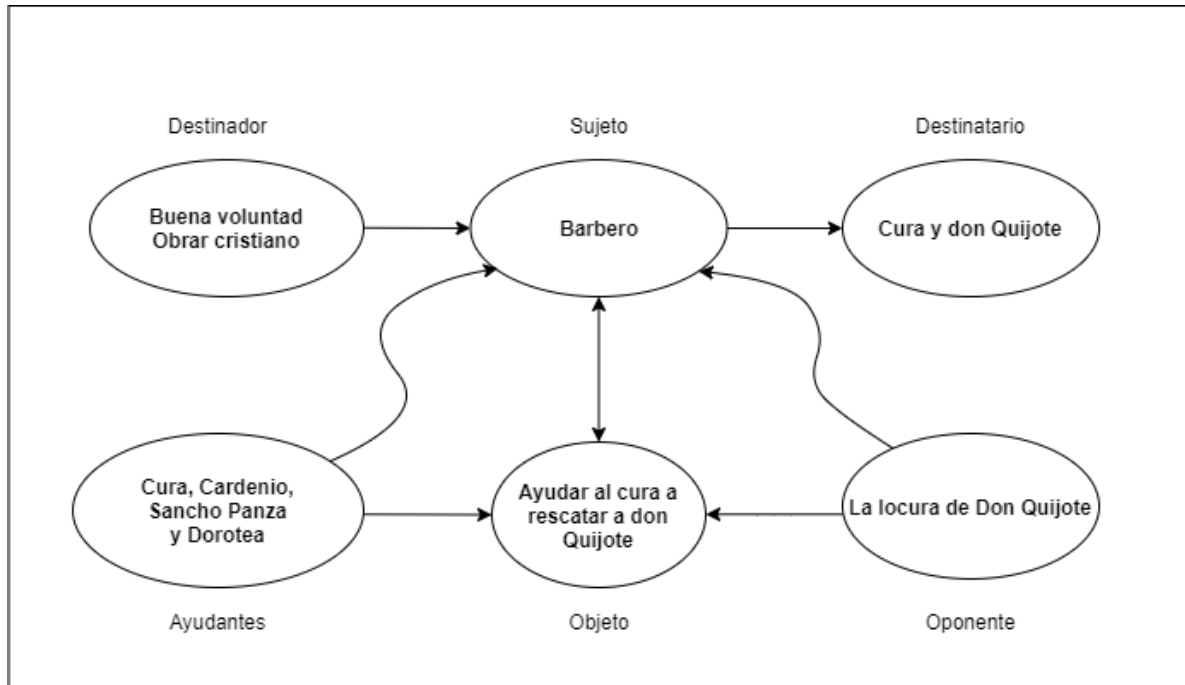
Cardenio (sujeto y destinatario) impulsado por el amor (destinador) quiere ayudar a Dorotea a enfrentarse a don Fernando y busca la libertad (o incluso la valentía) para amar a Luscinda (objeto). La codicia de don Fernando y su propia cobardía (oponentes) impidieron que Cardenio actuara en un primer momento. Huye a Sierra Morena y se pierde en la locura para olvidar su dolor. Sin embargo, gracias al encuentro con el cura, el barbero, Sancho Panza, don Quijote, y sobre todo con Dorotea (ayudantes), recobra la esperanza de un futuro distinto.

2.5. Quinto cuadro actancial: el Cura



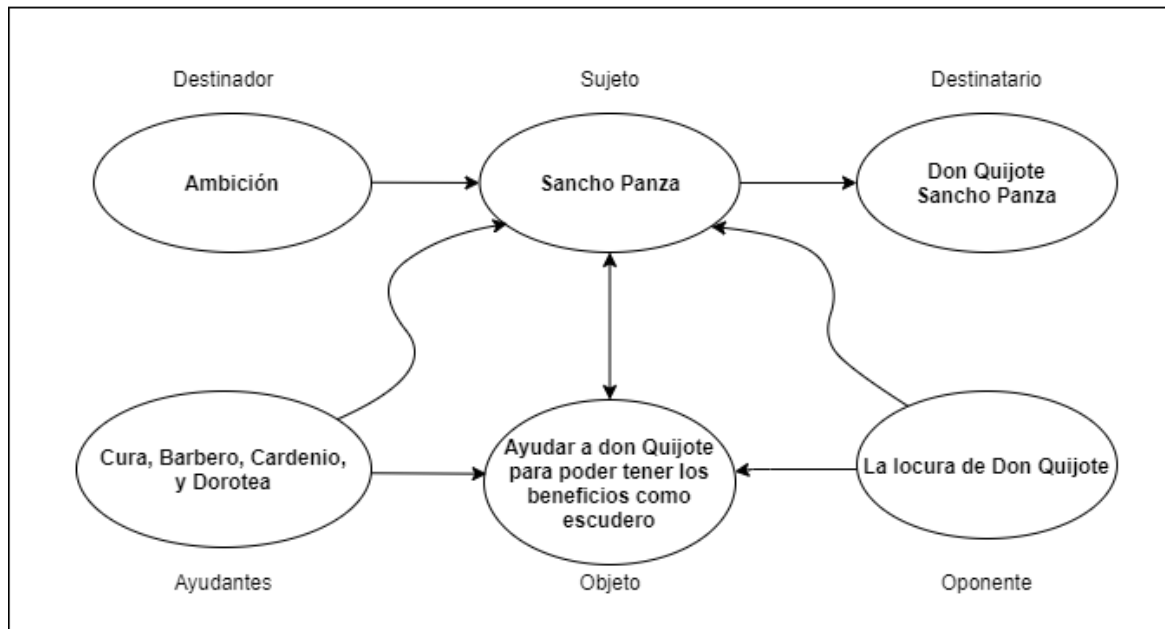
En el caso del cura, observamos que el destinatario no se corresponde con el sujeto como venía sucediendo con don Quijote, Dorotea y Cardenio. Gracias a su buena voluntad y obrar cristiano (destinador) el cura (sujeto) busca rescatar a don Quijote de la penitencia en Sierra Morena y llevarlo hasta su aldea para buscar una cura para su mal (objeto), con la esperanza de ayudar a su compatriota don Quijote (destinatario). Con el apoyo del Barbero, su leal compañero, Sancho Panza, Cardenio y Dorotea (ayudantes), logra llevar a cabo su plan y entre todos conducen a don Quijote fuera de Sierra Morena. El plan del cura está hecho a la medida de la locura de don Quijote (oponente), ya que la invención de un mundo caballeresco tiene más poder de convicción que la razón en este caso.

2.6. Sexto cuadro actancial: el Barbero



El cuadro actancial del barbero es casi idéntico al del cura, ya que son dos personajes que trabajan con una gran sintonía. El barbero (sujeto) busca ayudar al cura a rescatar a don Quijote (objeto) impulsado por la buena voluntad y el obrar cristiano (destinador) para beneficio del cura y de don Quijote (destinatario). La locura del caballero andante (oponente) es un desafío importante en su misión, por eso con la ayuda de los otros personajes, el cura, Cardenio, Sancho Panza y Dorotea (ayudantes) logran llevar a cabo el plan ideado por el cura para sacar a don Quijote de Sierra Morena y posteriormente curarlo de su locura.

2.7. Séptimo cuadro actancial: Sancho Panza



Sancho Panza (sujeto) movido por su ambición (destinador) busca ayudar a don Quijote para que llegue a ser emperador y le pueda otorgar beneficios a él como su escudero (objeto). La locura del caballero y su penitencia en Sierra Morena funciona como oponente, ya que ve muy lejos ese futuro tan brillante que le prometiera don Quijote al inicio de sus aventuras. Con la ayuda del cura, el barbero, Cardenio y Dorotea (ayudantes), y sobre todo con la invención de la historia de la Princesa Micomicona, logran sacar a don Quijote de Sierra Morena.

En los cuadros actanciales de los personajes secundarios podemos observar, que, movidos por diferentes destinadores, todos buscan ayudar a otro personaje ya sea por beneficio propio como en el caso de Cardenio y Sancho Panza, o para beneficiar a su compatriota, como en el caso del cura y el barbero. Todos los personajes se convierten en ayudantes para llevar a cabo el plan trazado por el cura y logran sacar a don Quijote de Sierra Morena y emprender el camino hacia la aldea.

3. Tiempo y narración

Siguiendo lo propuesto por Todorov (1972), podemos afirmar que el *Quijote* está conformado por un “**encaje de micro-relatos**” (161), y se va desarrollando la obra a través de la intercalación, de una historia incluida dentro de otra, y del encadenamiento. En el recorte propuesto hay una preponderancia de historias intercaladas, que se van uniendo a la trama principal, las diferentes aventuras del caballero andante funcionan como el hilo conductor de toda la novela.

Los aspectos del relato indican la mirada, el punto de vista desde el que se presenta la historia, el aspecto “refleja la relación entre un él (de la historia) y un yo (del discurso), entre el personaje y el narrador” (177-178). Todorov presenta tres modelos: la visión «por detrás», donde el narrador conoce más que los personajes, y transmite los sentimientos y pensamientos de los diferentes personajes; la visión «con», cuando el narrador conoce tanto como los personajes, y la visión «desde fuera», el narrador conoce menos que los personajes, solo puede describir lo que percibe a través de los sentidos.

En el *Quijote* se destaca la presencia de un narrador que sabe más que sus personajes, una visión «por detrás», que es la utilizada tradicionalmente en la época. **A través del relato podemos conocer los pensamientos, sentimientos y acontecimientos que dan fundamento a la novela.**

En el primer párrafo del capítulo XXVIII, el narrador comienza haciendo una alusión a la realidad externa a la obra literaria:

Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el audacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación como fue el querer resucitar y volver al mundo la ya perdida y casi muerta orden de la andante caballería gozamos ahora en esta nuestra edad, necesitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su verdadera historia, sino de los cuentos y episodios della, que en parte no son menos agradables y artificiosos y verdaderos que la misma historia (2004, I, XXVIII: 347).

Luego de esa introducción da el pie para que se continúe el hilo narrativo, encadenando un episodio con otro. Este es un recurso muy utilizado y sirve para detener el capítulo y continuar la historia en el siguiente, guiado por la voz del narrador.

Si bien la mirada del narrador es tradicional, por momentos, el tipo de narración podría asemejarse más a una visión «con», donde el conocimiento y el avance de la historia se da a medida que los personajes van interactuando y contando su historia. La función del narrador en muchas ocasiones queda asignada a los diferentes personajes que van apareciendo y que a través del *racconto* nos cuentan su prehistoria y actualizan el conocimiento de los sucesos que ya ocurrieron. Esto se relaciona con los modos del relato, que determinan la manera en el que el narrador cuenta la historia. Todorov establece dos modos: por un lado, la narración, el “decir”, relacionado con la historia, donde los personajes no hablan y es el narrador el que relata los hechos de los que fue testigo; por otro lado, el discurso, el “mostrar”, donde los hechos se desarrollan ante nuestros ojos, sobre todo a partir de las réplicas y diálogos de los personajes.

En el caso del *Quijote*, y en particular en el recorte propuesto, **el narrador nos “muestra” lo que sucede**, casi no hay una narración propiamente dicha y los acontecimientos se desarrollan ante los espectadores gracias a los diálogos de los personajes y a las acotaciones del narrador. **Mediante la palabra es que asumen sus diferentes máscaras.** Aunque el narrador va comentando los pensamientos y palabras de algunos personajes, suele ser el diálogo el recurso más usado. Por ejemplo, en el episodio elegido, el narrador no nos cuenta la historia de Dorotea, es ella misma a través del *racconto* la que nos relata lo sucedido con don Fernando (I, XXVIII), nos muestra su prehistoria. A su vez, más avanzado el episodio, ella elabora un relato ficticio desde su máscara como Princesa Micomicona¹⁸ y “muestra” su historia a don Quijote y a los otros espectadores, el cura, el barbero, Cardenio y Sancho Panza, que escuchan atentamente y se deleitan con su relato (I, XXX).

¹⁸ Esta historia tiene un paralelismo muy marcado con los acontecimientos que le ocurrieron a Dorotea en su vida privada, como marcamos en los cuadros actanciales del apartado anterior. Lo que cambia de un relato a otro son los interlocutores de Dorotea, las máscaras que ella va usando se ajustan y adaptan al público presente en cada ocasión.

CAPÍTULO 3: LA MÁSCARA CERVANTINA

Cervantes construye una nueva manera de novelar que utiliza “la escenificación como medio para presentar el acontecer de la obra” (Baltodano Román, 2005: 14). **Los personajes se constituyen a través de sus acciones y del acontecer, y no por lo que define el narrador**, por lo tanto, se incrementa el aspecto teatral de la novela. Se da un juego dual entre el diálogo (recurso mimético) y la narración o descripción (recursos diegéticos) que busca la ruptura de la separación entre realidad y ficción, relacionado con la mentalidad barroca. El espacio de la venta propicia la **anagnórisis** gracias a la “bajada de la máscara”, “el desenmascaramiento de los personajes en cadena implica también un efecto teatral y afirma la confluencia de esencias y apariencias; el antifaz consuma la exaltación de lo difuso, persona y personaje son uno” (Baltodano Román, 2005: 14).

A través del lenguaje se van construyendo las máscaras de los personajes, con diferentes objetivos que giran en torno a la voluntad, el querer ser o hacer de cada uno. **Es a través del discurso que los personajes se van construyendo y transformando a sí mismos.**

En esta misma línea, algunas críticas consideran muy importante el diálogo como parte de la teatralidad de la obra y para el desarrollo de las máscaras de cada personaje. Jinmei Chen (2014) afirma que **la Primera Parte de la obra es el guión teatral que sirve para la representación teatral de la Segunda Parte**, donde los personajes ya conocen la locura quijotesca y montan ficciones alrededor del famoso caballero, algunos para burlarse cruelmente de él, otros como el bachiller Sansón Carrasco, para devolverlo a la realidad; todos **usando disfraces y máscaras para sus diversos propósitos** (27). A su vez, Patricia Lucas (2016) plantea cómo el disfraz ayuda al efecto lúdico y cómico de la obra, siendo un elemento más que acompaña los elementos de tramoya presentes en el *Quijote*. Los personajes se mueven

siguiendo los pasos de coreografías escénicas y se describen con certeza sus gestos, risas o expresiones corporales. Uno de los rasgos más significativos de este proceso de teatralización de la novela, tiene que ver con las distintas máscaras de lenguaje libresco tras las que se esconden los distintos personajes. (...) **La palabra se convierte**

en un elemento más del mundo fingido, en un elemento caracterizador del disfraz del personaje (564).

José Luis Ramos Escobar (1992) expone que hay **tres niveles de elementos teatrales** dentro de la novela: en las escenas teatralizadas, en las características específicas de algunos personajes, y en el propio protagonista. La **vida como representación teatral** es un concepto muy importante para don Quijote ya que siendo modelo de la caballería andante busca imponer a través de su accionar una interpretación del mundo específica que no se ajusta con la realidad circundante:

El intento del protagonista de imponerles a sus interlocutores su perspectiva, y asignarles papeles, hecho vital para la realización de su ideal, es subvertido en la medida en que el caballero se convierte en objeto de la teatralidad. A medida que se acentúan las dudas sobre el propio mundo aumentan las escenas donde Don Quijote debe actuar un papel prefijado de antemano y viceversa. (...) Aunque quiere creer que «cada uno es artífice de su ventura», encuentra que «todo este mundo es máquina y trazas» (677).

Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (1998) describe el uso del **disfraz**¹⁹ a través del cambio de lenguaje, de estilo, de comportamiento, de máscaras o de vestuario. El disfraz busca la reflexión sobre el ser y el parecer de las cosas, sobre la realidad, sobre “la identidad del hombre”. Está relacionado también con la revelación de una “verdad oculta, de la acción venidera y de la conclusión de la obra”. Además “su función es frecuentemente subversiva, puesto que autoriza a disertar acerca de la ambigüedad sexual o sobre intercambiabilidad de individuos y clases” (Pavis, 1998: 145).

¹⁹ Si bien Pavis utiliza el término ‘disfraz’ como genérico y la ‘máscara’ como una de sus realizaciones, siendo ‘máscara’ la careta superpuesta al propio rostro que usan los actores en el teatro; nosotros consideramos que, en realidad, **la máscara incluye al disfraz**, ya que es mucho más que solo un rostro falso o una careta. Como afirma Cirlot (1992) la máscara se relaciona con la **transformación**, con el cambio, logrando convertirse en algo más, pero “la metamorfosis tiene que ocultarse; de ahí la máscara. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar **el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser**; éste es su **carácter mágico**, tan presente en la máscara teatral griega como en la máscara religiosa africana u oceánica. (...) la máscara constituye una imagen” (299).

En la escritura de Cervantes están presentes muchos **elementos del carnaval**, como veíamos en capítulos anteriores, y, dentro de estos, es muy importante el tema de la **máscara**, ya que en el *Quijote* la construcción de la misma se da principalmente mediante dos recursos: el **discurso con el que se presenta** cada personaje y también las acotaciones detalladas que realiza el autor sobre la **vestimenta** de cada uno.

La estética barroca está presente en varios elementos, desde los tópicos **ser y parecer**, el **mundo como teatro**, hasta la utilización de recursos como **la risa**²⁰ y **la burla**, las inversiones sistemáticas, las parejas paródicas, las duplicaciones; los cuales eran muy “habituales en el **carnaval y en el juego textual entre lo teatral y lo novelesco**, tan habituales en los lenguajes de Cervantes y de su época, suponen un mecanismo generador de sentido específico, suponen una subversión” (Baltodano Román, 2005: 6).

El mundo del *Quijote* pertenece a una **sociedad estamentada y muy jerarquizada**, determinada por normas sociales muy marcadas. La vestimenta cumple un papel fundamental ya que marca a qué estamento pertenece y qué oficio desempeña la persona que la usa. Sin embargo, a lo largo de toda la obra nos encontramos con personajes que buscan romper con ese *status quo*, y, por diferentes motivos, utilizan un ropaje que no les pertenecería, adoptando otras máscaras. Silvia Lastra Paz (2016) muestra cómo en la novela hay un juego entre los “**roles adscriptos**”, aquellos que responden al estamento al que se pertenece por nacimiento; y los “**roles adquiridos**”, que se consiguen mediante una fuerza de voluntad inusitada. También, es muy fuerte la presencia del tópico barroco **ser y parecer**:

Nos adelantamos a decir “**aquí nadie es lo que parece**”, pues hay muchas gentes, varios pasos más allá, de lo que permite su condición de linaje y las normativas de la época, Edictos Reales o Pragmáticas Suntuarias, que buscan mantener una sociedad

²⁰ La risa, según Henri Bergson (2011), es el resultado de la comicidad, y es inherente al ser humano dado que no puede pensarse ni darse fuera del ámbito del hombre y del ámbito social. Don Quijote, como personaje “novelesco y quimérico” posee una gran “profundidad cómica”, y nos hace reír, al igual que otros personajes similares, ya que

ellos también son corredores que caen e inocentes engañados, corredores de ideal que tropiezan con las realidades, cándidos soñadores a los que la vida acecha con malicia. Pero sobre todo son muy distraídos, con esta superioridad sobre los demás: que su distracción es sistemática, organizada en torno a una idea central; que sus desventuras están vinculadas también, vinculadas por la inexorable lógica que la realidad aplica para corregir al sueño; y que así ellos provocan a su alrededor, por medio de efectos capaces de sumarse todo el tiempo unos a otros, una risa que nunca deja de crecer” (15-16).

donde el privilegio se guarde por nacimiento. También, veremos la carencia de algunos que presumen de nacimiento noble, pero no pueden realzarlo con magnificencia o estricto decoro material. Es decir, en los personajes cervantinos “ser” y “parecer” supone profundas distorsiones, y una variada gama de acciones voluntarias y libres (28).

Los personajes del *Quijote* buscan su libertad al romper con los moldes estamentales a los que estaban sujetos por nacimiento y tradición. Para poder desarrollar su futuro deben contar con cierta riqueza, que representa “en el ideario cervantino el único pasaporte confiable que los actantes de ficción poseen para devenir individuos, para construir su libertad”. Estos personajes **comparten el deseo de ver el mundo, lo “otro”, y una fuerte voluntad que los lleva a perseguir su libertad**, que se expresa de tres modos diferentes, libertad de ver: la hija de Diego de la Llana; libertad de hacer: Claudia Jerónima; libertad de ser: Dorotea y Don Quijote (Lastra Paz, 2016: 25).

En el siglo XVII, el vestuario forma parte de un sistema de normas preestablecidas que determina las diferentes ocupaciones y los estamentos sociales a partir de colores, prendas y objetos específicos. Dentro del mundo literario del *Quijote* también aparece el uso de un **vestuario codificado**, con la distinción de que algunos personajes subvierten las reglas al adquirir “nuevas identidades por medio del vestido, u ocultan su condición, sexo, oficio o nacionalidad por medio del disfraz. El uso del vestido se corresponde así con diferentes recursos y niveles dramáticos” (Azcue, 2004: 23). **El efecto cómico se produce con la ruptura del decoro, y con la inversión carnavalesca del orden social, que se logra mediante el uso de la máscara y los disfraces.** Estos recursos permiten que el hidalgo se vuelva un caballero andante (I, II), que la campesina rica pasee como un mozo labrador (I, XXVIII) y hasta que el rústico villano gobierne una ínsula (II, XLV).

Alonso Quijano al adoptar la máscara de don Quijote, asume características de otro estamento social, esta decisión voluntaria “no pasará desapercibida para un pueblo atento a las pretensiones individuales de movilidad social y la cuestión del decoro se hará de nuevo explícita. (...) El vestido como símbolo inequívoco de la calidad del individuo” (Azcue, 2004: 33).

