

C. Gerber, « Cuerpo, discurso y deseo femenino en el *Quijote*. Maternidades en conflicto en la “casa de placer” de la duquesa », *Atlante. Revue d'Études Romanes*, 5, 2016, p. 255-273. ISSN 2426-394X

Cuerpo, discurso y deseo femenino en el *Quijote*

Maternidades en conflicto en la «casa de placer» de la duquesa

Clea Gerber

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas «Dr. Amado Alonso»

Introducción

Entre las muchas diferencias que se han señalado entre el *Quijote* cervantino de 1605 y su continuación de 1615 destaca la presencia, en la Segunda Parte, de una serie de figuras femeninas singularmente activas, que desafían la normativa masculina de modo inquietante. El caso más extremo quizá sea Claudia Jerónima, verdadera asesina –lejos del sentido figurado en que la pastora Marcela era acusada de tal en 1605– que se arroga la potestad de tomar a su cargo la venganza por la supuesta ofensa de su enamorado. Pero ya desde los comienzos del texto asoma Teresa Panza confrontando resueltamente a su marido en relación con el destino de los hijos. Y a contramano de tantas aventuras fingidas acaecidas en la corte ducal, adquiere especial relieve la actuación de la dueña Rodríguez, quien se anima a poner en cuestión la indiferencia del duque ante sus problemas y solicita por su cuenta la ayuda de don Quijote. En elocuentes palabras de Juan Diego Vila: «1615 es un laberinto de cuerpos indómitos, de mujeres rebeladas de su deber ser natural, poético y social, extravagante galería de cuerpos disformes y prerrogativas socio-familiares invertidas en que el habla masculina de su tiempo sólo puede leer transgresiones»¹.

¹ Juan Diego VILA, «El cuerpo desenvuelto de Altisidora: programa narrativo, sujeción femenina y transgresión», in Eleonora BASSO y Alicia TORRES, eds., *Actas de las Jornadas Cervantinas a Cuatrocientos años del Quijote*, Montevideo, Universidad de la República, 2006, p. 36-59, p. 39.

En este marco, el objetivo del presente trabajo es enfocar una zona particular de la larga secuencia en que los protagonistas se hallan en los dominios de los duques: la comprendida entre el capítulo 44 y el 57, donde una serie de mujeres despliega todos los artificios a su alcance para intentar imponer su voluntad ante los hombres. Se trata del momento en que amo y escudero, significativamente, se hallan separados, ya que Sancho ha partido al gobierno de la ínsula Barataria. Entonces comienza a desarrollarse la burla hacia don Quijote llevada a cabo por Altisidora, la atrevida doncella del palacio que cobrará un inusitado protagonismo a partir de su disputa amorosa con el viejo hidalgo. Es también la ocasión en que doña Rodríguez se anima a romper las reglas del decoro y hacer una visita nocturna al aposento del manchego con el fin de pedirle ayuda para su hija en apuros. Y paralelamente, los anhelos de ascenso social de Sanchica y Teresa Panza adquieren relieve en la trama a partir del intercambio epistolar de esta última con la duquesa, figura que, según esperamos demostrar, aglutina en última instancia la red de deseos femeninos «disidentes» que se va tejiendo a lo largo de esta zona del texto.

En efecto, la innominada duquesa, cifra del poder femenino por antonomasia en el texto, coloca bajo su influencia a toda la serie de mujeres cuya corporalidad destacará singularmente en estos capítulos. El pasaje elegido, donde se desarrollan la burla de Altisidora, la cuita de la dueña y el intercambio entre la duquesa y Teresa a propósito de Sanchica, pone en juego la posesión masculina del cuerpo de las mujeres por vía del matrimonio, al tiempo que ofrece y escamotea la vista de esos cuerpos en episodios de erotismo burlesco².