Claudia Macías Rodríguez (2004) remarca la importancia del contexto social y carnavalesco en el que se inscribe el *Quijote*. **El periodo de libertad, gozo y alegría que se da en la temporada de carnaval, donde se invierten las estrictas normas sociales con el uso de disfraces, máscaras y roles opuestos a los cotidianos;** se incrementa luego de la muerte de Felipe II en 1598, donde “se asiste a un verdadero desahogo. Se vuelve a descubrir el poder de la risa libertadora, de la locura carnavalesca que permite, entre disfraces y carcajadas, escapar de las constricciones impuestas por la vida social” (2).

El uso del disfraz rompe con el decoro y con las normas sociales que se debían seguir dentro de esa sociedad tan jerarquizada. **La fuerza de voluntad y la búsqueda de la libertad de algunos personajes, es lo que permite el avance de la obra,** dado que “si la percepción es libre, el disfraz, que es un medio para cambiar o transformar, aunque sea engañosamente, la realidad, introduce un principio de voluntariedad ajena que perturba la libre percepción” (Díez Fernández, 2004: 94).

La manera de vestir transmitía determinada información a los demás: rango, estatus social, lugar de procedencia, profesión. En la Edad Media y en el Siglo de Oro, el vestido presenta un gran **valor simbólico-expresivo**, por eso es relevante el estudio de todos los episodios quijotescos que se relacionan con los disfraces o el vestido; además en la novela, “la importancia vestido-disfraz se conecta con uno de los temas centrales de la novela: **la interrelación entre el mundo real y el mundo de las apariencias**” (Díez Fernández, 2004: 103).

El uso del disfraz permite una **libertad de hacer**, donde se amplían los marcos de acción de cada individuo. El travestimiento femenino reivindica la posición de la mujer, le permite una nueva expresión lejos de los límites impuestos a su sexo, y un nuevo rol que cumplir. **Las mujeres ganan posiciones de poder.** El travestimiento masculino también produce una liberación: el hombre gana la libertad para una nueva o una diversa sensibilidad. Por lo tanto, dentro de la sociedad patriarcal, **las mujeres obtienen roles que les estaban negados, y los hombres adquieren la posibilidad de acceder a otra ropa y a una sensibilidad diferente.**

José Ignacio Díez Fernández nos presenta el vestido-disfraz como un **“principio organizativo”** de la obra, un *leitmotiv*, un elemento fundamental que Cervantes utiliza de manera diversa: ya sea “como recurso cómico, como *descriptio*, como nudo argumental, como suspensión, o como crítica de lo externo”, incluso “parece trazarse un sistema semiológico del vestido ordenado en torno a estos dos ejes: vestido, civilidad (variedad, escala social) / desnudez (salvajismo, monotonía)” (2004: 103). En esta línea, Luisa Fernanda Aguirre De Cárcer (1998) también remarca la diferencia entre el vestido y la desnudez, pero los asocia con distintos significados, imponiéndose ésta última como más valiosa. Nuestro caballero andante vinculó definitivamente la desnudez o el semidesnudo con una época dorada, con la “Arcadia, y con ella a la honestidad. La mentira, el fraude, el engaño no pertenecían a aquella época. (...) Los perfiles de la realidad se confunden pues en Sierra Morena —Arcadia quijotesca— que será abrigo de locos, semi-locos y traicionadas” (364). **Sierra Morena se convierte en el escenario de una obra teatral** llena de disfraces y engaños, donde la locura y la desnudez tendrán una cita con la prudencia y la razón,

de la mano del cura y el barbero que en la venta habían decidido disfrazarse de doncella andante y de escudero. Todos unirán sus destinos para salvar de su locura a don Quijote. **Unos reharán sus planes mientras otros dejarán la locura y el huir, descubriendo poco a poco la verdadera realidad de las apariencias en las que el disfraz tiene tanta importancia como las palabras e incluso las propias ropas o vestidos habituales** (Aguirre De Cárcer, 1998: 365).

José Manuel Martín Morán (1998) desarrolla el tema de la máscara en la obra y analiza **tres aspectos diferentes** o realizaciones de ella: **el disfraz, el antifaz y el uniforme**, que permitirán “desvelar los secretos mecanismos de la identidad y la otredad que subyacen a los significados de cualquier narración” (198). Propone que el disfraz está muy relacionado con dos características de la novela: el dialogo entre el “yo” y el “otro” que se despliega al contraponer dos visiones del mundo (la del autor y la de los personajes creados) y el distanciamiento entre el autor y su obra al adoptar “la máscara del narrador”.

Al igual que Díez Fernández, Martín Morán (1998) explica el valor de la máscara desde la **libertad de acción** que consiguen los personajes que la utilizan: Alonso Quijano logra salir de la comodidad de su casa y de la vida a la que estaba obligado socialmente como hidalgo, rompe con las normas sociales y así nace Don Quijote; Dorotea se viste como hombre para buscar a don Fernando y recuperarlo, vestida como labrador puede tomar sus propias decisiones, lejos del papel sumiso al que estaba condenada como mujer. **La máscara es un recurso que permite continuar la trama, logra que cada personaje sea protagonista de su propia historia, que la acción continúe:**

Aparecen las máscaras cuando el mundo narrativo ha perdido su capacidad de innovación y los personajes sienten la necesidad de simular o disimular ante don Quijote o ante la autoridad. Mientras don Quijote encuentra en el mundo motivos nuevos que garantizan la variedad de las situaciones, el narrador no recurre a otros métodos; pero cuando se percata de la iteratividad de lo narrado, busca la variedad en la representación de mundos posibles; la entrada a ellos, de una u otra forma, se la da la máscara; una forma es la de los personajes que representan un papel ante don Quijote; la otra la de los personajes que manifiestan en su vestido su pertenencia a otro código genérico: el cautivo, los pastores, etc. (Martín Morán, 1998: 211).

Los que utilizan una máscara ingresan al mundo de la alteridad tras romper los vínculos con la identidad; dejan de lado el lugar, el tiempo y la función que le habían sido asignados, “la máscara libera al otro, al extraño huésped, al forastero que todos llevamos dentro”, el enmascarado se aleja de las normas sociales y comienza a vivir según su propia ley “opuesta y a veces idéntica a la ley común, y a ella se somete”. Martín Morán, puntualiza que esto sucede con **don Quijote**, gracias a su máscara **él realiza sus actos según su propia ley, la de la vieja caballería andante, lo que ocasiona que en incontables situaciones vaya en contra de la visión del mundo y de las reglas sociales dominantes** (1998: 201).

La máscara fija un rasgo, una característica y la exagera, la potencia, acentúa una actitud, una “cosmovisión del mundo, da una pertenencia, un anclaje y no olvidemos que esa máscara es persona (...) Es un otro y es sí mismo simultáneamente; con sus deseos,

La máscara cervantina permite que los personajes cumplan su objetivo, permite que el portador asimile características diferentes, al adoptar una nueva identidad, ya que **la máscara es la expresión de un deseo de libertad**. Alonso Quijano se transforma en caballero andante, asume la máscara de don Quijote, deja su casa y puede ir detrás de grandes aventuras; muchas mujeres como Dorotea, Ana Félix o Claudia Jerónima, se visten como hombres para poder tener la libertad de acción, el poder y la autoridad reservadas al sexo masculino.

A complex word cloud in the shape of a stylized face. The top of the head is formed by the name 'PIERRES-PATIENT' in large, bold letters. Below this, the eyes are represented by two circular clusters of text, one of which includes 'DulCinea'. The nose and mouth area are filled with various names and phrases, including 'Roci', 'Cabrera', 'Los Chalapines de Caredo', and 'Cabrera'. The overall composition is dense and artistic, with words of different sizes and orientations creating the facial features.

54

1. Entre cómplices y locos: los ayudantes y oponentes de don Quijote y Dorotea

Cervantes nos transporta a un mundo donde cada personaje va cumpliendo diferentes papeles. **Esta misma acción nos permite reflexionar sobre el mundo real, que se asemeja al teatro: la vida es un juego de roles.**

Como vimos en el segundo capítulo, en el recorte textual elegido intervienen otros personajes de manera secundaria que permiten el despliegue de las diferentes máscaras de don Quijote y Dorotea: el cura, el barbero, Cardenio y Sancho Panza. Si bien se desenvuelven como personajes secundarios, no son ajenos a la máscara cervantina y todos muestran diferentes facetas de su personalidad a través de ella.

Sierra Morena es un espacio especial, conforma un epicentro donde al entrar “todos los personajes principales de la novela sufren varias transformaciones”²¹ (Jiménez Fajardo, 1984: 215) ya que **funciona como un laberinto, un bosque salvaje donde se desenvuelven las máscaras, donde se forman y transforman las identidades.**

1.1. El cura y el barbero

En los episodios analizados el cura y el barbero conforman una pareja similar a la de don Quijote y Sancho: el cura, más erudito y estudioso, se complementa con el barbero, que tiene una visión más simple y mundana de la realidad.

El licenciado Pero Pérez, el cura, cumple el rol de tracista²². Elabora un plan, un guion teatral y actúa como director de escena, eligiendo a los personajes que van a intervenir y realizando las acotaciones pertinentes. **Y su cómplice y compañero en estas aventuras es Maese Nicolás, el leal barbero**, que lo apoya en cada decisión que van tomando.

²¹ La traducción corresponde a este trabajo, la cita original es “on entering the Sierra Morena, all the principal characters in the novel undergo several transformations” (Jiménez Fajardo, 1984: 215).

²² Según el Diccionario de la RAE, tracista se refiere a una persona ‘que dispone o inventa el plan de una construcción, ideando su traza’.

Según Ramiro Pinzón Martínez, el cura decidió, “como buen pastor, al tenor del Evangelio, salir en busca de la descarriada oveja. Pero ¿cómo atraerlo? . . . Haciendo una llamada a sus tendencias caballerescas” (1977: 100). El cura “**inventa, organiza, prepara** y finalmente realiza trampas y engaños dirigidos a don Quijote” (Rödllová, 2017: 42) para poder regresarlo a su aldea.

Entre los dos piensan un plan para ayudar a Sancho y sacar a don Quijote de la penitencia en Sierra Morena, y “vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían” y decide que el barbero se disfrazaría de escudero y él de doncella menesterosa y representarían una farsa ante el caballero, “y que desta manera le sacarían de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su estraña locura” (2004, I, XXVI: 326-327).

Maese Nicolás acepta la invención del cura y como buen compañero enseguida actúa para poner en marcha el plan acordado. El disfraz del barbero consistía en unas barbas postizas largas hasta la cintura, que fabricó “de una cola rucia o roja²³ de buey donde el ventero tenía colgado el peine” (2004, I, XXVII: 327). La ventera les presta ropa de mujer para el disfraz de doncella del cura²⁴, y lo ayuda a vestirse lo mejor posible. Sin embargo, cuando están emprendiendo el camino hacia Sierra Morena, el cura toma conciencia de que no es algo digno a su persona el disfraz de mujer y le

rogó [al barbero] que trocasen trajes, pues era más justo que él fuese la doncella menesterosa, y que él haría el escudero, y que así se profanaba menos su dignidad; y que si no lo quería hacer, determinaba de no pasar adelante, aunque a don Quijote se le llevase el diablo (2004, I, XXVII: 328).

La máscara del barbero refleja a un personaje cuerdo que no duda en fingir un papel en busca de un bien mayor para sus amigos, un hombre fuerte que esconde su identidad verdadera y se vuelve “otro” para ayudar a su compatriota. La máscara del cura es similar a la del barbero, nos muestra a un hombre inteligente y astuto, buen cristiano, que sabe

²³ La barba era entre parda y roja. El comentarista aclara que la peinera se realizaba de pelo “así servía tanto para guardar el peine como para limpiarlo”.

²⁴ El traje del cura consistía en “una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco” (Cervantes, 2004, I, XXVII: 327). Ver apéndice sobre la indumentaria en el *Quijote*.

escuchar a los demás (como a Cardenio). Con una fuerte personalidad, el cura “es un personaje activo que mueve adelante los límites entre la fe y la acción” (Rödlová, 2017: 23).

Es interesante que el plan del cura incluya un travestismo femenino, que va en contra de la dignidad eclesiástica. Si lo analizamos desde la máscara cervantina tiene una finalidad clara: **necesita ese disfraz en particular para poder actuar y cumplir su objetivo, si no escondiera su verdadera identidad, si no se aleja del “yo social”, el plan fracasaría.**

José Ignacio Díez Fernández (2004), estudia el vestido en general, y en específico los travestismos presentes en el *Quijote*. El travestido representa un *locus criticus*, un espacio de crítica, donde se cuestionan “los valores habitualmente admitidos en la sociedad” (147). Y considera que el travestimiento del cura es clasificado como “simple disfraz” cuando en realidad representa una transformación más profunda:

Quizá movido por el deseo de ayudar a un vecino o tal vez por su pasión por los libros de caballerías y probablemente por las aventuras, olvida que el Concilio de Trento prohibía no usar el hábito clerical y lo olvida nada menos que para vestirse de mujer, pues «el que un cura se disfrace de doncella confiere a la transgresión un carácter sacrílego; sin duda por eso le propone al barbero intercambiar los papeles, lo que acepta éste de buen grado». Esa transformación travestida es calificada por el cura como simple «disfraz» (Díez Fernández, 2004: 156).

Tanto Ramiro Pinzón Martínez (1977) como Lenka Rödlová (2017) consideran que el personaje del **cura** es especial por su actuación como **director de escena y director de vida** y “estuvo siempre atento a dirigir con habilidad los personajes y la acción para que contribuyeran eficazmente a la realización del deseado fin” (Pinzón Martínez, 1977: 101). Sin embargo, Pinzón Martínez considera que la farsa es inútil y que el mejor camino es el de la verdad, en cambio, Rödlová plantea que la farsa era la mejor opción para llevar a cabo el plan, ya que

es necesario ponerse en el lugar del caballero tomando en consideración sus visiones ilusorias, su fantasía, sus convicciones, sus ideas, y todo eso introducirlo en los planes. El resultado es que el cura crea otro mundo ficticio, similar al de don Quijote, donde también viven princesas (Micomicón) y gigantes (Pandafileando), y aparece magia

(barbas del barbero) o encantamientos (jaula). Sin embargo, la misma acción no es suficiente para crear un mundo verosímil al de los libros de caballería. Hace falta pues adaptar también el lenguaje para hablar con don Quijote para que suene como un habla medieval (Rödlová, 2017: 42).

Don Quijote posee una fuerza de voluntad tan grande que pone todo al revés, la locura del caballero causa el desdoblamiento de otros personajes como el cura, ya que “por una parte es un gran representante de la fe católica, por otra parte se comporta de manera que contradice a las normas y a los dogmas de la Iglesia” (Rödlová, 2017: 34). En esta misma línea Maire Bobes, analiza las series bimembres y el desdoblamiento de algunos personajes:

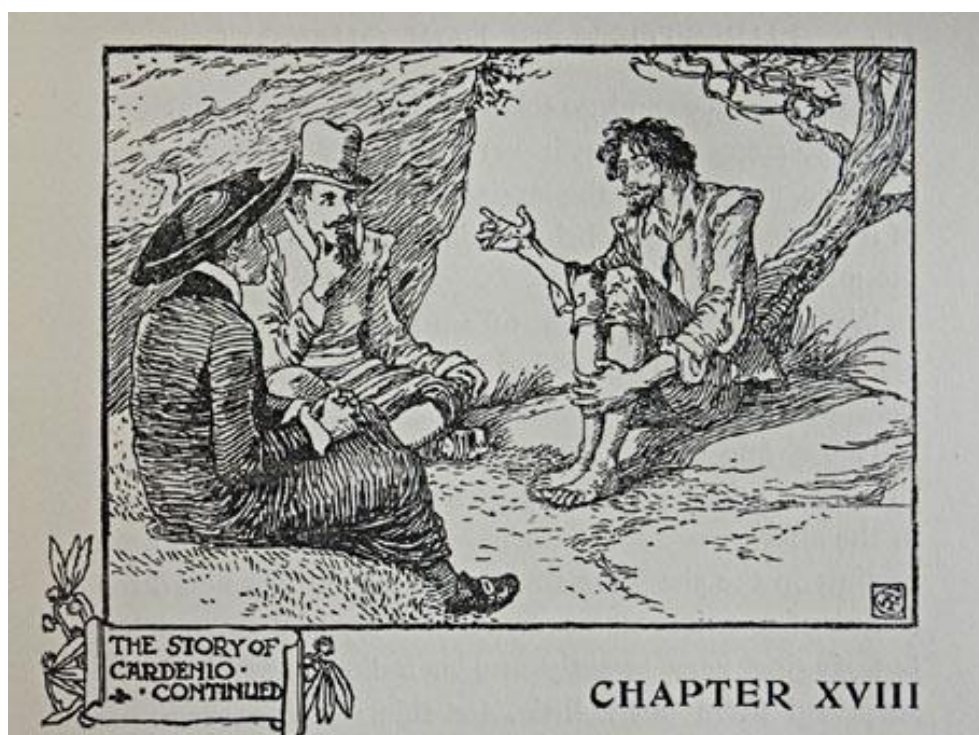
Dorotea se convierte en Micomicona y adopta una doble personalidad. El cura pretende un fin loable (devolver a un loco a su aldea), pero, como el fin no justifica los medios (conforme a la doctrina católica), su conducta difiere de la moral evangélica, puesto que inventa la patraña y participa activamente en la misma: corrige a Dorotea, la anima a proseguir e incluso la enaltece llamándola «vuestra majestad». En el caso del héroe, éste es nombrado de tres maneras: don Quijote, don Azote y don Gigote” (2007: 405)

El cura y el barbero son muy importantes para el desarrollo de las máscaras de don Quijote y Dorotea, y **representan un “puente imaginario” entre dos mundos:** el fantástico del caballero andante y su escudero y el mundo real del cura, el barbero y los otros personajes. Además, Rödlová considera que el cura en la Primera Parte cumple la función estructural de “cohesión de la historia, es decir, es un elemento en común entre las figuras de don Quijote y Sancho Panza, y los otros personajes que aparecen en Sierra Morena” (Rödlová, 2017: 64-65).



Andreas Bretschneider (1614) *Retrato del enano, el cura y el barbero*

Grabado, 150 x 175 mm



Walter Crane (1900) *The story of Cardenio continued*

Viñeta, 172 x 101 mm

1.2. Cardenio

Cardenio es presentado de manera **fragmentaria**: una valija perdida que contiene algo de dinero y un librito, una mula muerta, es “un misterio que se va aclarando poco a poco, en series de súbitas apariciones, cortadas por intervalos de ausencia y sombra. Su historia es tan "rota" como su figura” (Madariaga, 1926: 97). A través del relato del cabrero nos aproximamos un poco más al personaje, a su locura y a su estado salvaje, con “silbos, voces, gritos, riscos, toda la inquietud y movilidad del personaje que se acerca está ya en la técnica de la presentación” (Madariaga, 1926: 98).

El encuentro de don Quijote con el cabrero es muy importante dado que permite otro acercamiento a la figura que después se nos presentará como Cardenio: **el cabrero representa el sentido común de la gente trabajadora**, de los pastores reales (no los idealizados). El motivo de la presencia de Cardenio en la sierra, según las palabras del cabrero es para “cumplir cierta penitencia que por sus muchos pecados le había sido impuesta” (2004, I, XXIII: 282).

El personaje de Cardenio se nos presenta con **dos máscaras contrapuestas** y dicotómicas: **el loco desesperado (hombre salvaje) y el caballero desgraciado (hombre civilizado)**. Su historia presenta una conexión fundamental con la historia de Dorotea y gracias a la ayuda de los otros personajes logran un feliz desenlace, recuperando cada uno el lugar que le corresponde.

La historia de Cardenio refleja a un hombre civilizado que se alejó, que rechazó la civilización. **La desnudez representa la máscara más esencial del hombre** y a través de su traje muestra su locura interna, como afirma don Quijote cuando le solicita “que me digáis quién sois y la causa que os ha traído a vivir y a morir entre estas soledades como bruto animal, pues moráis entre ellos tan ajeno de vos mismo cual lo muestra vuestro traje y persona” (2004, I, XXIV: 286).

Los códigos de la vestimenta y de las comidas eran muy relevantes en la época de Cervantes, en “las obras literarias, el vestido y el alimento indicaban la condición social de los personajes, simbolizaban las situaciones de la trama y subrayaban los momentos significativos del relato” (Le Goff, 1991: 65). Le Goff marca la **diferencia entre el mundo civilizado y el bosque o selva donde el hombre se pierde y se vuelve salvaje**.

El bosque tiene sus propias reglas, es el lugar para esconderse, para huir, un lugar de refugio y de aventura. **Sierra Morena cumple esa función de bosque donde los personajes se refugian y huyen de la sociedad:** es el refugio para la locura de Cardenio, es el escondite para Dorotea, pero también **es el lugar ideal para el desarrollo de múltiples máscaras que se van desplegando en este espacio** y en sus alrededores.