² Ver al respecto el seminal trabajo de Augustin REDONDO, *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid, Castalia, 1997, que marca la presencia de dos tipos de erotismo, uno serio y uno burlesco, en la novela de Cervantes, así como su posterior análisis de las fiestas burlescas en el palacio ducal (*id.*, «Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora», *En busca del Quijote desde la otra orilla*, Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios cervantinos, 2011, p. 229-244).

Debemos tener presente que la función primordial del cuerpo de la mujer en esta época era la reproducción. No parece casual, por lo tanto, que las figuras femeninas cuyas historias se entrelazan en estos pasajes del texto se organicen en duplas según el modelo madre/hija³. Cabe traer a colación aquí los señalamientos de Mercedes Alcalá sobre el personaje de la duquesa, que resaltan la ausencia de hijos como parte del retrato de una esposa «que vuelca sus energías en crear un mundo de diversión para su consorte en vez de en el esperable papel de amantísima y triunfante progenitora»⁴. Tal como veremos, la duquesa sin descendencia rasgo central del personaje, que exige ser interpretado no solo se constituirá en una suerte de figura materna para Altisidora, sino que será capaz de engendrar numerosas ficciones,

³ Esto ha sido señalado por Carla FUMAGALLI en un sugerente trabajo sobre madres e hijas en el *Quijote* de 1615 («Madres e hijas en el *Quijote* de 1615: tres ejemplos», in *Don Quijote en Azul. Actas de las IV Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Editorial Azul, 2012, p. 161-173). No deja de ser significativa la aparición de vínculos materno-filiales entrecruzados notoriamente en esta zona del texto. Tal como lo señaló María Rosa Lida y recuerda Anne CRUZ («La búsqueda de la madre: psicoanálisis y feminismo en la literatura del Siglo de Oro», in Alain SAINT-SAËNS, coord., *Historia silenciada de la mujer: la mujer española desde la época medieval hasta la contemporánea*, Madrid, Universidad Complutense, 1996, p. 39-64), la convención del Siglo de Oro elimina a la madre del teatro y de la novela, como no sea en el papel ridículo de rival de su hija o en el odioso de su tercera y encubridora. La ausencia de la madre en la comedia ha sido matizada por Christiane Faliu-Lacourt, que no obstante concede que las madres más «interesantes» aparecen en las comedias mitológicas e históricas, donde no constituyen personajes verosímiles, sino representaciones arquetípicas. Ruth El Saffar extiende la ausencia de la madre en los textos literarios a la de la mujer en general: «La más leve ojeada a la literatura del Siglo de Oro nos revela hasta qué grado [la mujer] representa un tabú. Apenas se asoma del todo, y cuando lo hace, es para que la hostiguen o la salven, pero nunca para que sea ella el instrumento de transformación» (Ruth EL SAFFAR, *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*, Berkeley, University of California, 1984, p. 14, trad. esp. en A. CRUZ, art. cit., p. 46; ver asimismo Ruth EL SAFFAR e Iris M. ZAVALA, «Elogio de lo que queda por decir: reflexiones sobre las mujeres y su carencia en *Don Quijote*», in Iris ZAVALA, coord., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Barcelona, Anthropos, 1993, 285-326, sobre las mujeres y su carencia en el *Quijote*). La secuencia del texto cervantino que aquí analizamos pone en escena, en efecto, los límites que se imponen desde el entorno social a estos personajes femeninos.

⁴ Mercedes ALCALÁ GALÁN, «Las piernas de la duquesa: Praxis médica y claves hermenéuticas en el *Quijote* de 1615», *Cervantes*, 33.2, 11-47, 2013, p. 23.

acercándose así a la figura de autor del prólogo al *Quijote* de 1605, que afirmaba haber dado a luz la obra a partir de un ingenio «estéril» (I, Pról., 9, destacado nuestro)⁵.