La dialéctica “naturaleza-cultura”, “salvaje-cortesano” nos muestra como el hombre “abandona sucesivamente el espacio y la compañía de los seres civilizados, su sistema de vestimenta, su código de comidas” (Le Goff, 1991: 91). Es lo que sucede con Cardenio, a medida que se interna en Sierra Morena, en el bosque, donde su aspecto salvaje, sus harapos “le conquistan el sobrenombre de ‘El Roto’, porque rota lleva la razón” (Martín Morán, 1999: 30). Incluso, para salir de Sierra Morena, debe ocultar su identidad a través de otro disfraz: el cura lo transforma para que don Quijote no lo reconozca y no se renueve la pelea que antes habían tenido. Lo que indica Le Goff acerca del personaje Yvain, de la novela *Yvain, el caballero del león* escrita por Chrétien de Troyes, también se puede aplicar en gran medida a Cardenio:

eligió la naturaleza silvestre, es decir, el bosque y sus hechos inmediatos: un sistema de vestimenta (vestidos desgarrados y desnudez final), un código de comidas (alimentos producidos, elaborados y sobre todo cocidos sustituidos ahora por alimentos crudos), un mundo mental (la memoria humana está reemplazada por el impulso primario y por la repetición propia de la existencia salvaje); lo que Yvain abandonó es la “cultura”, esto es, un sistema social organizado, un sistema económico (producción agrícola, campos y tierras cultivadas...); un sistema de habitación (tiendas, casas, pabellones) que es sustituido por la vivienda al aire libre, así como la economía de presa (cacería con la ayuda de un arco robado) reemplaza la economía agrícola (Le Goff, 1991: 92).

Lévi Strauss también explica la oposición entre lo crudo y lo cocido, es decir, entre la naturaleza y la cultura, y afirma que el acercamiento de la sociedad a la naturaleza “debe ser mediada por la intervención del fuego de cocina, al que normalmente toca la tarea de mediar la conjunción del producto crudo y el consumidor humano, y por cuya operación, pues, un ser natural es, a la vez, cocido y socializado” (1968: 329). El camino

que recorren los personajes “sirve, en este episodio, para articular un eje que va de lo real comunitario (las ciudades y sus hombres) a lo imaginario alienante (la sierra y sus asperezas naturales)” (Vila, 1995: 275). **Máscaras sucesivas, anagnórisis, locuras, engaños, disfraces, se concentran en este episodio para desnudar las diferentes identidades de nuestros personajes.**

Tanto Ortegón Cufiño (2011) como Yushimito del Valle (2010) consideran que el personaje de **Cardenio funciona como un alter ego o un espejo de don Quijote**: la locura del “Roto”, del Caballero del Bosque, refleja la locura del propio Caballero de la Triste Figura. A partir del “encuentro con Cardenio, pues, en la identidad de don Quijote se produce una doble operación: por una parte, reconoce su propia ‘rotura’ (su fragmentación polisémica); y por otra, se identifica como nueva posibilidad” (Yushimito del Valle, 2010) ya que, incluso en su rotura y fragmentación, representa un modelo a imitar, sobre todo en la pena por amor. El encuentro con Cardenio lo lleva a imitar a Amadís y a otros famosos caballeros en sus penas y locuras, exacerbando su máscara caballeresca.



Manuel Ángel Álvarez (1904) *Cardenio desaparece entre los riscos*

Viñeta, 38 x 57 mm

1.3.Sancho Panza

A diferencia de los otros personajes, **Sancho no utiliza un disfraz pero nos muestra otro aspecto de su personalidad gracias a la influencia de la máscara cervantina.** A lo largo de la obra cumple el rol protagónico de escudero y amigo de don Quijote, un campesino rústico que actúa como contraparte del caballero. Y con el paso de las aventuras, termina entrando también en el **juego teatral**: inventa el encuentro con Dulcinea (I, XXX-XXXI), fantasea con ser gobernador de una ínsula (I, VII, XLV) y obtener beneficios como escudero de don Quijote (I, XXIX).

Si bien en el recorte textual elegido el rol de Sancho Panza es más acotado, es **a través de su relato** sobre las locuras del caballero andante que **se desencadenan las máscaras de otros personajes**, como en el caso del cura y el barbero que analizamos anteriormente.

Sancho Panza acompaña a don Quijote en sus aventuras, en busca de “la inmortalidad, y también de la cobertura cotidiana de sus necesidades. En continuo viaje por un país diverso, haciéndolo al modo de lo que, hoy, cinematográficamente, cabría llamar una *road movie*, una película de carretera” (Tamames Gómez, 2005: 142).

En el capítulo XXVI, Sancho se encuentra con el cura y el barbero y les cuenta las locuras de don Quijote, la penitencia en Sierra Morena, “y luego de corrida y sin parar les contó de la suerte que quedaba, las aventuras que le habían sucedido y cómo llevaba la carta a la señora Dulcinea del Toboso, que era la hija de Lorenzo Corchuelo, de quien estaba enamorado hasta los hígados” (2004, I, XXVI, I: 322).

Como don Quijote sigue empecinado en su locura, Sancho necesita la ayuda del cura y el barbero, para poder sacarlo de Sierra Morena, ya que “corría peligro de no venir a ser emperador, como estaba obligado, ni aun arzobispo, que era lo menos que podía ser” (2004, I, XXIX, I: 367) y eso ponía en perjuicio su propio beneficio.

La máscara de Sancho refleja una personalidad interesada, que busca ayudar a don Quijote pero más por el beneficio propio que por realizar una buena obra, por eso insiste tanto en estos capítulos en el futuro que le deparan las aventuras del caballero y le ruega al cura que persuada a don Quijote de que se case con la princesa Micomicona, así no podrá convertirse en arzobispo y “vendrá con facilidad a su imperio, y yo al fin de

mis deseos; que yo he mirado bien en ello y hallo por mi cuenta que no me está bien que mi amo sea arzobispo, porque yo soy inútil para la Iglesia” (2004, I, XXIX: 368).

Con la aparición de la princesa Micomicona, los deseos de Sancho empiezan a parecer más alcanzables, y nos muestra una gran ambición cuando comienza a planear todo lo que haría con sus vasallos y cómo haría una fortuna suficiente para no tener que trabajar nunca más. Tiene confianza en las promesas de un mejor futuro que obtendría siendo escudero de don Quijote:

mas todo lo llevaba con gusto, por parecerle que ya su señor estaba puesto en camino y muy a pique de ser emperador, porque sin duda alguna pensaba que se había de casar con aquella princesa y ser por lo menos rey de Micomicón: sólo le daba pesadumbre el pensar que aquel reino era en tierra de negros y que la gente que por sus vasallos le diesen habían de ser todos negros; a lo cual hizo luego en su imaginación un buen remedio, y díjose a sí mismo:

- ¿Qué se me da a mí que mis vasallos sean negros? ¿Habrás más que cargar con ellos y traerlos a España, donde los podré vender y adonde me los pagarán de contado, de cuyo dinero podré comprar algún título o algún oficio con que vivir descansado todos los días de mi vida? (2004, I, XXIX: 372).

Tan grande es su ilusión, que cuando se entera que don Quijote no planea casarse con la princesa Micomicona ni con ninguna dama que no sea su amada Dulcinea del Toboso, le causa una gran decepción y enojo, a tal punto que llega a peligrar la relación entre caballero y escudero. **Sancho se siente estafado en sus esperanzas, y en todas las promesas que le hizo el caballero**, puesto que “si vuestra merced tiene determinado de no casarse con esta gran princesa, claro está que no será el reino suyo; y no siéndolo, ¿qué mercedes me puede hacer?” (2004, I, XIX: 387).

Tanto Salvador de Madariaga (1926) como Anthony Close (2004) consideran que en la obra se dan una serie de paralelismos, donde **Sancho es “una transposición de Don Quijote en una clave distinta”** (Madariaga, 1926: 132) y cumple la función dentro de la novela de “ofrecer, más o menos como un bobo de comedia, un contrapunto negativo, involuntariamente irónico, a la postura caballeresco-literaria de su amo” (Close, 2004: 43). Para Close, el verdadero tema del *Quijote* “lo constituyen las personalidades y la interrelación de don Quijote y Sancho, ya que Cervantes no para de llamar la atención

sobre lo extraordinario y divertido de sus manías y dedica un alto porcentaje de páginas a diálogos que sirven para ponerlas de relieve” (2004: 39).



Jaime Pahissa Laporta (1905) *Sancho y su rucio*

Viñeta, 39 x 35 mm



Manuel Ángel Álvarez (1904) *Don Quijote y todos los demás se encaminan hacia Micomicón*

Grabado 58 x 113 mm

2. La máscara de don Quijote

Para el análisis de este trabajo seleccionamos la macrosecuencia que denominamos “Encuentro con Dorotea”, entre los capítulos XXVIII y XXX de la Primera Parte del *Quijote*. Es en este episodio donde se desarrollan plenamente las máscaras de los personajes elegidos. Sin embargo, en el caso de don Quijote es necesario también mencionar brevemente algunos pasajes que suceden tanto al comienzo de la obra (2004, I, I) como en el final de la Segunda Parte (2004, II, LXXIV), para poder ampliar y profundizar el análisis del recorte textual propuesto.

2.1. Alonso Quijano: el principio y fin de un mito

Cervantes, al comienzo de la obra, nos presenta la prehistoria del personaje, antes de que Alonso Quijano asuma la máscara que lo convierte en don Quijote. El relato, en términos barthesianos, se inicia presentando varios indicios que retrasan la acción principal: la indefinición del lugar donde vive, la vacilación del narrador, la descripción de los objetos, de la comida, de la vestimenta; funcionan como catálisis e indicios, que nos van conduciendo a la acción principal: la transformación de Alonso Quijano en don Quijote y sus posteriores salidas. Como plantea Luis Quintana Tejera, el personaje del hidalgo entiende que “**su vida presente no tiene sentido sin la acción creadora**; toma conciencia de su actual condición y cambia para **ser otro oculto detrás de la máscara** que representa don Quijote (...) y **decide embarcarse en la gran empresa de la transmutación individual**” (2005: 110).

Desde el primer párrafo de la obra, Cervantes realiza una descripción pormenorizada para situar al protagonista dentro de la jerarquía y del estamento social al que pertenecía:

En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre **no quiero** acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de **lanza en astillero**, adarga **antigua**, rocín **flaco** y galgo corredor. Una olla de algo **más vaca que carnero**, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumían las tres partes de su hacienda. El resto della concluían sayo de velarte, calzas

de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino (2004, I, I: 38).

Es un hidalgo pobre, en la medianía de edad, cuyo deber es cuidar de su hacienda y de su sobrina. No se define a qué pueblo pertenece el personaje de una manera completamente voluntaria: **no quiere acordarse**, no es que se olvidó, decide no mencionarlo. Además, los siguientes elementos que describe dan cuenta de la pobreza y la vejez de nuestro hidalgo²⁵: una lanza olvidada, es decir, sin usar; un escudo viejo; un caballo de trabajo y escuálido; un solo perro de caza.

Tanto la comida que se describe, así como la vestimenta, son **indicios de la pobreza** de nuestro personaje, insertado en la necesidad material más estrecha, aunque hidalgo, el “físico, la alimentación, el vestuario diario y festivo, ponen al lector frente a un pequeño noble rural, un cristiano viejo asido al solar de sus antepasados” (García Martín, 2004: 165). Se describen los platos típicos de la comida manchega de esa época a la que podía acceder nuestro hidalgo: para la olla, una especie de guiso, la frase “más vaca que carnero” indica que se usaba la carne dura de vacas más viejas, ya que era más económica que la carne más tierna del carnero; el salpicón se preparaba con los restos de la olla del almuerzo, y solía comerse frito. Esto muestra una dieta poco variada y con carnes de poca calidad. En cuanto a la vestimenta²⁶, la ropa que usaba Alonso Quijano estaba pasada de moda y con telas de calidad media, como el vellorí²⁷. **Se describe a un hombre con muy pocos recursos, pero con una gran fuerza de voluntad.**

²⁵ El comienzo de nuestro personaje se relaciona con el típico mito del héroe, si bien no se relata el origen desde el nacimiento biológico, ya que nuestro hidalgo está en la medianía de edad, de manera simbólica “nace” como héroe al convertirse en don Quijote, y a partir de ese momento comparte algunas características de otros héroes clásicos, aunque muchas veces teñidas por la parodia y la comicidad: un “nacimiento milagroso, pero humilde (...) sus luchas triunfales contra las fuerzas del mal, su debilidad ante el pecado de orgullo (*hybris*) y su caída a traición o el sacrificio ‘heroico’ que desemboca en su muerte” (Jung, 1995: 110).

²⁶ Ver apéndice sobre la indumentaria, en específico el apartado que describe la vestimenta de don Quijote.

²⁷ Las aclaraciones a pie de página de la edición de 2015 indican que el vellorí es un paño de calidad mediana de color pardo. Mientras que en la edición de 2004 se aclara que el vellorí es un “pañito entrefino de color pardo ceniciento” y que Don Quijote viste con “pulcritud” para mantener la apariencia que necesita para conservar su rango dentro de una sociedad tan estamentada.

El narrador nos explica cómo nuestro protagonista perdió el juicio de tanto leer y sobre todo por leer libros de caballerías, lo que lo llevó a seguir el ejemplo de esos grandes caballeros, y así fue como “le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante” (2004, I, I: 43). Para cumplir su objetivo, tiene que **amoldar la realidad a sus deseos**. Comienza poniendo en condiciones las armas que hasta el momento estaban olvidadas en un rincón de la casa: las limpia con detenimiento y completa el morrión con una visera hecha de cartapesta, para convertirlo en una celada entera.

Luego, para completar la transformación, tenía que ponerle un nombre digno a su caballo, uno que lo distinguiera en el futuro, ya que “mudando su señor estado, mudase él también el nombre, y le cobrase famoso y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba” (2004, I, I: 45). Después de mucho pensar, decide llamarlo Rocinante²⁸. Y así como su caballo adquiere un nuevo nombre en esta transformación, nuestro protagonista también considera que necesita un nuevo nombre que se amolde a su nueva situación.

Desde el lenguaje se va construyendo la máscara de nuestro personaje. Siguiendo los pasos de Amadís de Gaula, decide “como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse «don Quijote de la Mancha», con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della” (2004, I, I: 46). Además, necesita una dama y para este papel elige a una moza labradora, Aldonza Lorenzo, a la que llama Dulcinea del Toboso. En palabras de Muñoz (2005), para

²⁸ Es el caballo de don Quijote: un rocín viejo y maltrecho. El editor en una nota aclara que se llamaba rocín “tanto al potro como al mal caballo, y, por ende, la voz se usaba a menudo como insulto” (2004, Preliminares: 36). Dominique Reyre (2005) observa en la construcción del nombre un juego entre los significados del término ‘ante(s)’ que

remite a la vez al concepto de anterioridad y al de preeminencia. Este retruécano sirve para designar al rocín de antes, es decir al pobre caballo de trabajo ‘de mala traza y flaco’ (...), y que, por la magia de la escritura cervantina, queda convertido en la famosa montura del más ilustre de los caballeros y va ‘antes’ de los demás rocines del mundo (Reyre, 2005: 731).

Indica también el juego de sonidos entre Rocin\ante, and\ante que une el destino del caballero y su caballo, a lo largo de sus aventuras y peripecias. También marca la afinidad sonora de Rocin\ante con Cerv\antes, de la cual emergería la idea del escritor “reivindicando la autoría de su novela, de manera más fuerte quizás que en los demás juegos de máscaras que se dan” en el resto de la obra (731). A su vez Christian Andrès (2014) desarrolla los roles actanciales que cumple Rocinante en su relación con don Quijote.

comenzar una nueva vida se necesita renombrar lo conocido, rebautizar la realidad, ya que

después de haber leído tantas aventuras, Alonso Quijano está listo para emular una nueva aún por escribirse, la de él mismo convirtiéndose en uno de los héroes de los que tanto ha leído, el autor y dueño de su propia historia. Y, como cualquier autor, debe primero comenzar por elegir los nombres apropiados de sus personajes: para él, para la dama de la cual ha decidido que debe estar enamorado, incluso para su caballo. Y entonces ya está listo para salir, para liberarse de las rutinas de su respetable existencia, de su casa, de su familia, del pequeño pueblo en donde estaba destinado a vivir hasta el final de sus días. En un acto de pura voluntad se convierte en lo que no es y, al hacerlo, se catapulta hacia una audaz y peligrosa libertad (12).

Gonzalo Torrentes Ballester (1975) remarca **la importancia de la vestimenta para poder asumir una nueva identidad, para volverse “otro”**, por lo tanto, nuestro protagonista para asemejarse a un caballero andante se reviste con las armas y el traje adecuados al oficio que decide desempeñar. Es muy importante, a su vez, el cambio de nombre tanto para él mismo como para su enamorada y su caballo.

De esta manera, se realiza la transmutación donde el “autor de la novela, por medio del narrador, inventa un personaje, Alonso Quijano, quien, a su vez, inventa a don Quijote, y disfrazado de éste, sale al campo en busca de aventuras” (29). **La máscara que asume el hidalgo le da la libertad de hacer y de ser, para poder llevar a cabo su deseo de revivir la caballería andante y realizar acciones instauradoras del Bien en el mundo que lo rodea.** También establece un “doble juego de instrumentalidad” ya que sin “don Quijote, Alonso Quijano no puede ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban: sin el soporte físico de Alonso Quijano, don Quijote, como decisión y como acción, queda en mero fantasma imaginario” (30).

Los amigos cercanos al caballero buscan que retorne a su estado original, previo a la locura, y tratan de imponerle el “molde social de su identidad” como hidalgo. Guillermo Fernández Rodríguez-Escalona (2006) plantea que Cervantes “muestra en el protagonista la confrontación entre la voluntad de hacerse uno mismo y la presión que el medio social

ejerce contra esa voluntad” (17). Las características iniciales del personaje son genéricas y sirven para describir a un tipo, “un hidalgo de los de lanza en astillero” (2004, I, I: 38), por eso se reducen a un párrafo de la historia y no tiene importancia ni definir el lugar exacto donde vive, ni siquiera se aclara bien el nombre del hidalgo, puede ser uno cualquiera, ya que **lo “sustancial del caso no está en el hidalgo mismo, sino en su conversión en don Quijote.** La insignificancia que ha dominado la vida del hidalgo es perfectamente relevante para el caso que la novela va a desarrollar, que no es otro que el paso de “don nadie” a don Quijote y el de don Quijote a Alonso Quijano” (Fernández Rodríguez-Escalona, 2006: 22-23).

Además, destaca la importancia que tiene el acto de renombrarse, ya que demuestra la **voluntad de ser** del personaje que le permite ir más allá de quién es a nivel estamental, un hidalgo sedentario, para poder transformarse en caballero andante. Tiene una percepción determinada de sí mismo donde

concede más vigor a lo moral que a lo social, donde la voluntad de ser tiene primacía sobre el ser socialmente determinado, y al darse el tratamiento honorífico no se atiene estrictamente al lugar que ocupa en la escala social, sino más bien al valor moral de su persona. El punto de encuentro entre estas dos visiones del personaje es la polivalencia de la palabra “caballero”, que no solo se emplea para designar un estamento sino también un comportamiento gobernado por muy estrictas reglas éticas. En el primero de estos sentidos lo emplean quienes rodean a don Quijote; este, en cambio lo emplea en el sentido moral; en el sentido social, la condición del caballero queda fijada en el linaje y la riqueza, pero en el sentido moral son las actitudes del individuo las que forjan al caballero. Don Quijote tiene conciencia de que entre lo moral y lo social hay un nexo que hace legítima la utilización del tratamiento, ya que se ve a sí mismo como el ser que es en potencia; sin embargo, los otros personajes no aprecian que tenga correspondencia con el ser actual del hidalgo, lo cual conduce a negar legitimidad al hacerse llamar don Quijote (Fernández Rodríguez-Escalona, 2006: 31-32).

Luego de reunir todos los detalles necesarios para poder llevar a cabo su propósito sale al camino como caballero andante, contento y emocionado por todas las aventuras que le tocarán vivir y de las historias que se van a escribir sobre sus hazañas, su valor y osadía. Como afirma Vargas Llosa, el sueño que “convierte a Alonso Quijano en don

Quijote de la Mancha no consiste en reactualizar el pasado, sino en algo mucho más ambicioso: **realizar el mito, transformar la ficción en historia viva**” (2015: XXXIV).

En el momento final, **cuando está al borde de la muerte, abandona la máscara de don Quijote y asume nuevamente la de Alonso Quijano, el bueno**. Quintana Tejera (2005) compara el regreso del hidalgo con el *nostos* griego, el retorno del héroe, pero es un regreso que implica el fracaso del ideal y una realidad pesada que se impone, “regresa al mundo llamado ‘normal’ y la máscara principal que se había puesto a partir de su decisión de volverse andante caballero, cae ahora. Alonso Quijano es el cuerdo, representa al supuestamente verdadero rostro” (108-109).

Después de haber realizado sus aventuras, de ser todo lo que quiso ser, de soñar y luchar contra gigantes, vuelve al sosiego y a la tranquilidad de su hacienda rodeado de sus amigos y familia, para morir en paz:

Dadme albricias, buenos señores, de que ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de «bueno». Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino (2004, II, LXXIV:1330-1331).

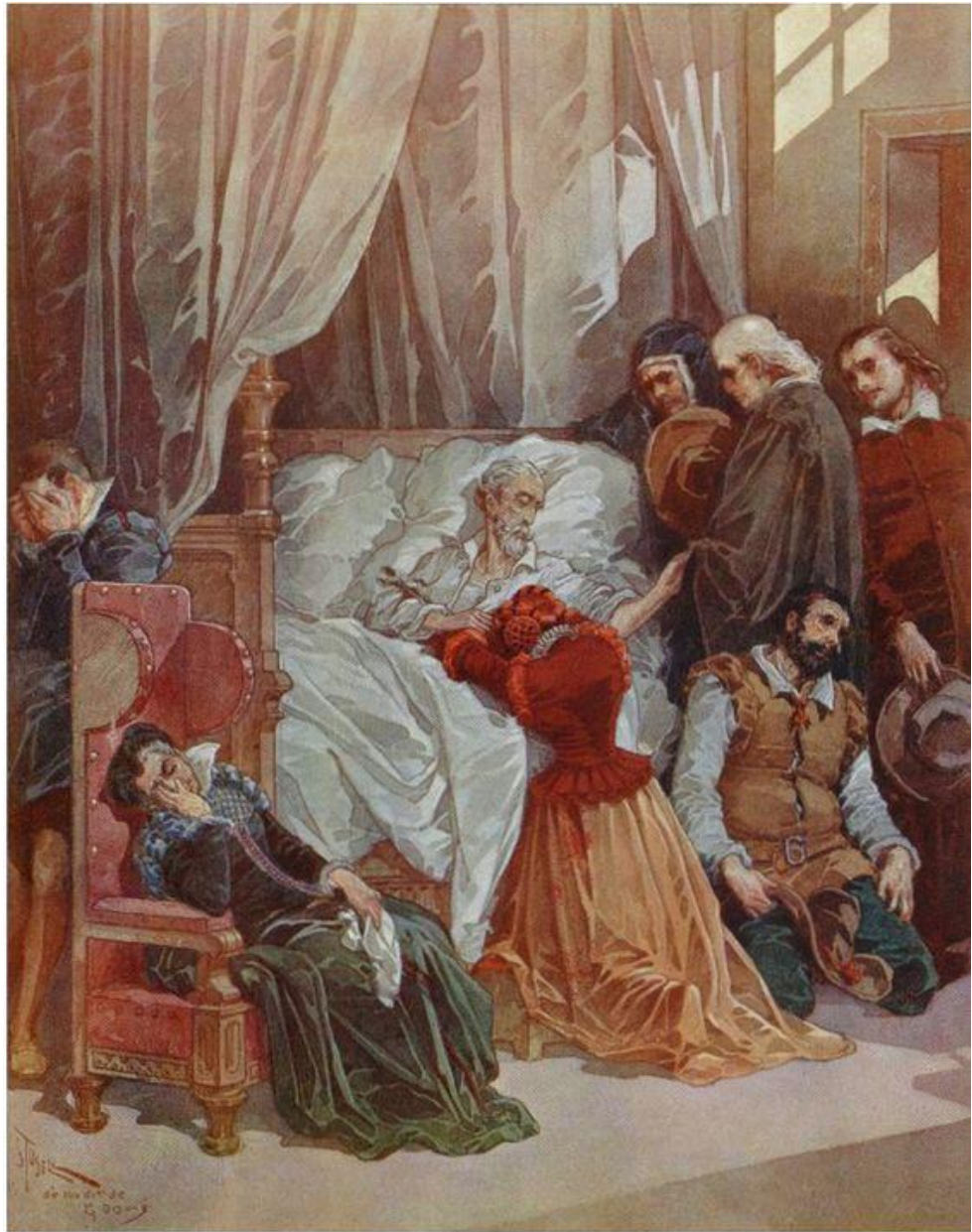
Para Tomasa Pastrana Santamarta (2014) **Cervantes transmite la idea de la vida como teatro, y de la muerte igualadora, tópicos clásicos del barroco, dado que afrontamos la muerte desnudos** “sin los trajes que en la vida llevábamos como nos correspondía o aquellos que usábamos a modo de disfraz. Don Quijote al final de sus días vuelve a lo que era, un hidalgo en su casa solariega, rodeado de conocidos” (526).

La muerte inmortaliza el mito, inicia la leyenda de este hombre que luchó por sus ideales, aunque se chocara contra los molinos de viento, aunque lo apalearan, aunque todos los demás vieran otra realidad. Es un hombre que se atrevió a pensar diferente, a defender sus valores y a salir de lo establecido como normal para poder cumplir sus sueños: eso lo transforma en un héroe. Como afirma Ortega y Gasset (1964) hay hombres que no se contentan con la realidad, buscan un cambio de curso, “se niegan

a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, en una palabra, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque **ser héroe consiste en ser uno, uno mismo.** (...) Y este querer él ser él mismo es la heroicidad” (61).

El regreso a la cordura no invalida todo lo que hizo como “loco” ya que su gran fuerza de voluntad era la que propiciaba todas sus acciones y elecciones. En el momento cercano a su muerte, los otros personajes se resisten a aceptar que el caballero andante vuelve a la tranquilidad del hidalgo. Fernández Rodríguez-Escalona (2006) establece tres momentos diferentes en la identidad del personaje:

En la primera tenemos un hombre de identidad amorfa e identificación problemática; el personaje posee la identidad heredada de un pasado narrativo que se ha fraguado entre bastidores y se intuye dentro de él una confusión que indudablemente impera, fuera de él, en quien trata de identificarlo por su nombre. A la segunda fase, la de don Quijote, llega el hidalgo por la voluntad de afirmarse como otra cosa distinta de la que había sido hasta ese momento; llega así a forjar una criatura que posee la identidad deseada y a quien se identifica de manera inequívoca (siempre como don Quijote), aunque variable en sus apelativos; la voluntad de ser se proyecta ahora hacia el futuro. En la tercera fase, la de Alonso Quijano, este es hombre de identidad aceptada e identificación inequívoca y estable en su verdadero nombre; la aceptación de la identidad por Alonso Quijano implica reconocerse en lo presente asumiendo lo pasado como parte del propio ser para encarar el corto pero decisivo futuro que lo lleva a la muerte (51-52).



Salvador Tussell (1905)

La muerte de don Quijote

2.2. Don Quijote: la aventura caballeresca

Cervantes desarrolla un personaje con una voluntad tan fuerte, que logra romper con los estamentos sociales. Don Quijote tiene muy en claro todo lo que puede llegar a ser, y no desiste aunque su entorno se burle o intente derrumbarlo. Para lograr sus objetivos **va construyendo su máscara, a través de diversos elementos como el disfraz, el uso particular del lenguaje y determinada manera de actuar ante la realidad.**

Guillermo Díaz-Plaja (1977) considera que tanto Alonso Quijano, como lector de libros de caballería, así como don Quijote, espectador teatral, son una proyección de un joven Cervantes, apasionado del arte. Muestra a don Quijote como un actor que va componiendo su personaje a través de su acción, con la ayuda del disfraz que lo caracteriza y su manera peculiar de hablar, donde “decir «fermoso», «maguer» o «membrar» es otra manera de disfrazarse” (86). La vida de Alonso Quijano se realiza cuando utiliza la máscara de don Quijote, “se completa extrañadamente cuando se disfraza y se cubre el rostro con su celada” (88). Aparece otro “yo” en escena, se vuelve “otro”, se vuelve un alienado. Se borra el “yo” primordial anterior y nace una nueva identidad. Esto es posible gracias al disfraz, a la armadura que utiliza don Quijote; al utilizar esta máscara borra conscientemente “lo que quedaba en él de Alonso Quijano” (89).

Patricia Lucas (2016), al igual que Díaz-Plaja (1977), observa el uso del lenguaje como parte de la construcción de las máscaras que asumen los diferentes personajes a lo largo de la obra. Hay una descripción minuciosa de la gestualidad, el movimiento, las risas, los tonos, las coreografías de los personajes, elementos que reafirman la teatralidad de la novela; y las máscaras de “lenguaje libresco”, donde Cervantes “pinta con palabras, disfraza a sus personajes y hace aparecer elementos de tramoya dentro de la novela. (...) La palabra se convierte en un elemento más del mundo fingido, en un elemento caracterizador del disfraz del personaje” (564). Afirma que **el cambio de nombre es parte de la máscara, un disfraz lingüístico que asume el personaje:** el nombre de Alonso Quijano queda indeterminado, puede ser Quijada, Quesada, Quijana, “ya que lo

importante es el personaje caballeresco que él mismo se ha creado y que interpreta sintiéndolo real. (...) **El nombre se convierte así en un elemento de disfraz verbal, de caracterización dramática** (565).

Martín Morán (1998) considera que el accionar de don Quijote presenta una causa negativa, abandona su casa y una vida tranquila, en contra de las normas sociales; y una causa positiva, rescatar y encarnar los valores de la caballería andante. Su voluntad de ser es tan fuerte que decide utilizar una máscara²⁹ para liberarse de las imposiciones externas, esto “implica la rebelión contra la norma, el extrañamiento de sus coordenadas sociales y de su identidad, y su transformación de sedentario en nómada”. Menciona como “valores narrativos” de la máscara el alejamiento del vínculo cultural y social y gracias a eso, “la movilización del personaje y el nacimiento del relato” (199).

A través del vestido se asumen ciertas características de su portador. Esto también permite manipular la interpretación que hacen los demás de la apariencia de uno, jugando con los sexos, las jerarquías y las profesiones. Díez Fernández (2004), al igual que Díaz-Plaja (1977) considera que el lenguaje particular con el que se expresa don Quijote forma parte, en igual medida que su armadura, de la particular gravitación de la máscara que utiliza como caballero andante. Este juego entre realidad y apariencia permite intuir una crítica hacia la teoría de una verdad única: hay multiplicidad de miradas, de interpretaciones, no todo es lo que parece, y la realidad es subjetiva, los personajes “mediante los vestidos-disfraces no sólo provocan en don Quijote determinadas respuestas, sino que aproximan, burlescamente, la novela a un libro de

²⁹ Martín Morán (1998) desarrolla **tres tipos de máscara: disfraz, uniforme y antifaz**. El disfraz borra la identidad del portador y manipula la lectura que realiza el otro, “con la máscara anulo esa superficie, la interfaz-y nunca mejor dicho--, la transformo para evitar que coincida conmigo, con mi percepción de mí y con la imagen que el otro tiene de mí” (205). El uniforme también anula la personalidad propia y solo queda la norma, las reglas impuestas desde el afuera:

el portador del uniforme (cuadrilleros, guardas reales, clérigos) no es más que un delegado de la autoridad, sin personalidad propia, sin una identidad personal; al vestir el uniforme ha negado su individualidad y ha asumido las imposiciones del otro, de la norma, como único motivo de identidad; se ha reducido a un rol (203).

El antifaz, por otro lado, se da cuando “un personaje cela su identidad tras una máscara impersonal, (...) en estos casos las tres instancias de la identidad resultan negadas por la máscara, pues ni siquiera ella misma se presenta con una entidad reconocible” (206).

caballerías y hacen, al mismo tiempo, avanzar la narración por un complejo mundo que bordea lo mágico y lo grotesco” (Díez Fernández, 2004: 104).

Verónica Azcue (2004) afirma la importancia del uso del vestido para la construcción de los personajes en la novela cervantina, ya que la vestimenta permite una clasificación social y también delimitar las oportunidades de cada personaje. Sin embargo, a través de la comicidad y de la libertad con la que don Quijote va percibiendo la realidad se empieza a desestabilizar el sistema, la imaginación de nuestro caballero andante

interpretará a sus anchas la apariencia de los personajes más diversos ignorando condiciones de clase u oficio, trasformando ramerías en princesas o venteros en alcaldes. (...) Lo que surge como una tendencia personal a la transformación a partir de imágenes u objetos, terminará imponiéndose como visión alternativa, digna de consideración por parte de todo un auditorio, como en el caso del baciuelmo, objeto que será interpretado a un tiempo como instrumento de barbero o parte de la armadura del caballero. Amparado por su capacidad intelectual y por la fuerza trasgresora de su imaginación, Don Quijote lleva a cabo su empresa caballeresca y la perseverancia y vehemencia de su actuación, más allá de los límites de la representación paródica, se convierte en una actitud vital que adquiere rango ético y profesional (35-36).

La máscara de don Quijote representa la rebelión contra la norma, contra lo establecido socialmente como correcto. Necesita la máscara como caballero andante, representada externamente por la armadura, para poder salir del mundo conocido, de la vida tranquila y sedentaria que llevaba como hidalgo y vivir su ideal lleno de grandes aventuras. La indumentaria como caballero andante representa visualmente la máscara que internamente asume para poder alejarse de su “yo social”, y que le permite salir de su aldea y cumplir sus objetivos. **Esta máscara le permite mirar al mundo con una mirada diferente, cumpliendo con sus ideales de defender al necesitado, al menesteroso, al prisionero, sin que se lo impida la moral de la época.** Cuando le reclaman por la liberación de los galeotes, replica: “a los caballeros andantes no les toca ni atañe averiguar si los afligidos, encadenados y oprimidos que encuentran por los caminos

van de aquella manera o están en aquella angustia por sus culpas o por sus gracias: sólo le toca ayudarles como a menesterosos, poniendo los ojos en sus penas, y no en sus bellaquerías” (2004, I, XXX: 378).

La historia avanza gracias al travestismo, a las máscaras que van asumiendo los personajes y que se transforman en el “motor de la acción. La rebeldía de los personajes, su rechazo de la Norma, de **las instituciones como elemento que anquilosa al hombre** parece constituir la condición necesaria de existencia de la aventura y por consiguiente de la narración” (Martín Morán, 1997: 45). Joaquín Casaldueiro asocia esta dicotomía entre norma y rebelión, entre ideal y realidad, con el recurso de la parodia que se utiliza en la obra para poder expresar los diferentes contrastes entre estas parejas dicotómicas. **Don Quijote es un hidalgo sedentario, pero también asume el ideal de caballero andante, y esa relación dual se transfiere a todo el relato.** La parodia,

además de satisfacer las ansias barrocas de complicación, permite dar un gran relieve al contraste, llegando hasta la deformación grotesca, consiguiendo el brusco desplazamiento de lo patético a lo burlesco, haciendo a veces que la burla apague la emoción, o que ésta aflore entre las volutas del humor, o bien que emoción y burla entrelacen sus espirales.

La parodia pone ese doble fondo a la acción. Al mismo tiempo, la acción está cargada de antitéticas sugerencias: sociedad y espíritu, ser y parecer, idealismo y realismo, poesía y prosa. Antítesis que no se enfrentan como en la Disputa gótica, sino que se enlazan apasionadamente en el diálogo barroco (1975: 13).

Tomasz Setowski (1961)
Evening of Don Quixote
Óleo sobre lienzo, 55x46 cm



2.3. Defensor de los menesterosos

El encuentro de don Quijote y Dorotea representa uno de los primeros momentos en la obra donde varios personajes se ponen de acuerdo para actuar un determinado papel ante el caballero andante. Antes era don Quijote el que ajustaba la realidad a su visión caballeresca, pero con el plan que realiza el cura se introduce una ficción planeada para lograr que nuestro protagonista actúe de determinada manera. Es en este episodio donde **don Quijote puede actuar plenamente su papel como caballero ya que el entorno acompaña su locura, aunque sea de manera fingida y momentánea.**

Nuestro caballero desarrolla plenamente su máscara ante el pedido de la dama que se arrodilla a sus pies, y responde adecuadamente y con toda la corrección que la ocasión amerita:

-No os responderé palabra, hermosa señora —respondió don Quijote—, ni oiré más cosa de vuestra hacienda, fasta que os levantéis de tierra.

—No me levantaré, señor -respondió la afligida doncella—, si primero por la vuestra cortesía no me es otorgado el don que pido.

-Y o vos le otorgo y concedo -respondió don Quijote—, como no se haya de cumplir en daño o mengua de mi rey, de mi patria y de aquella que de mi corazón y libertad tiene la llave (Cervantes, I, XXIX: 370).

Están presentes los componentes típicos, una dama menesterosa que necesita la ayuda de un valeroso caballero, la intención del caballero de proteger a los necesitados si eso no va en contra de su amada, de su patria o de su rey.

Don Quijote no cambia, adoptando la máscara se mantiene inalterable en su papel, preso de la imagen caballeresca que le impone al mundo exterior, “lo que sí va cambiando es su entorno, las personas que lo circundan y la propia realidad que, como contagiada de su poderosa locura, se va desrealizando poco a poco hasta —como en un cuento borgiano— convertirse en ficción” (Vargas Llosa, 2015: XXXV). **Transforma la apariencia del mundo que lo rodea para adecuarlo a su propia apreciación del**

mundo, los gigantes son en esencia molinos de viento; él, es un hidalgo sedentario, pero externamente toma otra apariencia, “ha atribuido a su entidad física los significados y las dotes del caballero andante extraídos del texto literario que son los libros de caballería y que colegimos por las palabras del propio personaje” (Martín Morán, 1986: 38).

Nuestro caballero andante busca que en la realidad se vea reflejado su ideal, pero para conseguirlo tiene que forzar y amoldar el mundo para ajustarlo a su modelo. La comedia permite que reflexionemos sobre nosotros mismos ya que nos muestra nuestra esencia, es el espejo de la vida. **La teatralidad en la obra de Cervantes también funciona como un espejo, reflejando la humanidad con sus aciertos y sus errores, desnudándonos como seres humanos de una manera profunda.**

José Luis Ramos Escobar afirma que don Quijote, en busca de su ideal, intenta imponerles diferentes roles y mostrarles su peculiar perspectiva del mundo a los demás, y esto “es subvertido en la medida en que el caballero se convierte en objeto de la teatralidad. A medida que se acentúan las dudas sobre el propio mundo aumentan las escenas donde Don Quijote debe actuar un papel prefijado de antemano y viceversa (1992: 677). **La máscara disimula la propia identidad permitiendo actuar de una manera diferente**, se vuelve un “cuerpo móvil” con libertad para modificar sus vínculos culturales y sociales, y poder actuar de acuerdo con una filosofía propia. Martín Morán afirma que Cervantes también se esconde tras la máscara de sus narradores: el primer autor, el segundo autor, Cide Hamete Berengueli, el traductor, y “disimula su presencia, niega su identidad de autor para poner en movimiento su texto, se rebela a la Norma literaria con el simulacro, y eso dota de libertad al texto, y con él al nuevo género que estaba formando” (1997: 46).

Don Quijote va cambiando su semblante a lo largo de la obra, asume otras máscaras, sin embargo, cuando se adentra en Sierra Morena pasa de la vestimenta a la desnudez, para mostrar su locura y seguir los pasos de Amadís de Gaula que había penado por su amor por Oriana. Claudia Macías Rodríguez (2004) analiza estas sucesivas transformaciones y **relaciona la penitencia del caballero andante con un tiempo cuaresmal**, un tiempo de retiro donde se dedica a ayunar y a meditar, y que da espacio, a su vez, para el carnaval. Don Quijote es el rey de la fiesta, se inicia el carnaval, los

“lugares idóneos están listos: el bosque y la venta. Tendremos ante nosotros cambios de disfraces, inversiones, embozados y antifaces, sólo falta inaugurar el ‘desfile’ que ya prepara nada menos que el Cura, ayudado del Barbero y los Venteros” (p.9). **El uso del traje, de una vestimenta determinada, presenta una intencionalidad muy marcada.**

La invención del cura para ayudar a su compatriota reviste un carácter de transgresión. Dorotea aparece en el momento adecuado para poder cumplir a la perfección el papel de doncella afligida y ayudarlos a que don Quijote abandone su retiro y penitencia en Sierra Morena. Tanto la figura del caballero como su nombre se ven alterados, la Princesa Micomicona se confunde y le cambia el nombre, también el narrador lo llama ‘el de la Triste Figura’ omitiendo “lo de ‘Caballero’, cuando empezó su proceso de enloquecimiento. Ahora, Micomicona le cambia el nombre dos veces, y en la segunda utiliza un nombre ridículo -Gigote- que degrada la figura del caballero” (Macías Rodríguez, 2004: 11).

Se plantea una progresión en la importancia que adquiere la vestimenta a lo largo de la obra: **al principio los personajes no necesitan cambiar de trajes para modificar el rol que cumplen, excepto don Quijote que utiliza la armadura; cuando el caballero se desnuda, modifica la dinámica**, ya que ante ese despojo del vestido, donde se vuelve a la naturaleza, a lo primitivo, a lo simple, a lo primigenio, los demás son los que tienen que adoptar disfraces y máscaras para poder acercarse a él sin ser reconocidos, modificando su semblante.

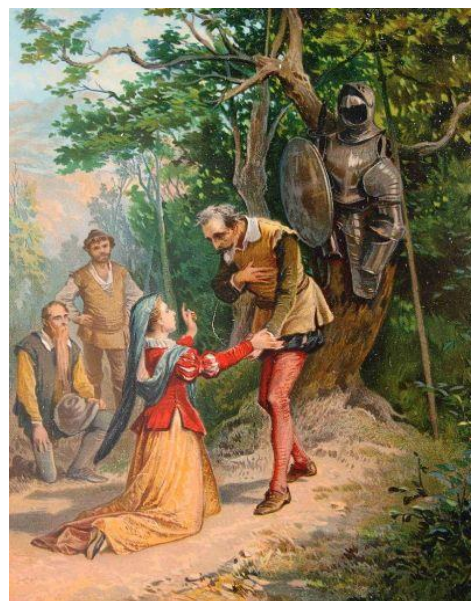
En palabras de Martín Morán, don Quijote considera su armadura como un uniforme, utiliza su armadura “como un envoltorio vacío que él rellena a su antojo según la circunstancia. **Lo que le interesa de su máscara es la negación de su yo y la posibilidad de afirmar la máscara del otro, pues no asume una identidad fija**” y es gracias a la presencia de Sancho Panza como su escudero que él reafirma su máscara y puede sostenerla. **Se hace teatro al representar un papel, al llevar una máscara** “se disimula; se hace vida en aquella España de los caminos” (Martín Morán, 1998: 207-208).

Relacionado con el carnaval, la máscara tiene un aspecto festivo y de transgresión de la norma, que permite un relato divertido, variado, con historias intercaladas que se introducen a través del disfraz, del cambio de traje, que llevan a indagar sobre la persona que lo porta y permite la instancia de *racconto* donde cada personaje elabora la imagen que quiere mostrar a los demás; por unos instantes toma la palabra en calidad de narrador, en un estilo directo lleno de diálogos y monólogos, se va representando (en términos de Todorov) lo que acontece en la historia.