Desde esta óptica, la duquesa se asemeja en varios sentidos al protagonista. Ambos carecen de descendencia biológica y se muestran, en contrapartida, sumamente proclives a la gestación ficcional. Si don Quijote es la figura del lector por excelencia y ha perdido el juicio tras enfrascarse en historias caballerescas, la duquesa se revela como la más apasionada lectora de las aventuras narradas en la Primera Parte. A partir de ello, los dos pasan a la acción con el fin de reproducir lo que han leído: el manchego decide vivir de acuerdo al código caballeresco, ser un eslabón más en la serie de Amadises y Palmerines, mientras que ella, por su parte, se empeña en convertir su palacio o «casa de placer» (II, 30, 876) en escenario de aventuras dignas de los libros, poniendo a toda su corte al servicio de esta empresa. Consecuencia de esto es que la intervención de la duquesa da forma a gran parte de la trama de esta secuela cervantina. Del mismo modo en que el protagonista deseaba gestar continuaciones de los libros de caballerías, ella se afanará en producir según sus designios la continuación de la historia de don Quijote. Y en este proceso, buscará involucrar en su red ficcional los cuerpos de las otras mujeres que estudiaremos en este trabajo⁶.

⁵ El *Quijote* se cita siempre por la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico (Miguel de CERVANTES SAAVEDRA, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco RICO, Barcelona, Crítica, 1999), indicando la parte en números romanos y el capítulo y la página, en arábigos.

⁶ Estas consideraciones se enmarcan en una investigación de más largo alcance sobre el problema de la reproducción — en su doble vertiente, humana y literaria — en el texto cervantino. A partir del citado prólogo de 1605, la imagen del parto se utilizará con frecuencia en el *Quijote* para referirse a la creación artística, revelando un uso muy particular del tópico. Si bien el prefacio se abre afirmando la imposibilidad de «contravenir el orden de naturaleza» que decreta que «cada cosa engendra su semejante» (I, Pról., 9), todo el desarrollo del mismo tiende a desmentir este postulado y afirmar en cambio la radical originalidad de ese hijo «seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno» (I, Pról., 9, destacado nuestro), cuyo ambiguo referente parece alcanzar tanto al libro como a su protagonista. De hecho, como certeramente señaló Juan Bautista AVALLE-ARCE (*Don Quijote como forma de vida*, Madrid, Castalia, 1976, p. 98-143), el «cada cosa engendra su semejante» se ve invalidado en el texto al permitírsele a un hidalgo cincuentón, seco y

Conviene tener presente a su vez que el texto de 1615 intensifica desde diversos ángulos el trabajo con el tópico de las «continuaciones», y con ello el problema de la reproducción. Qué o quiénes pueden reproducirse, en qué condiciones se continúa una estirpe y cómo se expresa la paternidad — tanto en el plano biológico como en el literario — serán cuestiones puestas notoriamente en primer plano en esta Segunda parte. Proliferan entonces continuaciones de todo tipo, y en este marco adquiere gran relevancia el problema del *ser* de los hijos: la trama de la secuela nos adentra en una gran variedad de relaciones paterno-filiales y disputas por la continuidad de un linaje. Entre ellos destacan las duplas de madres e hijas de las que nos ocuparemos en este trabajo.

Cuerpos femeninos y tutela materna

Comenzaremos por la historia de la dueña Rodríguez, que da la pauta del nuevo tono que van a adquirir las burlas palaciegas hacia el final de la estadía de don Quijote y Sancho con el matrimonio ducal. En efecto, a diferencia de la escenificación montada durante la cacería (cap. 34 y 35) y de la entrada a palacio de la supuesta «dueña dolorida» (cap. 38 y 39), en las que intervienen actores que se limitan a representar un papel asignado previamente, las historias del final dejan ver que las cosas han comenzado a salirse del control de los duques.