De acuerdo con María Stopen (2010), observamos que en la novela existen dos líneas narrativas muy marcadas, la doméstica, que incluye el tiempo que el hidalgo pasa en la casa y en su aldea; y la caballerescas, cuando el caballero sale al mundo a vivir sus aventuras. En los capítulos elegidos se da un cruce de estas dos líneas narrativas dado que se encuentran Sancho Panza y don Quijote, los actantes principales dentro de la línea caballerescas, con el cura y el barbero, inherentes a la línea doméstica, propiciando así lo que Todorov denomina como “encaje de microrrelatos” (1972: 161). Los diferentes actantes y sus historias particulares se entrecruzan en este episodio de una manera magistral, la representación ideada por el cura se ajusta a la actuación que viene desarrollando don Quijote, y se logra que lo que en “capítulos previos a la reunión había sido puro discurso narrativo confiado por don Quijote a Sancho (I, 21) sea llevado a escena por el cura maese Pedro y su comparsa con la pretensión de que el caballero retorne a casa y, consecuentemente, a la cordura” (Stopen, 2010: 170).

Ricardo Balaca (1880)

Encuentro de Dorotea y don Quijote



3. La máscara de Dorotea

Silvia Lastra Paz (2005) estudia los roles femeninos y su transformación en la escritura cervantina. En este artículo se explica que el código del Amor Cortés, muy presente en las historias de caballerías, surge de la sublimación del *affectus* (presente en el amor matrimonial o *dilectio maritalis*) y la *cupiditas* (el amor pasión). Se legitima la “seducción femenina como respuesta lúdica al instinto masculino predador, presupone: la construcción de una imagen de mujer, susceptible de atraer sin riesgos y educar sin consecuencias” (193). A raíz de esto, la imagen de la mujer se divide en dos modelos: el ejemplarizante, el tabú, lo que debe evitarse, representado en la amiga, individualista, con un rol activo; y el ejemplar, lo que se debe ser, el tótem, protagonizado por la esposa abnegada, fiel, con un rol pasivo. **La construcción tipológica de la mujer desarrolla tres arquetipos clásicos** que se conjugan con los modelos anteriores: la dama, ejemplar (princesa enamorada, bella, frágil, virgen, joven, noble y pía); la *mulier fortis*, excepcional (es informante o auxiliadora, amiga confidente, ingeniosa, prudente, fuerte, sesuda y discreta); y la *virago*, ejemplarizante (agresora, oponente, sañuda, vigorosa, monstruosa, engañadora y violenta).

En el *Quijote*, Cervantes construye una **imagen “exógena” de mujer-dama donde sus cualidades más importantes serán la belleza, la discreción, la juventud, la riqueza, la virginidad y la filiación**. Esta imagen exógena funciona como fundamento para la adquisición de roles adquiridos, de roles propios y atípicos que les permiten ocupar un lugar diferente dentro de esa sociedad, que les permite enunciar el deseo de conocer lo externo, de ver el mundo, de buscar su libertad³⁰. Sin embargo, para poder apropiarse de esos roles

³⁰ Según Silvia Lastra Paz (2005), la libertad en el *Quijote* se enuncia mediante tres modelos primordiales: libertad de “ver”, de “hacer” y de “ser”. La **libertad de ver** representada en la hija de Diego de la Llana, que utiliza un disfraz varonil para poder salir de su casa y ver el mundo. La **libertad de hacer** se manifiesta en Marcela, quien decide elegir su propio destino, volverse pastora y refugiarse en la soledad del campo; en Dorotea, que decide reparar su honra por sí misma; y es también la de Leandra y la de Claudia Jerónima. Y la **libertad de ser**, con Dorotea que tiene muy claro qué es lo que quiere para su vida y cuál es su propio valor, y “es la de cada una, en la manifestación de su enunciación y gestualidad, a la vez propia y amplia, individualizante y heterogénea. En suma, **libertad de decir o callar**” (198-199).

como marcas de su propia identidad, estas mujeres, en todos los casos, deben abandonar el encierro, su espacio arquetípico, e irrumpir en el espacio exterior, que al igual que en la emblemática caballería literaria, es el espacio masculino por antonomasia, el espacio de la violencia, de la prueba, del riesgo (Lastra Paz, 1996, pp.143-163). Y en este caso, el salvoconducto ideal será la apariencia exterior, mutarse en el otro, “disfrazarse de”: Dorotea, de zagal, Marcela de pastora, la hija de Diego de la Llana de joven noble, Claudia Jerónima de bandolero. (...) **Mutadas otras, siendo esencialmente ellas**, terminan por construir un destino dispar y único según su peculiar identidad (Lastra Paz, 2005: 199)

Dorotea no representa un solo arquetipo, es tanto *mulier fortis*, por su inteligencia, su discreción, su fuerza y su ingenio, como dama, por su belleza, su juventud y su gracia; **es un personaje cervantino que no se puede reducir a un modelo porque presenta la complejidad humana y los matices de una personalidad particular**, y, en palabras de Lastra Paz, si “en cada mujer puede haber una dama, una *mulier fortis* y una *virago* simultáneas, no existen tótem, excepcionalidad o tabú, sino disparejas identidades femeninas operantes” (2005: 200).

Dentro de la macrosecuencia “Encuentro con Dorotea” y los tres segmentos en los que está dividida (“Encuentro Dorotea-Cura”, “Encuentro Dorotea-Don Quijote” y “Camino hacia la Venta”), podemos observar estas diferentes máscaras que va adoptando el personaje de Dorotea, la construcción de sí misma que va realizando a través del discurso y la imagen con la que se presenta ante los espectadores e interlocutores con los que se va relacionando.

3.1.Travestimiento. Tópico de la mujer vestida de hombre

La primera máscara con la que se presenta el personaje de Dorotea es un travestismo: aparece vestida como labrador, **disimulando su verdadera identidad**. Como se analizó en el segundo capítulo, el cura, el barbero y Cardenio la descubren lavándose los pies en un arroyo, lo primero que se describe del personaje es el traje, es un mozo “vestido **como** labrador”, este es un indicio claro de que no es realmente un labrador, solo finge serlo. Como hemos mencionado anteriormente, en la época de Cervantes la vestimenta era indicadora del estamento social y de la actividad laboral de la persona que lo portaba.

También está presente el tópico de la **belleza renacentista**, una larga y rubia cabellera, la piel blanca casi cristalina, manos y pies delicados. Su cabello dorado delata que en realidad es una mujer vestida como hombre. Como la descubrieron intenta huir, pero se tropieza con las piedras del arroyo, el cura la detiene y le pide que les cuente quién es y qué la trajo a ese lugar, ya que “lo que vuestro traje, señora, nos niega, vuestros cabellos nos descubren: señales claras que no deben ser de poco momento las causas que han disfrazado vuestra belleza en hábito tan indigno” (2004, I, XXVIII: 349-350). De esta manera se abre otro relato que se conecta con el presente y con el futuro del episodio.

Joaquín Casaldueiro (1975) considera que Cervantes intenta demostrar que **es imposible ocultar lo femenino**, el disfraz varonil no es efectivo porque la blancura de la tez y su delicadeza la delatan, y “a pesar del traje plebeyo, el Cura se dirige a ella llamándola señora; tan persuasiva ha sido la blancura contemplada” (82). Los personajes están llenos de admiración y curiosidad, expectantes por la hermosura que van descubriendo, admirados por esa criatura divina, que es comparable solo a la belleza de Luscinda, según afirma Cardenio. Una vez que se crea ese ambiente, ese “estado de espera y de admiración”, el narrador delata a la dama que se esconde “tras los vestidos del campesino (...) La descripción que sigue, basada en la hipérbole, define aún más detalladamente los motivos de la «admiración» y de la «maravilla»” (Ruta, 1992: 707).

Con el travestismo femenino, como bien indica Díez Fernández (2004), la mujer “conquista una posición que el derecho le niega y alcanza también unos roles generales que le vienen negados por una sociedad patriarcal” (149). **Dorotea al vestirse como zagal, consigue una libertad de acción propios del sexo masculino**, “el vestido la libera de los lazos culturales y sexuales y la dota de esa movilidad que la capacita para tomar en sus propias manos su futuro y dar continuación a la historia que la tiene por protagonista” (Martín Morán, 1998: 199). A su vez, Rodríguez-Campillo (2011) considera que **el uso del disfraz varonil era el único recurso que poseía una mujer para poder defender su honor y honra, ya que como mujeres no podían hacerlo por sí mismas**. La restitución de su honor estaba sujeta a la defensa de un hombre. Por eso, cuando “las mujeres querían asumir el papel de propias vengadoras de su honra, lo único que podían hacer en esa época era disfrazarse de hombres, esto es, adquirir un rol masculino” (73). Márquez Villanueva (1997) destaca que Dorotea no puede permanecer “pasiva al hundírsele el mundo a su alrededor” y por eso recurre al travestimiento masculino “ansiosa de hacer algo, a la desesperada, en alivio o solución del propio arduo negocio” (13).

La doncella infringe las normas establecidas para las mujeres de la época al asumir una máscara que niega su identidad femenina, y que le permite salir de la reclusión y el encierro dentro del hogar, para aventurarse más allá. Dorotea utiliza el disfraz masculino como

salvoconducto para moverse sin dificultad en un mundo de hombres originariamente ajeno. (...) Además de ocultar y a la vez reforzar su arriesgado atrevimiento, otorga ante todo movilidad a su cuerpo y en principio, una posibilidad de suturar el conflicto de su deshonor. El disfraz abre narrativamente un espacio que la pone en contacto directo con la aventura, pero a su vez una transgresión de los códigos morales y una superación de los esquemas cortesés en lo que respecta a la necesidad de un rol más activo para las mujeres. Dorotea se disfraza para abandonar los disfraces sociales y para hablar o hacer saber a quienes la escuchan, potenciando con su retórica todo tipo de contenidos y temas, a veces también disfrazados, pero siempre referidos a sus avatares íntimos (Bedrossián, 2012: 30-31).

El travestimiento masculino fue un recurso muy utilizado en el teatro de la época, aunque fue censurado por parte del público (sobre todo por los moralistas) ya que las actrices salían a escenas mostrando un traje varonil con calzas ajustadas al cuerpo, luciendo el torneado de sus piernas, y realizando un sinfín de acciones que intranquilizaba a varios caballeros. **La dama vestida de hombre se asocia inmediatamente al mundo del teatro** y en la literatura aparecen varias heroínas y damiselas que utilizan este recurso por venganza o por amor, ya que las “grandes pasiones (...) pueden arrastrar a los mayores atrevimientos. En realidad, casi todas nuestras disfrazadas se disculpan (...) con ser las locuras propias del amor: ‘Siempre el amor inventó/ galas, disfraces y hechizos’ afirma un personaje de *El Aquiles*” (Romera Navarro, 1934: 279). Y, como asegura Carmen Bravo-Villasante (1955), **en busca de su felicidad, estas mujeres no temen correr ningún riesgo**, “cruzan la novela de un cabo a otro, atraviesan bizarras la escena siempre de peligro en peligro, defendidas por la doble arma de su espada y su astucia” (33).

Márquez Villanueva (1967) plantea que, a partir de la obra escrita por Jorge Montemayor, *La Diana*, el uso del disfraz varonil y la libertad que trae

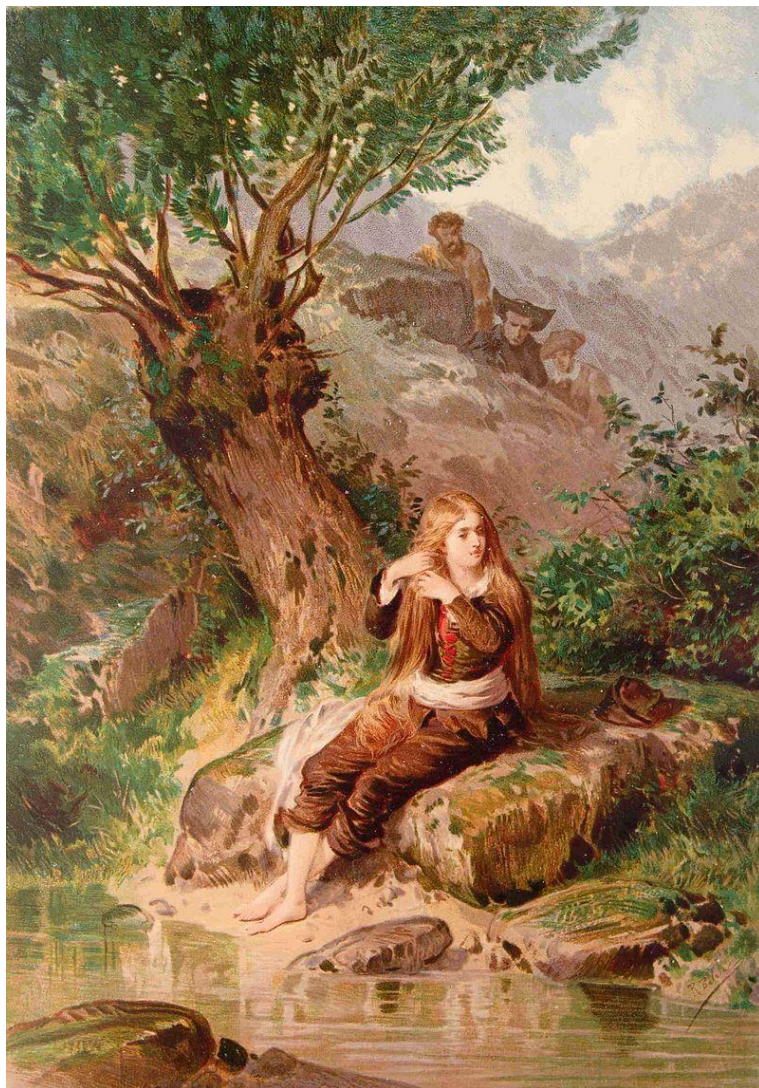
el fingido cambio de sexo permitirá a las damas actuar vivazmente para recobro de la honra perdida o del galán infiel y casquivano. La mujer invadía con su guerra amorosa el campo desguarnecido del mundo masculino, donde pronto resultaba vencedora. El teatro y la novela se llenaron así de damas que se vuelven espadachines y donjuanes (*Don Gil de las calzas verdes*), terceras de sus incautos y volubles galanes (es el caso de Felismena) o hasta son capaces de darse a los estudios (*El amor médico* de Tirso) y cursar en las aulas universitarias (*La escolástica celosa* de Lope). **La «mujer vestida de hombre» viene a ser así la antítesis de la «doncella menesterosa» de los libros de caballerías, totalmente pasiva y dependiente del caballero para el logro de sus propósitos.** En la innovación de la heroína en traje varonil latía sin duda un feminismo inconcebible para el espíritu medieval: la mujer impulsiva y capaz de valerse en sus propios negocios había de ser siempre una sarracena no rescatada aún por el agua del bautismo (14).

A partir del Código de las *Siete Partidas*, se utilizó una doble acepción para el término honor, uno personal e individual (honor-virtud) y otro social (honor-estima/honra). Este último fue el que realmente terminaba primando en lo cotidiano: **aunque la persona tuviera honor en lo individual, si a nivel social no tenía honra era una desgracia, una mácula, para esa familia** (García Gael, 1985: 22). El uso del disfraz varonil se relaciona con la defensa del honor, la honra y la castidad, y Dorotea no es la excepción.

Al utilizar la vestimenta masculina se apropia del campo de acción, del terreno propio del sexo opuesto. Gracias a la máscara consigue la libertad de hacer y logra salir de su casa y de su pueblo para buscar a don Fernando y reparar su honra. Dorotea es un “personaje activo y transgresor, que se moviliza socialmente gracias a sus cambios de vestimenta y de discurso literarios. Ella hace uso de diferentes prendas y discursos de acuerdo con sus necesidades o a la de otros en un afán de colaboración [Princesa Micomicona]” (Martín Chauca, 2008).

Ruiz Pérez (1995) destaca que el personaje de Dorotea comienza a perfilarse cuando sale de su encierro para buscar su “amor-honor” y se transforma en un actante, ya que “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” (149), y sigue desarrollándose gracias al encuentro con el caballero. Su salida rompe con la clausura, 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, 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 (149-150).**



Ricardo Balaca (1880) *Dorotea lava sus pies en el arroyo*

3.2. Hija buena y hacendosa

Caída la primera máscara, Dorotea se ve acorralada y decide justificar su accionar frente a estos desconocidos. El cura le pide reiteradas veces que relate su historia, esto permite mostrar la prehistoria del personaje, qué cosas la llevaron a ese presente particular. Se utiliza la técnica de *racconto*, para traer al presente lo sucedido fuera de escena. Dorotea al verse descubierta sola, mujer, y en traje tan extraño accede a relatar su historia

para que no ande vacilando mi honra en vuestras intenciones, habiéndome ya conocido mujer y viéndome moza, sola y en este traje, cosas todas juntas y cada una de por sí que pueden echar por tierra cualquier honesto crédito, os habré de decir lo que quisiera callar, si pudiera (2004, I, XXVIII: 351).

A través del discurso va construyendo su máscara: una hija obediente, hacendosa, trabajadora, pilar de su casa, señora de su hacienda. Muestra cómo llevaba las cuentas y las tareas de la hacienda, y en los momentos de ocio realizaba labores que “son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces, (...) me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una harpa” (2004, I, XXVIII: 352-353).

Desde la construcción de una imagen pulcra, humilde, sensata, intenta persuadir a sus interlocutores de que su obrar fue honesto y se vio defraudada por el accionar de don Fernando. Describe su encierro y recato en el que vivía y que solo por la insistencia del caballero, que incluso persuadió a los criados, logró acceder a ella, y no se entregó hasta no tener su palabra de esposo. Se insinúa la idea de que se entregó voluntariamente por amor, antes de que el hombre la tomara por la fuerza ante una negativa. Dorotea relata las palabras que le dice a don Fernando para disuadirlo y que no se cometiera un acto irremediable:

Así que si tú tienes ceñido mi cuerpo con tus brazos, yo tengo atada mi alma con mis buenos deseos, que son tan diferentes de los tuyos como lo verás, si con hacerme fuerza quisieres pasar adelante en ellos. **Tu vasalla soy, pero no tu esclava; ni tiene ni**

debe tener imperio la nobleza de tu sangre para deshonorar y tener en poco la humildad de la mía; y en tanto me estimo yo, villana y labradora, como tú, señor y caballero. Conmigo no han de ser de ningún efecto tus fuerzas, ni han de tener valor tus riquezas, ni tus palabras han de poder engañarme, ni tus suspiros y lágrimas enternecerme (2004, I, XXVIII: 356).

Cuando don Fernando no regresa y Dorotea se entera que se casó con otra dama en una ciudad cercana, enceguecida por la ira decide buscarlo para pedirle explicaciones. **Para poder salir de su casa y asumir por sí misma la reparación de su honra, utiliza la máscara del disfraz varonil,** que analizamos en el primer apartado.

Joaquín Casaldueiro (1975) compara el caso de Marcela, representante de la Edad de Oro donde la mujer era libre y no corría peligro su castidad; y el caso de Dorotea que representa la edad presente del *Quijote*, donde las mujeres no tienen forma de defenderse de los hombres “aunque se encierren en un laberinto”. La historia de la doncella de Osuna está planteada en un contexto real y verosímil, donde el deseo sexual, sobre todo por parte del hombre, está muy latente. El deseo es la base de las relaciones entre hombres y mujeres, la mujer

tiene que sufrir por el deseo que ella misma despierta y ha de transformar ese sufrimiento en impulso social, que atraiga al hombre a un fin más alto que el meramente sexual: el social y religioso del matrimonio. (...) Dorotea tiene que cesar en su papel pasivo de mera presencia y actitud defensiva para, sintiéndose mujer y sufriendo, entrar activamente en la vida; para conquistar con la voluntad y retener al hombre, que el deseo sexual lleva a la deriva de lo femenino (23).

Dorotea escapa de la seguridad de su casa, del encierro y recato en el que vivía, para enfrentarse a los peligros de la libertad, y a la lascivia que despierta en los hombres con los que se encuentra: su criado al verse solos la desea, lo mismo sucede con el patrón para el que empieza a trabajar, no puede “excluir al hombre, al deseo, al sexo, de la vida. La vida no es una eliminación. El hombre ha causado su dolor, y tras él

tiene que ir la mujer. En esta figura se compendian las tres posibles relaciones entre los dos sexos: entregarse, matar, huir” (Casalduero, 1975: 84).

Tanto Márquez Villanueva (1967) como Lauer (2009) consideran que, si Dorotea hubiese aceptado desposarse con alguien más bajo que don Fernando, se hubiera traicionado a sí misma. **Ella conoce su propio valor** como mujer, como labradora, como hija de tan altos padres, que, aunque

humildes en linaje, pero tan ricos que si los bienes de su naturaleza igualaran a los de su fortuna, ni ellos tuvieran más que desear ni yo temiera verme en la desdicha en que me veo (...) son labradores, gente llana, sin mezcla de alguna raza malsonante, y como suele decirse, cristianos viejos ranciosos, pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos y de aún de caballeros (2004, I, XXVIII: 351-352).

Gracias a su gran fuerza de voluntad, y a la gran estima que tenía de sí misma y de su familia, Dorotea decide aceptar la mano de don Fernando, a pesar de las desigualdades entre sus estados. Lauer (2009) especifica los siete pasos que ella expone para demostrar que es la legítima esposa de don Fernando: relata la promesa de matrimonio realizada oralmente por don Fernando; consigna cómo fue el ofrecimiento de su mano; aclara cómo realizó la promesa frente a la imagen de la Virgen y al cielo como testigos; enuncia todas las consideraciones que tuvo Dorotea sobre su desigualdad y sobre la oposición que esa unión implicaría para la sociedad y en especial para el duque; explica la presencia de la criada como testigo; detalla la reiteración de los juramentos por parte de don Fernando; y comenta cómo le obsequia un anillo. Todo indicaría que se compromete con la unión y que tanto sus palabras como sus acciones están encaminadas hacia un fin honesto del matrimonio.

Todas las pruebas que Dorotea va detallando en su *racconto*, reafirman la legalidad de su desposorio secreto, una práctica bastante usual incluso después de que esas uniones fueran prohibidas por el Concilio de Trento. Por lo tanto, **el abandono de don Fernando y “sus segundas nupcias con Luscinda serían (...) ilegales y moralmente escandalosas”** (300).

Márquez Villanueva (1967) remarca la **extrañeza de la posición de Dorotea** para el contexto de la época, dado que lo que se recomendaba para las damas era una vida llena de recato, oración, resguardo y castidad, y que **las actividades económicas no eran tareas dignas ni siquiera para un hombre**, en este relato aparece Dorotea “manejando a maravilla sus cuentas y recibos bajo la mirada satisfecha de unos padres tan extrañamente ajenos a todo prejuicio ambiental” (16).

Dorotea siempre sorprende con su discurso elocuente, donde se refleja toda su inteligencia, su astucia y su fuerte voluntad. Cuando se reencuentra con don Fernando, el discurso es persuasivo y conmovedor, lleno de un reproche sabio y justo, que desarma a su oponente:

Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya; soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que a las voces de tus importunidades y, al parecer, justos y amorosos sentimientos **abrió las puertas de su recato y te entregó las llaves de su libertad**, dádiva de ti tan mal agradecida cual lo muestra bien claro haber sido forzoso hallarme en el lugar donde me hallas y verte yo a ti de la manera que te veo. (...) Tú solicitaste mi descuido, tú rogaste a mi entereza, tú no ignoraste mi calidad, tú sabes bien de la manera que me entregué a toda tu voluntad: no te queda lugar ni acogida de llamarte a engaño; y si esto es así, como lo es, y tú eres tan cristiano como caballero, ¿por qué por tantos rodeos dilatas de hacerme venturosa en los fines, como me heciste en los principios? Y si no me quieres por la que soy, que soy tu verdadera y legítima esposa, quíereme a lo menos y admíteme por tu esclava; que como yo esté en tu poder, me tendré por dichosa y bien afortunada. (...) cuanto más **que la verdadera nobleza consiste en la virtud, y si ésta a ti te falta negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes.** En fin, señor, lo que últimamente te digo es que, quieras o no quieras, yo soy tu esposa (2004, I, XXXVI: 468-469)

Dorotea logra la reparación de su honra gracias a las máscaras que va asumiendo a través del discurso y del poder de la palabra. Con la ayuda del disfraz varonil, del *racconto* y de la magia del lenguaje logra recuperar a don Fernando, su esposo, y cumplir así con su deseo.

3.3.Princesa Micomicona

Dorotea se ofrece a realizar el papel de doncella menesterosa, puesto que “había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas” (2004, I, XXIX: 367), e incluso tenía ropa³¹ y joyas propias con las cuales podría hacer el papel a la perfección. Se puede observar la construcción detallada e intencionada de la imagen que el personaje realiza de sí mismo a través del discurso: para la segunda máscara, como hija buena, solo leía libros devotos; en cambio, ahora que está por asumir una nueva máscara, afirma que leyó muchos libros de caballerías y puede imitar bien el estilo necesario para la ocasión.

Gracias a la máscara como Princesa Micomicona, Dorotea puede asumir el papel de doncella menesterosa dentro de la ficción caballeresca que inventan para don Quijote. Para llevar a cabo el plan diseñado, es indispensable que tanto la vestimenta, como el lenguaje que utiliza, sean apropiados para el papel que tiene que adoptar. Los personajes siguen el plan trazado por el cura para poder rescatar a don Quijote de la penitencia en Sierra Morena y de la locura en la que estaba inmerso. Este es uno de los primeros episodios donde se evidencia el cambio en la dinámica entre el mundo real y el imaginado por nuestro caballero andante. Don Quijote comienza a ser espectador de un mundo preestablecido e impuesto por los demás, y ya no es su imaginación la que transforma el mundo a su alrededor³².

Dorotea muestra lo artificioso de los discursos, revela los trucos de cada uno, del teatral cuando cambia sus disfraces y se transforma en la princesa Micomicona, y del caballeresco, cuando actúa como doncella menesterosa, utilizando el lenguaje arcaizante y los modismos propios de las novelas de caballerías, que adquirió con una asidua lectura de ese género, todo el *Quijote* es el “constante descubrimiento de los artificios que constituyen los discursos literarios” (Martin Chauca, 2008).

³¹ Ver apéndice sobre la indumentaria en el *Quijote*, en específico el apartado sobre la vestimenta de Dorotea.

³² Se subvierte el mundo caballeresco y se le impone a Don Quijote “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 caballeresca 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” (Ruiz Pérez, 1995: 147-148).

Los nombres³³ ficticios que elige el cura para el reino y la princesa tienen connotaciones burlescas, ya que se duplica la palabra «mico», potenciando su significado. Al duplicarse la palabra se pierde la idea de pequeñez y se “refuerza en cambio lo aumentativo que ya está en el nombre del reino, Micomicón, y en lo desmesurado de ser dos veces mico” (D’onofrio, 2016: 94).

El mico es un mono de cola larga, que las damas solían tener como mascotas ya que eran animales agradables y de pequeño tamaño. Representa la astucia, la imitación y el engaño, coloquialmente «dar mico» significa ‘engañar’, ‘faltar a un compromiso adquirido’. Don Fernando engaña a Dorotea, le “da mico” al faltar a la palabra de matrimonio.

A partir de las sucesivas máscaras de Dorotea se produce un desdoblamiento, dado que ella puede asumir dos papeles³⁴ diferentes, y hasta contrapuestos: es una mujer fuerte pero también coquetea con el rol de princesa y dama cuitada. Dorotea sabe representar muy bien su papel, tanto como doncella menesterosa (tercera máscara), como su papel de hija perfecta y hacendosa (segunda máscara).

Cuando la dama asume la máscara de la princesa Micomicona, se van perfilando también los roles que los demás personajes cumplirán dentro de la representación: el barbero se convierte en su fiel escudero; don Quijote cumple a la perfección su papel de caballero andante; Cardenio se disfraza y aguarda fuera de escena; el cura cumple el papel de director teatral, planeando los disfraces más adecuados, apuntando los pormenores del diálogo y cuidando todos los detalles para que la obra salga según lo planeado; Sancho sueña con un próspero futuro y con su simplicidad contribuye a un buen desenlace, y, aunque se complejiza “cada vez más hacia el extremo grotesco –

³³ Claudia Macías Rodríguez (2004) relaciona el nombre con un dicho sobre las monas, donde se dice que tienen dos hijos que cría al mismo tiempo, pero ama más a uno que a otro: Micomicona tiene dos hijos, don Fernando y don Quijote, y a este lo abandona; también “Dominique Reyre ha notado que en el centro del nombre está la palabra ‘cómico’, todo lo cual hace que el nombre sea acorde al personaje y a la función que desempeña (9). D’onofrio (2016) a su vez, analiza algunas similitudes entre la situación de Dorotea y las características asociadas a los monos. La posición social problemática en la que se encuentra, siendo una labradora rica que intenta ascender socialmente mediante el casamiento con don Fernando, representa un lugar muy difuso dentro del riguroso estamento social de la época; al igual que el estatus que tienen los monos dentro de las fábulas clásicas, nunca un lugar muy definido en comparación con otros animales, dado que son muy inteligentes se los asocia con los humanos, pero frente a estos terminan pareciendo tontos (97).

³⁴ Sobre el desdoblamiento de Dorotea ver Macías Rodríguez (2004), Maire Bobes (2007) y Rödlová (2017).

Cardenio se disfraza de cura, al barbero se le caen las barbas, etc.-; todo lo cual refuerza la consideración de elementos teatrales en el episodio que se está desarrollando” (Díaz-Plaja, 1977: 113).

Todo el episodio se relaciona con la imitación y la burla, don Quijote se interna en Sierra Morena para imitar la penitencia de Amadís; el plan que diseña el cura imita las historias de caballerías; la Princesa Micomicona finge ser una doncella menesterosa luego de que el relato nos muestra que no necesita de ningún hombre para luchar por lo que quiere y cumplir su voluntad.

La aparición en escena de la princesa Micomicona resalta la teatralidad del *Quijote*, es realmente un

testimonio literario de lo imposible verosímil. Esta solución lúdica hace del teatro en el *Quijote* un recurso de ilusionismo que, de forma paradójica, fortalece la expresión verosímil del curso de unos hechos francamente improbables. (...) Los principales recursos teatrales de esta aventura de la princesa Micomicona se sitúan en el lenguaje y la indumentaria. La acción espectacular es esencialmente lingüística. **Nada hay más teatral que el lenguaje, y bien lo saben el cura y Dorotea.** Y, sin embargo, no es menos cierto que nada hay más obstinado que las incidencias del mundo real, que quiebran a cada paso la representación de estos personajes, quienes tratan de curar a don Quijote mediante la burla *corrigit ridendo personae* es decir, corrigiendo las deficiencias mediante la burla de las personas (Maestro, 2005: 48).

Las diferentes máscaras se van construyendo a partir de la mirada del otro, a través del discurso que se elabora para ese otro, como en la tercera máscara de Dorotea: ella narra un relato ficcional para convencer a nuestro caballero, pero esa historia también es reflejo de su propia verdad. La historia ficticia tiene un argumento sencillo: una dama desamparada y huérfana³⁵, cuyo reino fue usurpado por un malvado gigante, necesita la ayuda de un valiente caballero. Este relato de la princesa Micomicona se

³⁵ Casaldueiro (1975) considera que la profecía que realiza Tinacrio el Sabidor representa una sabiduría general: los hijos pierden a sus padres y quedan desprotegidos, el gigante representa la lascivia que “acecha al hombre sin voluntad para apoderarse de todos sus bienes. La mejor, la única manera de defenderse contra la lascivia —hombre o mujer— es huyendo”. El caso de Dorotea refleja una forma típica barroca de lo particular-general, en lo “particular hemos de ver siempre la realización de lo general —esquema mítico o bíblico—; en lo general hemos de vivir lo personal (88).

corresponde en gran medida con la historia de Dorotea³⁶, quien, destituida por un gigante social de su reino amoroso, necesita la ayuda de una persona valiente que la ayude. Sin embargo, en contraposición con el arquetipo de doncella menesterosa, ese rol lo asume la propia Dorotea al actuar por su cuenta en la defensa de sus intereses.

El mundo ficticio del reino de Micomicón es en el que Dorotea preferiría vivir. **En su imaginación, en su mundo inventado e hipotético, ella es y siempre será una princesa.**



Salvador Dalí (1945) *Encuentro con Dorotea*

³⁶ En esta misma línea, Lauer (2009) observa que Dorotea relata su historia pero bajo la apariencia de la princesa Micomicón, lo que le da otra soltura a la hora de la narración; lo hace de manera espontánea, a diferencia del discurso que relata ante el cura y los demás cuando la descubren vestida de mozo, si ahí “se recoge el pelo para ocultar su lado femenino, aquí se viste de dama y muestra con placer la indumentaria de su sexo. Si antes empezó hablando de su familia (su apoyo moral), ahora empieza primero identificándose a sí misma” (301).

CAPÍTULO 4: LECTURAS POSMODERNAS DE LA MÁSCARA

Para profundizar la importancia que presenta la máscara en la construcción del individuo, primero debemos remitirnos a su simbolismo primigenio.

Jean Chevallier (1986) y Juan Cirlot (1992) consideran que en sus orígenes las máscaras cumplían una función ritual, ceremonial, asociado a lo sagrado. Están presentes en diversas civilizaciones como la griega, minoica, micénica, africana u oceánica. Las máscaras fueron muy utilizadas dentro de las tradiciones teatrales por su carácter mágico, ya que al usar la máscara su portador “se identifica, en apariencia o por una apropiación mágica al personaje representado. Es un símbolo de identificación” (Chevallier, 1986: 698).

La máscara permite la mutación, el volverse otro y, como dice Cirlot (1992), todas las “transformaciones tienen algo de profundamente misterioso y de vergonzoso”, por eso se oculta ese proceso bajo la máscara, ya que **“la ocultación tiende a la transfiguración**, a facilitar el traspaso de lo que se es a lo que se quiere ser” (299).

Macgowan (1966) estudia las máscaras primitivas y la importancia que tenían en los rituales sagrados de cada tribu. Se relacionaban con las creencias de animismo, donde todas las cosas tienen un ánima o espíritu, y el hombre tiene que inventar la máscara para poder interactuar mejor con todos los espíritus y el entorno que lo rodeaba; y el totemismo, donde se elegía un animal específico como protección de la tribu, un tótem, y se utilizaba una máscara totémica que representara a ese animal ya que a través de un ritual mágico las características específicas y los poderes del tótem protegían al portador y a toda su tribu.

La etimología³⁷ de la palabra máscara nos remite a varios significados: tiene su raíz etimológica en el árabe *máshara* ‘bufón, payaso’, ‘personaje risible’, que se derivó de *sáhir* ‘burlarse’; en la etimología griega es *πρόσωπον* ‘delante de la cara’, ‘máscara’, especialmente utilizada en el teatro; en el latín, se utilizó el término *persōna* ‘persona, personaje’, derivado de *personare* ‘sonar a través de’, ‘sonar mucho, retumbar’; ya que

³⁷ Para profundizar el análisis etimológico ver los estudios de Monlau (1856) y Joan Corominas (1984) (1987).

una de las funciones de la máscara era amplificar la voz del actor para que resonara en todo el escenario.

Según Roland Barthes (1992) las más importantes fueron las “máscaras de carácter” que representaban diferentes tipos determinados, con rasgos prefijados y estereotipados, que expresaban una edad, sexo y personalidad específica. Las máscaras permitían que “los rasgos se distingan de lejos y encubrir las diferencias de los verdaderos sexos, ya que eran hombres los que desempeñaban los papeles de mujer” (87).

Con el tiempo, la palabra que designaba aquello que cubría el rostro pasó a designar al portador, al usuario de esa careta. Por eso actualmente, cuando usamos el término persona, nos referimos a un individuo de la sociedad en general.

En los análisis psicológicos de la persona y la personalidad, la importancia etimológica de la palabra cobra un nuevo sentido: **la persona constituye la máscara con la que nos presentamos ante el mundo, es la construcción de nuestra propia imagen ante la mirada del otro.**

La persona es una parte fundamental de la personalidad, está compuesta por el comportamiento, la expresividad y la actitud, es la “impresión que damos a los demás. (...) El término también abarca varias cualidades subjetivas –tanto sociales como emocionales– que no podemos observar directamente, **que alguien tal vez trate de ocultarnos o que nosotros queramos enmascarar**” (Schultz y Schultz, 2010: 8-9). Jung (1985) considera que la persona es la manera en la que el individuo se desenvuelve públicamente, es la **mediadora entre el yo y lo otro**, es “la actitud hacia afuera, el carácter exterior” (1985: 488), es la que conforma la máscara que usamos para relacionarnos con los demás, diferente de nuestro interior, de nuestra alma. Jung también analiza las relaciones sociales y cómo va cambiando la persona de acuerdo con la profesión que realiza, **cómo adapta su apariencia exterior y su trato para adecuarse a las exigencias sociales.**

Sollod, Wilson y Monte (2009), Zerraga Salcedo (2010) y Feist, Feist y Robert (2013) advierten que es importante no confundir la imagen pública que se despliega en las relaciones interpersonales con el verdadero ser, la esencia, el aspecto interior de cada uno; la persona

es la máscara que nos ponemos antes de salir al mundo externo. Aunque se inicia siendo un arquetipo, con el tiempo vamos asumiéndola, llegando a ser la parte de nosotros más distantes del inconsciente colectivo.

En su mejor presentación, constituye la “buena impresión” que todos queremos brindar al satisfacer los roles que la sociedad nos exige. Pero, en su peor cara, puede confundirse incluso por nosotros mismos, con nuestra propia naturaleza. Algunas veces llegamos a creer que realmente somos lo que pretendemos ser (Zerraga Salcedo, 2010: 38)

Cada uno cumple un rol dentro de la sociedad, tiene un papel determinado en el teatro del mundo, sin embargo, **si nos identificamos demasiado con nuestra persona, con nuestro rol público podemos perder la relación con nuestro interior, con nuestra alma** y “dependeremos demasiado de las expectativas de la sociedad (...) ser ajenos a nuestra persona es subestimar la importancia de la sociedad, pero no ser conscientes de nuestra individualidad es convertirnos en una marioneta de la sociedad” (Feist, Feist y Robert, 2013: 70).

Para Lersch (1966) la máscara es

la manifestación externa que aspira a que la tomen como expresión sin serlo realmente. Psicológicamente la máscara, o es inauténtica— sobre todo cuando querría ser sentida por su portador como forma de expresión del Yo, pero en la práctica no puede serlo por falta de substancia — o es mentira, ficción, hipocresía, cuando ha de actuar solamente como fachada ante el exterior (524).

En las relaciones interpersonales uno de los primeros detalles que se observan del otro es el rostro y mediante esa observación determinamos y juzgamos la otredad, ¿quién es el otro? En palabras de Altuna, pasamos de interpretar las máscaras teatrales como rostros, a identificar los rostros “como máscaras sociales (...) como lugar del ser y de la apariencia, como lugar de la esencia y del fingimiento, de la verdad misma y del artificio. **El lugar en el que el alma se muestra y se disfraza**” (2009: 39).

Esto nos remite a un tema fundamental en el desarrollo de los individuos: la construcción de una **identidad propia**. Como afirma Matoso, las máscaras “conectan con lo otro, con el otro, el que está debajo, atrás, oculto, cubierto, protegido por una máscara”. **En la cotidianeidad se utilizan diferentes rostros**, se necesitan varios enmascaramientos para “mantenerse a tono según el contexto en que se vive. La vincularidad se trama en espacios de trabajo, de discusiones políticas, de actos institucionales o cotidianos donde se suceden enmascaramientos acordes con cada situación” (2014: 49).

La construcción de la imagen del Otro se da a partir de una visión propia ya que “toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá” (Pageaux, 1994: 103). El ‘yo’ siempre forma parte de un ‘nosotros’ que contrasta con ‘otro’, y uno le atribuye ciertas características desde un contexto particular y cambiante. Edmund Leach (1967) plantea tres tipos diferentes de otredad:

Si el “otro” aparece como algo muy remoto, se le considera benigno y se lo dota con los atributos del “Paraíso”. En el extremo opuesto, el “otro” puede ser algo tan a mano y tan relacionado conmigo mismo, como mi señor, mi igual o mi subordinado (...) Pero a mitad de camino entre el “otro” celestialmente remoto y el “otro” próximo y predecible, hay una tercera categoría que despierta un tipo de emoción totalmente distinta. Se trata del “otro” que estando próximo es incierto. **Todo aquello que está en mi entorno inmediato y fuera de mi control se convierte inmediatamente en un germen de temor** (50-51).

Varios estudios antropológicos, en especial los de autores como Lévi-Strauss, Krotz y Clastres, se han dedicado a explicar el origen del hombre y de las diferentes culturas, siempre partiendo de una mirada particular que permite distinguir a los otros como diferentes y extraños en comparación con la cultura y el ámbito al que uno pertenece. Uno de los primeros contactos con la alteridad se da con el fenómeno del viaje, con los viajeros que por diversos motivos se movilizaban y visitaban tierras lejanas. **En ese intercambio intercultural se producía el extrañamiento dentro de lo familiar, el pueblo que recibía la visita extranjera se asombraba por las diferencias de idioma, costumbres, ritos, y vestimenta.** A su vez, cuando los viajeros regresaban a su tierra de

origen “eran entonces sus relatos y los objetos traídos consigo -aparte de mercancías principalmente trofeos de toda clase- los que daban noticia a los que se habían quedado en casa, de mundos extraños, a menudo tan desconocidos como inesperados” (Krotz: 18)

La imagen, a su vez “se constituye a través de una comparación que va de la identidad a la alteridad, porque siempre hablar de los otros es también una forma de revelar algo de sí” (Moll, 2002: 349). Solo yendo hacia el encuentro de una realidad diferente, enfrentando el miedo al Otro, se puede acceder a un verdadero conocimiento tanto de uno mismo como de los otros y del mundo circundante, que está inmerso en la otredad.

Para poder reflexionar sobre lo propio, primero se debe contrastar con algo diferente, con una realidad “otra” que nos devuelva, como en un espejo, nuestra identidad reflejada, ya que “Yo ‘miro’ al Otro; pero la imagen del Otro también transmite una cierta imagen de mí mismo” (Pageaux, 1994: 105). Las máscaras funcionan como ese espejo que sirve para replantearse la identidad propia, la individualidad y la mutación o evolución del ser, pero para devenir individuos se necesita indefectiblemente la mirada ajena, un espectador de nuestros actos cotidianos.