loco, «engendrar» nada menos que a un caballero andante. Así pues, a partir de este programa inaugural, el *Quijote* despliega a lo largo de sus dos partes una poética que concibe al artificio humano como aquello que, surgido de una gestación paradójica o desviada del orden natural, es capaz de producir, por lo mismo, un ejemplar verdaderamente original, es decir, *no parecido a otros de su especie*. Cfr. nuestra tesis de doctorado defendida en la Universidad de Buenos Aires en 2014, aún inédita: «La genealogía en cuestión: cuerpos, textos y reproducción en el *Quijote* de Cervantes». Algunos desarrollos parciales sobre esta cuestión pueden verse en C. GERBER, «Contravenir el orden de naturaleza»: sobre partos antinaturales en el *Quijote*, in Graciela BALESTRINO y Marcela SOSA, eds., *Letras del Siglo de Oro Español*, Salta, Universidad Nacional de Salta, 2012, p. 249-254, y *id.*, «Reproducir, resucitar, reescribir: la generación y sus metáforas en el *Quijote*», in Alain BÈGUE y Emma HERRÁN ALONSO, dir., *Pictavia aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2013, p. 427-434.

El caso de doña Rodríguez, que pide ayuda a don Quijote para desagraviar a su hija, deshonrada por un rico labrador, pone en escena por segunda vez en el texto de 1615 el vínculo entre un progenitor y su descendencia: tras la estadía de los protagonistas con don Diego de Miranda, en la que habían asistido al intercambio de opiniones entre este hidalgo y su hijo poeta, la cuestión se presenta ahora en clave femenina. Y a diferencia de aquel interludio, no se trata aquí de una secuencia cerrada de capítulos sucesivos, sino que el episodio conforma una de las varias historias que se entrelazan e intercalan en los capítulos correspondientes a la larga estancia de los protagonistas en los dominios de los duques. Así pues, el pedido de ayuda se da en el capítulo 48, aunque el final de la secuencia se explica en el 50; luego, la historia continúa desarrollándose en los capítulos 52 y 56, y amo y escudero se enteran de su verdadero final en el capítulo 66, en su camino de vuelta a la aldea. Tal como veremos, esto hace que la historia de esta dupla se entreteje con las de otros pares femeninos que se hacen presentes en esta zona del texto, mostrando matices diversos sobre los modos de entender la herencia y la sucesión en clave femenina.

En principio, se nos muestra aquí a una viuda en función de cabeza de familia, configurando un grupo familiar anómalo y en evidente desventaja, debido a la falta de hombres que puedan reparar la deshonra que sobre él se cierne. Esta dupla se presenta por lo tanto como ideal para que el caballero andante pueda cumplir su misión de ejecutar justicia, ya que, como él mismo lo ha expresado varias veces, su principal tarea es «defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos» (I, II, 123). Pues bien, tenemos aquí una doncella, por añadidura huérfana de padre, y a una viuda, y ambas tan desvalidas que se ven obligadas a acudir al maltrecho hidalgo. Son, de hecho, los únicos personajes que solicitan realmente la ayuda de don Quijote, las únicas menesterosas de veras con las

que se topa el manchego⁷. De tal modo, esta historia nos deja ver de forma elocuente la desfavorable situación de las mujeres sin amparo masculino, sobre todo si pertenecen a estamentos no privilegiados, y con el agravante que supone el abandono de su lugar de protector por parte del poderoso duque, a quien hubiera correspondido velar por la dueña y su hija y castigar la ofensa del agresor. Así lo explica doña Rodríguez al exponer su caso ante el protagonista:

En resolución, desta mi muchacha se enamoró un hijo de un labrador riquísimo que está en una aldea del duque mi señor, no muy lejos de aquí. En efecto, no sé cómo ni cómo no, ellos se juntaron, y debajo de la palabra de ser su esposo burló a mi hija y no se la quiere cumplir; y aunque el duque mi señor lo sabe, porque yo me que quejado a él, no una, sino muchas veces y pedídele mande que el tal labrador se case con mi hija, hace orejas de mercader y apenas quiere oírme, y es la causa que como el padre del burlador es tan rico y le presta dineros y le sale por fiador de sus trampas por momentos, no le quiere descontentar ni dar pesadumbre en ningún modo (II, 48, 1021).