Los personajes cervantinos usan diferentes máscaras a lo largo de los episodios, y se apropian de algunas características de ese nuevo personaje, algo que no podrían hacer desde su yo social cotidiano, pero gracias a la caracterización, a la “máscara que oculta al actor-individuo. Resguardado por ella, puede revelar los detalles más íntimos y picantes de su espíritu” (Stanilavski, 2015: 58). Al utilizar las máscaras se produce ese efecto mágico que marcaban Cirlot y Chevallier, se produce un

efecto de fusión-integración-ruptura entre el cuerpo y ese nuevo rostro sobre la cara o sobre alguna zona del cuerpo. Ya no es un «mapa» en el piso o en un dibujo sino el pasaje a una corporeidad diferente, «vestida» o «revestida» por máscaras. (...) En este enmascaramiento se va construyendo una gestualidad, un equilibrio, sostén, fluidez... es decir, momentos de transformación provocados por esta yuxtaposición (Matoso, 2017: 90-91).

En el *Quijote* los personajes enmascaran su persona, pero realmente la apariencia que muestran ¿está alejada de su verdadera interioridad?, ¿el ser y el parecer no coinciden en ningún momento? **Todas las máscaras reflejan aspectos internos de nuestros personajes.**

Alonso Quijano no es un simple hidalgo, es un hombre valiente que no teme desafiar lo establecido para cumplir su voluntad, una “voluntad de la aventura” en palabras de Ortega y Gasset (1964), un hombre que quiere “reformular la realidad”, que se rehúsa a replicar “los gestos que la costumbre, la tradición, en una palabra, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque **ser héroe consiste en ser uno, uno mismo**” (61). **Dorotea** también es la heroína de su propia historia y nos muestra a través de sus máscaras a una mujer inteligente, valiente, hermosa, discreta, que se atreve a vestirse de hombre y a salir de la seguridad de su hogar para recuperar su honra y lograr sus objetivos.

Sancho, compañero de aventuras de don Quijote, a su vez, a través de la máscara cervantina revela su lado más interesado y materialista. Su participación dentro de la obra es fundamental para el desarrollo de las máscaras de los otros personajes. **El cura y el barbero**, cómplices en la comedia, nos muestran personajes dispuestos a ayudar a sus amigos sin importar los disfraces y las tramoyas que tengan que utilizar para conseguirlo. **Cardenio** aparece primero como un loco salvaje, sin embargo, también es un caballero civilizado que colabora con su participación en la farsa para rescatar a don Quijote de la pena en Sierra Morena.

Como dice Vattimo (1989), se asume la máscara “impelidos por alguna necesidad” (20) y, en el caso de la **máscara cervantina**, sería una máscara que nace de la “superabundancia y de la libre fuerza plástica de lo dionisiaco” (34) que **llena de vida y de libertad a su portador, una que permite expresar la verdadera esencia del yo, mostrar el alma del personaje, o bien, cumplir un objetivo importante para el desarrollo de su persona**, don Quijote “al ser un personaje de ficción se siente libre para invitarnos directamente a creer en historias imaginarias” (Lucas, 2016: 570).

Cervantes nos muestra una obra llena de recursos teatrales, de **máscaras que liberan a sus personajes y les permite soñar**, de ocultamientos y descubrimientos, del juego entre ser y parecer,

disfraces que lo parecen sin serlo realmente. Discursos que parecen ciertos y no son sino armas de traición. Realidades que son apariencias. Locuras que son reales y locuras que son fingidas. Límites poco nítidos, ambigüedad del discurso. Confusión entre realidad y ensoñación y ficción dan riqueza al relato y amplían la perspectiva. El discurso gana profundidad y pierde rigidez. La verdad brilla por sí sola, como lo hace la belleza de Luscinda, de Dorotea, de Zoraida, de Clara, cuando por fin descubren sus rostros (Aguirre De Cárcer, 1998: 367).

Pablo Picasso (1955) *Don Quixote*

Litografía, 60cm x 50cm



A MODO DE CONCLUSIÓN

1. Reinterpretación global

A lo largo de los capítulos anteriores se desarrolló la máscara cervantina, indicando su relación con la fiesta, el carnaval, la transgresión, la inversión, el ser y parecer, y también con la tierra, lo primigenio, lo ritual y lo mágico. La máscara permite el paso de un estado a otro, nos permite “ser otro”.

La máscara cervantina es liberadora e impulsa el propio devenir de los personajes. Estos entes de ficción presentes en el *Quijote* no son algo fijo y establecido desde el inicio, **despliegan su ser con el paso del tiempo discursivo gracias a las distintas máscaras que van asumiendo.** Acompañado de un lenguaje y un traje adecuados al rol que están ejerciendo, logran romper con lo establecido estamentalmente y con una fuerza de voluntad arrolladora irrumpen con su esencia en el medio social en el que se encuentran. Tanto Dorotea como don Quijote deciden “luchar contra el implacable molino de todas las miserias humanas”, deciden ser artífices de su propia historia y crear un espacio de “libertad interior para contemplar la realización de un mundo ideal, donde dialogan realidades y fantasías. Ambos tienen un proyecto y son capaces de desafiar las convenciones” (Bedrossián, 2012: 37). **Adoptan diferentes máscaras para afirmar su libertad de ser y de hacer con cada decisión que toman en el escenario de la vida.** Como afirma Lastra Paz (2016), esta libertad

inicialmente rudimentaria independencia de movimiento, es el pivote inicial que permite la superación de las aptitudes o dotes adscriptas a condiciones estamentales variadísimas, pero heredadas, para construir in-di-vi-du-al-men-te la propia vida, la propia individuación que se sustenta en la palabra y la acción que cada actante cervantino auto-construye por interacción de Voluntad e Independencia (25).

En palabras de Ruiz Pérez (1995) **el personaje cervantino está conformado por una superposición de máscaras**, 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” (160). **Cardenio, el cura, el barbero, Sancho Panza, a través de la máscara cervantina, despliegan diferentes matices de su personalidad y permiten el avance de la obra.** Movidos por diversos objetivos, ayudan al desarrollo de las máscaras de don Quijote y Dorotea en el gran escenario de Sierra Morena.

La diversidad de personajes y circunstancias presentes en el *Quijote* nos muestra un **mundo polifacético**, con voces alternas y distintas a un narrador unívoco. La nueva forma de escritura de Cervantes constituye un verdadero **microcosmos de plurilingüismo**, donde se mezclan distintas creencias y realidades, diferentes lenguajes y relatos. El autor no nos indica que una visión sea superior a la otra, sino que las voces polifacéticas cohabitan dentro de la novela cervantina, permitiendo que, a lo largo de la lectura, uno sea libre de elegir cuál visión es más a fin a sus propios ideales, cuál es la realidad y cuál es la ficción, cuáles son las verdaderas máscaras de cada personaje, y también de optar por una fusión de ambos mundos, como en el episodio del baciuelmo (I, XLIV).

Los gestos y los vestuarios son muy importantes para el desarrollo de las máscaras ya que son el **apoyo visual** de la imagen que se construye a través del lenguaje en cada diálogo y discurso que entablan los personajes. La vestimenta de los personajes cervantinos representa “el *locus* que alberga la memoria de sus desventuras. Los vestidos con los que se presentan tatúan en su figura sus vicisitudes” (Martín Morán, 1999: 30).

La sensación de inmediatez de la historia se logra con el uso del tiempo presente en el relato: las cosas van sucediendo a medida que avanzamos en la lectura. La prehistoria de cada personaje se narra a partir de la técnica de *racconto* a pedido de otros personajes con los que se encuentran, los “disfrazados” deben “**hacer una lectura pública de la escritura que llevan sobre sí.** (...) Curiosamente, casi todos, antes de comenzar a narrar, se quitan la prenda que borra su identidad” (Martín Morán, 1999: 30). Es necesario alejarse del disfraz con el que se presentan para poder relatar su propia historia, dado que

el desvelamiento de la propia identidad, bajo la apariencia engañosa del disfraz, va acompañado del desnudamiento y éste precede brevemente a la narración de su

esencia. El striptease de los personajes conlleva la lectura de los signos de la máscara que se quitan. No siempre necesitan desnudarse para revelar su esencia; pero siempre han de tomar distancia del disfraz que les cubre para que se produzca la agnición; es decir, **han de alejar de sí el soporte material de la escritura de su historia -el elemento que esconde su identidad-, para poder leerlo y contar sus vicisitudes hasta aquel momento y así ser reconocidos en su esencia** (Martín Morán, 1999: 30).

Dorotea, al igual que don Quijote, presenta una gran fuerza de voluntad que la lleva a ser hija de sus propias obras³⁸. **Ambos pueden afirmar “yo sé quién soy” y “sé qué puedo ser” (I, V), ya que es su voluntad la que los guía en las diferentes máscaras y transformaciones**, con los sucesivos cambios de nombres —el fenómeno de polionomasia—, como indica Ruiz Pérez, donde 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” (160-161).

La comicidad en la novela se da con el paso del *querer ser* a *creer que se es*, esto “acontece con don Quijote cuando, no contento con afirmar su voluntad de la aventura, se obstina en creerse aventurero” (Ortega y Gasset, 1964: 150). La clave de la novela cervantina está en la relación entre el texto literario y el texto escénico³⁹, o, en otras palabras, entre la esencia y la apariencia, entre la persona y la máscara. Márquez Villanueva (1967) plantea que tanto don Quijote como Dorotea viven como “ficción literaria su más pura verdad interior”, ya que la historia que fingen y relatan a los demás en realidad refleja su propia esencia, **las máscaras que asumen muestran su verdad**: Don Quijote es la verdadera esencia de Alonso Quijano; la princesa Micomicona refleja a la propia Dorotea, que sale en busca de su libertad.

³⁸ En la novela cervantina está muy presente la idea de que cada uno es hijo de sus obras y que en las acciones que cada uno realiza está la verdadera valía como ser humano, no en el estamento social al que se pertenecía. Cada uno es artífice de su propia ventura, como afirma don Quijote en el capítulo LXVI, “Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura”. Para profundizar este tema ver Park (2008).

³⁹ Ver Martín Morán (1986).

Sus historias se cruzan para beneficio mutuo, don Quijote puede cumplir su ideal y Dorotea logra la reparación de su honra. El caballero trae dicha y prosperidad a los amantes y “en contraste con el ruido y pocas nueces de anteriores aventuras, basta para enderezar ahora, con su sola presencia mágica, el sino adverso de cuatro vidas mal cruzadas” (11). En esta misma línea, Bedrossián (2012) afirma que cuando se cruzan los caminos de don Quijote y Dorotea se logra “aclarar y culminar las desgraciadas historias de Cardenio, Luscinda, Fernando y en cierto sentido, la de ellos mismos: se rescata a Don Quijote de los sacrificios autoimpuestos en Sierra Morena y Dorotea encuentra el objetivo de su búsqueda” (37).

El Quijote es polifacético, muestra la naturaleza del hombre con sus pasiones, sus vicios, sus convicciones, sus sueños, en una gran mascarada, en este gran teatro del mundo. Refleja la lucha por la libertad, una donde el sujeto pueda elegir su destino desde su voluntad e inteligencia. Sin embargo, como aclara Vargas Llosa (2015) la libertad “es individual y requiere un nivel mínimo de prosperidad para ser real. Porque quien es pobre y depende de la dádiva o la caridad para sobrevivir, nunca es totalmente libre” (p. XXXIX). En ese camino hacia la libertad los personajes van asumiendo diferentes máscaras, reviviendo el “juego del carnaval, del disfraz, del ocultarse, del espiar enmascarado, a veces, de soltar inhibiciones, intercambiar con un «otro desconocido» acercamientos y distancias” (Matoso, 2017: 92).

Cervantes, a través de su obra, nos muestra el poder de la máscara cervantina “a fin de que personas y cosas muestren sus latencias e irradien sus posibilidades”, la transformación de Alonso Quijano en caballero andante se proyecta “sobre los molinos de viento, que se tornarán gigantes; o encandilará al ilustrado Pero Pérez, clérigo de su lugar, y lo lanzará a la ardua tarea de desquijotizar a su, según él, trastornado feligrés; o hará de Sancho un soñador de ínsulas” (Castro, 2002: 568). **La máscara es el recurso que moviliza la acción, que libera a los personajes** y permite el desarrollo de la trama de los episodios. Y, como afirma Martín Morán (1998)

Las formas de utilización de la máscara en el *Quijote* parecen sugerir la posición de Cervantes respecto a la realidad de su tiempo. **Frente a la ortodoxia y la norma, frente al control del territorio, al anquilosamiento de la identidad en la inmovilidad y**

la significación monológica, **la alternativa**, desde el punto de vista de Cervantes, **parece ser el disimulo o la simulación, único vector que pone en movimiento al individuo, su identidad, su destino en la sociedad**, si por tal se entiende la modificación de las personas por mediación del diálogo, la asimilación del otro y la transformación del yo en la cara, en la apariencia social. **Lo que está claro es que nadie se puede permitir que su esencia coincida con su apariencia, en aquella España del Siglo de Oro, en la que la mirada del otro constituye el factor esencial de la propia identidad** (216).

2. Nuestras máscaras sociales

Cervantes en su novela **nos muestra la vida misma, las locuras y las fortalezas humanas**, un gran conjunto de perspectivas y de realidades que nos acercan a sus personajes, y luego de leer las páginas del *Quijote* no recordamos “la crítica de esto o de aquello, sino de Dorotea y de Cardenio, de Luscinda y de don Fernando a secas, nombres que quedan incorporados a nuestra experiencia como los de seres que de veras hubiéramos conocido y tratado” (Márquez Villanueva, 1967: 46-47).

El *Quijote* nos muestra personajes extraordinarios que modifican la manera en la que percibimos nuestro propio mundo. **Don Quijote y Dorotea asumen la tarea de cambiar la realidad que los rodea, cada uno a su manera, el primero adoptando la responsabilidad de la caballería andante, la segunda reparando su propia honra**; ambos defendiendo sus ideales hasta el final, con un espíritu rebelde y justiciero. Como afirma Vargas Llosa (2015),

Cervantes, para contar la gesta quijotesca, revolucionó las formas narrativas de su tiempo y sentó las bases sobre las que nacería la novela moderna. (...) Esta revolución formal que significó el *Quijote* ha sido estudiada y analizada desde todos los puntos de vista posibles y, sin embargo, como ocurre con las obras maestras paradigmáticas, nunca se agota, porque, al igual que el *Hamlet*, o *La divina comedia*, o la *Ilíada* y la *Odisea*, ella evoluciona con el paso del tiempo y se recrea a sí misma en función de las estéticas y los valores que cada cultura privilegia, revelando que es una verdadera caverna de Alí Babá, cuyos tesoros nunca se extinguen” (XLIII-XLIV).

En esta misma línea, Salvador de Madariaga (1926) afirma que Hamlet, Fausto, Don Juan, Sancho y don Quijote son grandes “hombres creados por el hombre”, a los que cada generación aporta nuevas “leyendas, opiniones, interpretaciones y símbolos. Que tal es el privilegio de aquellos seres vivos del arte que a fuerza de vitalidad imprimen su personalidad sobre el alma colectiva de los hombres” (1926: 111).

La lectura de la novela cervantina nos permite reflexionar sobre las máscaras que asumimos socialmente, la manera en que nos relacionamos frente a lo desconocido o diferente, ¿o acaso no nos burlamos de los Quijotes cotidianos que enfrentan gigantes y quieren defender a los desamparados?, ¿no nos molesta que las mujeres asuman la defensa de su vida y de su libertad?

El mundo está lleno de matices, de subjetividades diversas que conviven en un mismo espacio social y cultural. Para vivir en sociedad hay que aceptar esas diferencias en vez de atacarlas, tratar de comprender al otro como diferente y aceptarlo en su diversidad. Muchas veces se niega la alteridad, se quiere eliminar la diferencia por temor a lo desconocido, al ‘otro’. Como dice Pageaux:

La imagen es, hasta cierto punto, lenguaje (lenguaje acerca del Otro); y por ello remite obviamente a una realidad a la que designa y confiere significación. Pero el verdadero problema es el de la lógica de la imagen, el de su “verdad” y no el de su “falsedad”. Estudiar la imagen es por tanto comprender lo que la construye, lo que la autentifica, lo que la hace, llegado el caso, parecida a otras u original. (...) **El Otro es lo que permite pensar...de otra manera** (1994: 105).

Muñoz (2005) retoma la definición de Saul Bellow sobre dos tipos de personas: **los que se transforman** (*becomers*) y **los que son** (*beers*), donde estos están “contentos con sus vidas, con sus nombres, con los lugares en donde viven. Los *becomers* siempre se encuentran insatisfechos con y en el mundo, y lo que aman no son las certezas del ser, sino las aventuras del devenir” (11).

En la actualidad, la sociedad nos marca cómo debemos ser, cuál es el ideal al que debemos aspirar y siguen existiendo muchos prejuicios y estereotipos, “moldes” sociales y roles establecidos que seguir. Son tiempos de *beers*, ya que “**ser es cómodo, devenir es arriesgado**, y siempre hay la posibilidad de que atacemos a los molinos confundiéndolos con temibles gigantes” (Muñoz, 2005: 13).

Las máscaras que asumimos pueden responder a esos estereotipos y roles adscriptos o delegados socialmente, pero, **si elegimos una máscara como la cervantina, si optamos por adquirir nuevos roles, podemos devenir en individuos auténticos**, que desarrollen plenamente todo su potencial como seres únicos e irrepetibles, creativos, originales, sin estar limitados por lo que dicta la sociedad, **animándonos a ser artífices de nuestra propia ventura y afirmando a cada paso “yo sé quién soy- y sé qué puedo ser”, enfrentando gigantes en nuestra propia búsqueda de la libertad.**



Marcel Nino Pajot (2015) *L'Envol*

Técnica mixta sobre papel, 195 x 115cm

APÉNDICE

1. La indumentaria en el *Quijote*

Como hemos visto a lo largo de esta investigación, la vestimenta en el Siglo de Oro reflejaba la profesión, el sexo y el estamento social al que se pertenecía. Dentro de la novela de Cervantes se describe detalladamente la indumentaria de una gran variedad de personajes que denotan una diversidad de profesiones y estamentos sociales.

En el año 2005, durante el IV centenario de la primera publicación del *Quijote*, el Museo Nacional del Teatro de Castilla-La Mancha realizó la exposición “Trajes y Tipos en el *Quijote*”, desplegando aproximadamente 70 trajes teatrales; 50 reproducciones de grabados y pinturas de los siglos XVI y XVII; y 40 figurines. Teniendo en cuenta lo investigado en este trabajo y los aportes realizados por el Museo Nacional del Teatro, vamos a desarrollar la vestimenta utilizada por los personajes de don Quijote, Dorotea y el cura, actantes principales en este juego máscaras.

1.1. Don Quijote

La vestimenta de don Quijote se compone de pocas piezas:

- Sayo: Prenda de vestir holgada y sin botones que cubría el cuerpo hasta la rodilla
- Calzas: Prenda de vestir que, según los tiempos, cubría, ciñéndolos, el muslo y la pierna, o bien, en forma holgada, solo el muslo o la mayor parte de él.
- Jubón de armar: Especie de camisa rígida que cubría desde los hombros hasta la cintura. Encima de esta prenda se colocaba el arnés de la armadura.
- Greguescos o valones: Pantalones cortos, altos y holgados, realizados en telas de ricos tejidos.



► Jubón de armar

► Greguesco



Figurín de Manuel Comba

Museo Nacional del Teatro

1.2.Dorotea

En el caso de Dorotea tenemos dos trajes muy diferentes: el que se describe cuando está vestida de zagal y el de dama que utiliza cuando actúa su papel como Princesa Micomicona.

La vestimenta de zagal o labrador que describe Cervantes está compuesta por:

- Capotillo: Ruana o poncho, vestidura formada por dos paños unidos en los hombros.
- Calzones: Pantalones que podían llegar hasta la rodilla.
- Polainas: Especie de medias sin pie.
- Montera: Gorra alta de paño con una visera pequeña
- Paño de tocar: pañuelo para la cabeza que se ubica debajo de la montera.



Acabóse de lavar los hermosos pies; y luego, con un paño de tocar, se los limpio.

Manuel Ángel Álvarez (1905) *Dorotea se lava los pies en el arroyo*

En cambio, la vestimenta de dama se compone por:

-Saya entera: Vestido que está compuesto por falda con cola y jubón de la misma tela con mangas redondeadas o en punta. Se completa con las manguillas para cubrir bien los brazos.

-Mantellina: Manto que cubre la cabeza y llega hasta debajo de la cintura.



Figurín de Emilio Burgos

Museo Nacional del Teatro



Pedro González Bolívar (1881)
*Presentación de Dorotea a
Don Quijote*

Recorte de la obra original

1.3.El cura

El licenciado Pero Pérez presenta dos vestimentas: su traje de oficio eclesiástico y el traje como doncella que le prepara la ventera.

Su traje como sacerdote estaba compuesto por:

-Sotana: túnica larga

-Herreruelo: capa corta, con cuello, sin capucha.

-Calzas: prenda que cubría el muslo y las piernas.

-Jubón: camisa sobre la que generalmente se colocaba el capotillo u otras prendas.



Imagen del *Códice de trajes* (siglo XVI)

Su traje como doncella consistía en:

- Saya: falda o pollera que iba desde el pecho hasta el suelo.

- Fajas acuchilladas: franjas de terciopelo negro cosidas como adorno sobre la saya, con cortaduras verticales parciales que dejaban ver un fondo de color contrastado.

- Corpiño: cuerpo sin mangas que dejaba ver la camisa. El cura usa uno de terciopelo verde adornado con “ribetes de raso blanco”.



William Hogarth y John Mills (1798) *La ventera ayuda al cura a disfrazarse*

Grabado.

2. Código de vestimenta: sistema de oposiciones

A partir de lo estudiado por Roland Barthes (1978) en *Sistema de la Moda*, y lo esbozado por Lastra Paz (2016) en “Los mundos del Quijote”, proponemos las siguientes series de oposiciones para enriquecer el análisis de la vestimenta en los episodios elegidos.

Formas: recto/ cuadrado ≠ curvo/ redondo

Materiales: lienzo/ paño/ vellorí ≠ raso/ terciopelo/ seda

Colores: oscuro/ gris/ pardo ≠ blanco/ rojo/ verde/ leonado/ oro/ morado

Ajuste: ceñido/ apretado/ ajustado ≠ flojo/ amplio/ ancho/ suelto

Objetos: sin adornos/ sin detalles ≠ dijes/ joyas/ bordados

A partir de la combinación específica de estas modalidades se van definiendo los códigos de vestimenta que corresponden a cada estamento y oficio. Sin embargo, **los personajes cervantinos modifican sus vestuarios de acuerdo con el mensaje que quieren transmitir**, manipulando la decodificación que los otros realizan de un determinado traje.

Dorotea para salir de su hogar, cambia de sexo y de jerarquía al vestirse de zagal, un oficio propiamente masculino y campesino, donde predominan los primeros términos de cada oposición: “traía puesto un capotillo **pardo** de dos haldas, muy **ceñido** al cuerpo con una toalla blanca. Traía ansimesmo unos calzones y polainas de **pañño pardo**, y en la cabeza una montera **parda**” (2004, I, XXVIII: 348). Por el contrario, cuando encarna a la Princesa Micomicona, ratifica su sexo femenino y su derecho a la nobleza, el estamento que le corresponde en su propia estima y por su casamiento con don Fernando. En esta ocasión se destacan los segundos términos de cada oposición: la doncella se vistió con una “saya entera de cierta **telilla rica** y una mantellina de otra vistosa **tela verde**, y de una cajita, un **collar** y otras **joyas**, con que en un instante se adornó de manera que una rica y gran señora parecía” (2004, I, XXIX: 367).

En el caso del cura, su vestimenta de doncella, al igual que sucede con el traje de la Princesa Micomicona, se corresponde con los segundos términos de las series de oposiciones. Abundan los colores y los detalles: terciopelo verde, raso blanco, adornos: “Púsole una saya de paño, llena de fajas de **terciopelo** negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de **terciopelo verde** guarnecidos con unos **ribetes** de **raso blanco**” (2004, I, XXVII: 327). En cambio, en su traje como clérigo predominan los primeros términos de cada oposición, colores oscuros y sin adornos: “vistióle un **capotillo pardo** que él traía y diole un herreruelo negro, y él se quedó en calzas y en jubón” (2004, I, XXIX: 373). Esto refleja la sobriedad y el decoro inherentes a su oficio.

La vestimenta de don Quijote, en todas sus máscaras, se caracteriza por un gran decoro y discreción: “sayo de **velarte**, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su **vellorí** de lo más fino”⁴⁰ (2004, I, I: 38); armas anticuadas, un morrión simple (convertido en celada completa mediante cartapesta) y su espada, constituían el complemento para su traje como caballero andante. Prevalecen los primeros términos de cada oposición: paño, pardo, sin adornos. Esta sobriedad se asemeja más al traje del licenciado Pero Pérez que al de Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán que aparece en la Segunda Parte de la obra, donde priman los segundos términos de estas series de oposiciones:

En estas razones estaban, cuando los alcanzó un hombre que detrás dellos por el mismo camino venía sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido un gabán de paño fino **verde**, jironado de **terciopelo leonado**, con una montera del mismo **terciopelo**; el aderezo de la yegua era de campo y de la jineta, asimismo de **morado** y **verde**; traía un alfanje morisco pendiente de un ancho **tahalí de verde y oro**, y los borceguíes eran de la labor del tahalí; las espuelas no eran doradas, sino dadas con un barniz **verde**, tan tersas y bruñidas, que, por hacer labor con todo el vestido, parecían mejor que si fuera de oro puro. (2004, II, XVI: 819).

⁴⁰ El velarte era un paño de abrigo de color oscuro y el vellorí un paño entrefino de color pardo.

La vestimenta es una parte fundamental de las máscaras que don Quijote y Dorotea construyen en la búsqueda de la libertad de ser y de hacer. En el mundo del *Quijote*, **el juego entre el ser y el parecer es la clave para conquistar nuevos horizontes de posibilidades**. En este mundo, la función que cumple el traje es polisémica:

es vestuario libre pero puede ser indumentaria estamental, o viceversa (...) ya el vestuario ya la indumentaria soportan el código de la apariencia, código opaco, como **expresión dilemática del posicionamiento vital de los personajes**, individuos, en una sociedad estamental de alcances implícitos —roles adscriptos— y, simultáneamente, de riesgosos e inusitados voluntarismos personales —roles adquiridos—, que superan toda limitación del orden tradicional. (...) En suma (...) **colores, texturas, formas y objetos, son claves desconcertantes del cervantino ‘decir ocultando’, del confundir para intuir nuevos mundos** (Lastra Paz, 2016: 31).



Walter Crane (1909) *The meeting of Dorothea & Don Quixote*

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Cervantes Saavedra, M. (2004) *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Barcelona: Gutenberg, Círculo de Lectores.

..... (2015) *Don Quijote de la Mancha*, Edición conmemorativa IV centenario Cervantes, Barcelona: Alfaguara.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Marco teórico y metodológico

Altuna, B. (2009) “El individuo y sus máscaras” en *Ideas y valores*, n°140, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 33-52.

Bajtín, M. (1989) *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.

..... (2003) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (s.f) *QBI-Banco de Imágenes del Quijote*, en Cervantes Virtual. Recuperado el 21 de agosto de 2021 de http://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote_banco_imagenes_qbi/

Barthes, R. (1964) “El teatro de Baudelaire”, en *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.

..... (1972) *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

..... (1978) *Sistema de la moda*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

..... (1992) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, Barcelona: Paidós.

- Bergson, H. (2011) *La risa. Ensayo sobre el significado de la comicidad*, Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Bourdieu, P. (2002) *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, México: Taurus.
- Bravo-Villasante, C. (1955) *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid: Revista de Occidente.
- Casalmiglia, H. y Tusón, A. (2002) *Las cosas del decir. Manual de Análisis del Discurso*, Barcelona: Ariel.
- Chevallier, J. (1986) *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder.
- Cirlot, J. (1992) *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Labor.
- Córnago, O. (2009) “¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad”, en *Alma Mater*, n°158. Recuperado el 8 de agosto de 2019 de <http://aprendeonlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/almamater/article/download/.../1788>
- Covarrubias, S. (1611) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez (impresor). Copia digital, Valladolid: Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, 2009-2010. Recuperado el 1 de mayo de 2020 de <https://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=2937>
- Feist, J, Feist, F y Roberts, T. (2013) *Teorías de la personalidad*, México: McGraw-Hill/Interamericana editores.
- Ferrer Vals, T. (2003) “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral” en *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid: SEACEX.
- Ferrús Antón (2007) “Vestidas, disfrazadas. Sobre la indumentaria femenina en el Quijote”, en *Folklore, literatura e indumentaria: la representación del vestido en la literatura y en la tradición oral*, Museo del Traje, pp.28-37.
- García Gael, R. (1985) “La vida en el siglo de Oro (1)”, en *Cuadernos Historia 16*, Tomo 129, Madrid: Grupo 16.

- García Martín, P. (2004) “De estética barroca: vestido y belleza en la España del Siglo de Oro”, en *Ludica*, Volumen 10, pp.165-178.
- Jung, C. (1985) “Tipos psicológicos”, en *Obras Completas*, Vol. 6, Madrid: Editorial Trotta.
- (1995) *El hombre y sus símbolos*, Barcelona: Paidós.
- Klinkenberg, J. (1944) *Manual de Semiótica General*, Bogotá: Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Leach, E. (1967) *Un mundo en explosión*, Barcelona: Editorial Anagrama.
- Lersch, P. (1966) *La estructura de la personalidad*, Barcelona: Scientia.
- Lukács, G. (2010) *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica*, Buenos Aires: Ediciones Godot.
- Macgowan, K. (1966) *La escena viviente. Historia del teatro universal*, Buenos Aires: EDUBA.
- Marchese, A. y Forradellas, J. (2013) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- Matoso, E. (2014) “Clínica corporal – escénica con máscaras”, en *Revista Vínculos*, Tercera etapa nº2, marzo 2014, Madrid: ITGP, pp. 43-51.
- (2017) *El cuerpo, territorio de la imagen*, Buenos Aires: Letra Viva.
- Moll, N. (2002) “Imágenes del «otro». La literatura y lo estudios interculturales” en Gnisci, A., *Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 347-389.
- Museo Nacional del Teatro (2005) *Trajes y Tipos en el Quijote: Fondos de indumentaria del Museo Nacional del Teatro*. Recuperado el 22 de noviembre de 2020 de https://www.teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/multimedia/doccom/2014/00001824.pdf_pdf.pdf

- Pageaux, D. (1994) “De la imagería cultural al imaginario” en *Compendio de literatura comparada*, Brunel, P. y Chevrel, Y. (dirs.), México: Siglo XXI, pp. 101-131.
- Pavis, P. (1998) *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós.
- Propp, V. (1981) *Morfología del cuento*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Romera Navarro, M. (1934) “Las disfrazadas de varón en la comedia”, en *Hispanic Review*, N°2, Vol. 4, pp. 269-286.
- Squicciarino, N. (1998) *El vestido habla: consideraciones psico-sociológicas sobre la indumentaria*, Madrid: Cátedra.
- Schultz, D. y Schultz, S. (2010) *Teorías de la personalidad*, México: Cengage Learning.
- Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior de España (2003) *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid: SEACEX.
- Sollod, R., Wilson, J. y Monte, C. (2009) *Teorías de la personalidad. Debajo de la máscara*. México: McGraw-Hill/Interamericana editores.
- Stanilavski, K. (2015) *El trabajo del actor sobre sí mismo. En el proceso creador de la encarnación*, Barcelona: Alba.
- Ubersfeld, A. (1998), *Semiótica teatral*, (3° ed.) Madrid: Cátedra
- Vattimo, G. (1989) *El sujeto y la máscara. Nietzsche y el problema de la liberación*, Barcelona: Ediciones Península.
- Zerraga Salcedo, M. (2010) *Teorías de la personalidad*, Lima: Universidad Inca Garcilaso de la Vega.

Discurso crítico sobre Cervantes y Don Quijote de la Mancha

- Andrés, C. (2014) “Construcción, función y significación de Rocinante” en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012*, coord. por Emilio Martínez Mata, María Fernández Ferreiro, pp. 340-347. Recuperado el 3 de marzo de 2021 de https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_43.pdf
- Castro, A. (1925) *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Crítica.
- (2002) *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*, Madrid: Editorial Trotta
- Casaldueño, J. (1975) *Sentido y forma del Quijote*, Madrid: Ínsula.
- Close, A. (2004) “La construcción de los personajes de don Quijote y Sancho” en *Cervantes y el Quijote*, pp. 39-53.
- García Bedoya, C. (2005) “Cervantes y la novela moderna. Reflexiones desde la narratología y la teoría de la novela” en *LETRAS*, año LXXVI, 109-110, pp. 27-36.
- Jiménez Fajardo, S. (1984) “The Sierra Morena as Labyrinth in *Don Quixote* I”, en *MLN*, Vol. 99, n°. 2, pp. 214-234. Recuperado el 1 de mayo de 2021 de <http://www.jstor.com/stable/2906185>
- Lucía Megías, J. (2002) “Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII I. Apuntes teóricos”, en *Litterae: Cuadernos sobre Cultura Escrita*, Vol. 2, pp.59-103.
- (2003) “Los modelos iconográficos del *Quijote*. Siglos XVII-XVIII: II. De las primeras lecturas al modelo iconográfico holandés”, en *Litterae: Cuadernos sobre Cultura Escrita*, Vol. 3-4, pp.9-59.
- Madariaga, S. (1926) *Guía del lector del Quijote*, Madrid: Espasa-Calpe
- Maire Bobes, J. (2007), *Aventuras de los libros de caballerías*, Madrid: Akal.

- Márquez Villanueva, F. (1967) *Personajes y Temas del Quijote*. Madrid: Gredos.
- Martín Morán, J.M. (1999) “La reificación de la palabra en el Quijote”, en *Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 19, nº 2, pp.24-36.
-(2011) “La relación diálogo-narración” en Carmen Rivero Iglesias [ed.], *Ortodoxia y heterodoxia en Cervantes, sezione del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Münster, 30 de septiembre – 4 de octubre de 2009, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 225-235.
- Moll, J. (1982) “El libro en el Siglo de Oro”, en *Edad de Oro*, Vol. 1, Madrid: UAM, pp. 43-54.
- (2005) “El Quijote en el Siglo XVII”, en *El Quijote en las bibliotecas universitarias españolas*, UCLM, pp.57-72.
- (2008) “La narrativa castellana a comienzos del Siglo XVII: aspectos editoriales”, en *Anales Cervantinos*, Vol. XL, pp. 31-46.
- Ortega Y Gasset, J. (1964) *Meditaciones sobre el Quijote*, Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Ortegón Cufiño, O. (2011) “¡Deje de hablar! La transferencia en ‘Las desdichas de Cardenio’ de Don Quijote de la Mancha”, en *Folios*, nº34, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Park, C. (2008) “Cada uno es hijo de sus obras: concepto moderno del Quijote” en *Con los pies en la tierra: Don Quijote en su marco geográfico e histórico: XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas (XII-CIAC)*, Argamasilla de Alba, 6-8 mayo de 2005, coord. por Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal, pp. 231-240. Recuperado el 15 de febrero de 2021 de https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XII/cl_XII_18.pdf
- Pinzón Martínez, R. (1977) “El Cura en *El Quijote*”, en *Revista de la Universidad de La Salle*, Vol. 1, nº1, pp. 97-109.

- Reyre, D. (2005) “Los nombres de los personajes de la novela de Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*” en *Príncipe de Viana*, Año nº66, nº236, pp. 727-742.
Recuperado el 3 de marzo de 2021 de https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_VIII/cg_VIII_43.pdf
- Rödlová, Lenka (2017) *Función y significado del personaje del cura en El Quijote* (Maestría), Brno: Masarykova Univerzita.
- Riley, E. (1966) *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid: Taurus.
- (2000) *Introducción al Quijote*, Barcelona: Crítica.
- Riquer, M. (1970) *Aproximación al Quijote*, Madrid: Salvat.
- (2015) “Cervantes y el *Quijote*” en *Don Quijote de la Mancha*, Edición conmemorativa IV centenario Cervantes, Barcelona: Alfaguara.
- Tamames Gómez, R. (2005) “La condición económica de don Quijote y Sancho en la sociedad española del Siglo de Oro”, en *Revista de Información Comercial Española*, nº824, pp. 141-154.
- Torrentes Ballester, G. (1975) *El Quijote como juego*, taMadrid: Ediciones Guadarrama.
- Vargas Llosa, M. (2015) “Una novela para el Siglo XXI”, en *Don Quijote de la Mancha*, Edición conmemorativa IV centenario Cervantes, Barcelona: Alfaguara.
- Villanueva, D. (2015) “Prólogo a la Segunda Edición”, en *Don Quijote de la Mancha*, Edición conmemorativa IV centenario Cervantes, Barcelona: Alfaguara.

Cervantes y la teatralidad: disfraces y máscaras

- Aguirre De Cárcer, L. (1998) “Vestido y disfraz como recurso narrativo y argumental en el Quijote” en *Actas III-CINDAC*, Madrid: UCM, pp. 363-374.
- Azcue, V. (2004) “El vestido en Don Quijote: espejo o espejismo de una sociedad” en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol 24, nº1, pp. 23-38.
- Baltodano Román, G. (2005) “Rasgar el telón devela umbrales (apuntes a propósito de la teatralidad presente en el Quijote), en *Revista Comunicación*, vol. 14, nº002, Cartago: Instituto Tecnológico de Costa Rica, pp. 5-17.
- Baras Escolá, A. (1989) “Teatralidad del Quijote”, en *Anthropos: Boletín de información y documentación*, nº 98-99, pp. 98-100.
- Casaldueiro, J. (1966) *Sentido y forma del teatro de Cervantes*, Madrid: Gredos.
- Chen, J. (2014) “Engaño y desengaño: teatralidad en *Don Quijote de la Mancha*”, en *Divergencias: revista de estudios lingüísticos y literarios*, vol. 12, Arizona: Universidad de Arizona, pp. 26-33.
- Díaz-Plaja, G. (1977) *En torno a Cervantes*, Pamplona: EUNSA.
- Díez Fernández, J. (2004) *Tres discursos de mujeres: poética y hermenéutica cervantinas*, Madrid: CEC.
- Dotras, A. (1994) *La novela española de metaficción*, Madrid: Ediciones Júcar.
- Fernández Rodríguez-Escalona, G. (2006) “Los nombres de Don Quijote”, en *Anales Cervantinos*, Vol. XXXVIII, pp. 15-56. Recuperado el 9 de mayo de 2020 de <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/3/3>
- Fernández Gonzalo, J. (2010) “Elementos carnavalescos en el Quijote. Del carnaval al libro y del libro al carnaval”, en *Etiópicas*, nº6, pp. 27-47.
- García Barrientos, J. (2008) “Las teatralidades del Quijote (Nuevas meditaciones)” en *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*. Madrid: CSIC.

- González, A. (2005) “Cervantes: el Quijote, el teatro y la poesía”, en *Revista Digital Universitaria*, Volumen 6, N°5, México: UNAM, pp. 2-8.
- Lastra Paz, S. (2016) “Los mundos del Quijote”, en *Revista Cultura Económica*, Año XXXIV, N° 91, pp. 23-32. Recuperado el 4 de diciembre de 2018 de <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/mundos-quijote-lastra-paz.pdf>
- Lucas, P. (2016) “*Don Quijote* y el teatro dentro de la novela”, en CICCIRE, vol. 5, versión digital en *Diacronia*: www.diacronia.ro/indexing/details/A26675/pdf [Fecha: 16/07/2018].
- Macías Rodríguez, C. (2004) “Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote” *Espéculo. Revista de estudios literarios*, n° 27, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 31 de julio de 2018 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/disfraz.html>
- Maestro, J. (2005) “Cervantes y el teatro del Quijote”, en *Hispania*, Vol. 88, No. 1, marzo, Madrid: CSIC, pp. 41-52.
- Malpica, Y. (2010) “Teatralidad en el contexto del Quijote” en *Coloquio “El que a buen árbol se arrima... Horizonte Cultural del Quijote”*, México: UNAM, pp. 179-186.
- Martín Morán, J. (1986) “Los escenarios teatrales del Quijote” en *Anales Cervantinos*, Tomo XXIV, Madrid: CSIC, pp. 27-46.
- (1990) *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino: Edizioni dell’Orso.
- (1997) “Disfraces, máscaras y uniformes: el conflicto con la Norma en el Quijote” en *Actas del Simposio Intencional del ’97 Nanjing. Cervantes en el mundo*, Nanjing: Yilin Press, pp. 44-46.
- (1998) “Los velos de la identidad en el Quijote” en *Atti della VI Giornata Cervantina*, Padova: Unipress, pp. 197-217.

- Pastrana Santamarta, T. (2014) “La parodia del atuendo en el Quijote”, en *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Oviedo, 11-15 de junio de 2012, Asturias: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp. 518-527.
- Quintana Tejera, L. (2005) *Las máscaras en el Quijote. Antítesis e inter textualidad*, México: Ediciones Eón.
- Ramos Escobar, J. (1992) “Que trata de la teatralidad en el *Quijote* así como de otros sucesos de feliz recordación”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Barcelona: Alejandro Vilanova ed., pp. 671-678.
- Ruta, M. (1992) “La escena del *Quijote*: apuntes de un lector-espectador”, en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Barcelona 21-26 Agosto 1989*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias, Tomo 1, pp. 703-711.
- Stoopen, M. (2010) *Cervantes transgresor*, México: UNAM
- Tortajada Urzáiz, H. (2007) “La qui jotización del teatro, la teatralidad de «Don Quijote»”, en *Locos, figurones y qui jotes en el teatro de los Siglo de Oro: actas selectas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro*, Castilla: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 469-480.

Análisis sobre Dorotea

- Bedrossián, M. (2012) “Capítulo II. Despliegue retórico y mutaciones del cuerpo en simetría multigenérica: devenir Dorotea”, en *Utopía prefeminista y melancolías cervantinas*, coord. Basso, E. y González Briz, M., Montevideo: UCUR, pp.29-38.
- D’onofrio, J. (2016) “De Micomicona a la jimia de bronce. Los ejemplos de una mona para construir un personaje”, en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XCII, pp. 93-113.
- Lastra Paz, S. (2005) “Percepción y cualificación de la identidad femenina en el Quijote”, en *Letras*, n°50-51, junio 2004-julio2005, Buenos Aires: UCA y CEC.
- Lauer, A. (2009) “Las estrategias retórico-narrativas de la Dorotea de Cervantes: Don Quijote 1.24, 28-30, 36-37, 46”, en *Hispanic Studies in Honor of Robert L. Fiore, Hispanic Monographs: Homenajes 33. Delaware: Juan de la Cuesta*, pp. 295-309. Recuperado el 22 de abril de 2020 de https://www.academia.edu/15827664/_Las_estrategias_ret%C3%B3rico-narrativas_de_la_Dorotea_de_Cervantes_Don_Quijote_1.24_28-30_36-37_46_
- Martin Chauca, E. (2008) “Acción y transgresión en la primera parte del Quijote”, en *Espéculo, Revista de estudios literarios*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado el 22 de abril de 2020 de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero37/traquijo.html>
- Ruiz Pérez, P. (1995) “Las hipóstasis de Armida: Dorotea y Micomicona” en *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Volumen 15, Tomo 1, pp. 14.