La cuita de la dueña, además de ocasionar el primer pedido de ayuda honesto que recibe don Quijote como caballero, configura el único episodio de la larga estancia palaciega que no es controlado por quienes allí residen. En contraste con las diversas

⁷ Esto es solo una de las muchas paradojas que se dan en el texto de 1615, puesto que si bien el protagonista experimenta aquí una progresiva melancolía o desengaño que lo conducirá hasta su muerte final, esta segunda parte da cuenta a su vez de no pocos «logros» obtenidos en relación con su gesta caballeresca. En primer lugar, ha logrado los tan deseados «nombre y fama» a lo largo del orbe gracias a la circulación de su historia impresa; por otro lado, posee aquí realmente aquel adversario con el que fantaseaba en la primera parte, bajo la figura de un antagonista Sansón Carrasco que, cualesquiera sean sus motivos iniciales, termina siguiéndole los pasos silenciosamente en pos de concretar su anhelada venganza; y, en esta misma línea, por primera vez don Quijote se verá requerido en sus servicios como caballero por damas menesterosas de veras, ante el pedido de ayuda de la dueña Rodríguez y su hija.

burlas que los duques o incluso sus criados orquestan para divertirse a costa del manchego, la visita nocturna de doña Rodríguez en busca de amparo y el posterior desafío lanzado por el hidalgo hacia el agresor son acciones que se salen del libreto urdido por los poderosos. Si bien la dueña no parece estar informada del divertimento montado por sus señores, puesto que considera al huésped como un caballero andante o cuanto menos le atribuye algún poder en relación con el problema que la aqueja, el texto subraya elocuentemente el clima de transgresión en el que se desarrolla su pedido de ayuda. Aunque más no fuera por el simple hecho de estar exponiendo el abandono de sus funciones por parte del duque, doña Rodríguez sabe que no deben verla, por lo que se interna de noche en el aposento de don Quijote. Y, ya en clima de confidencias nocturnas, se despacha también con información *non sancta* sobre Altisidora y la propia duquesa, par femenino que se contrapone claramente, en su sistema de valores, al conformado por ella y su hija:

y póngasele a vuesa merced por delante la orfandad de mi hija, su gentileza, su mocedad, con todas las buenas partes que he dicho que tiene, que en Dios y en mi conciencia que de cuantas doncellas tiene mi señora, que no hay ninguna que llegue a la suela de su zapato, y que *una que llaman Altisidora, que es la que tienen por más desenvuelta y gallarda, puesta en comparación de mi hija no la llega con dos leguas*. Porque quiero que sepa vuesa merced, señor mío, que no es todo oro lo que reluce, porque *esta Altisidorilla tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado, que no hay sufrir el estar junto a ella un momento. Y aun mi señora la duquesa...* Quiero callar, que se suele decir que las paredes tienen oídos.

¿Qué tiene mi señora la duquesa, por vida mía, señora doña Rodríguez? preguntó don Quijote.

Con ese conjuro respondió la dueña , no puedo dejar de responder a lo que se me pregunta con toda verdad. ¡Vea vuesa merced, señor don Quijote, la hermosura de mi señora la duquesa, aquella tez de rostro, que no parece sino de una espada acicalada y tersa, aquellas dos mejillas de leche y de carmín, que en la una tiene el sol y en la otra la luna, y aquella gallardía con que va pisando y aun despreciando el suelo, que no parece sino que va derramando salud donde pasa? Pues sepa vuesa merced que lo puede agradecer primero a Dios y luego, a *dos fuentes que tiene en las dos piernas, por donde se desagua todo el mal humor de quien dicen los médicos que está llena* (II, 48, 1021-1022, destacado nuestro)

Así pues, vemos cómo el propio discurso de la Rodríguez da cuenta de una ligazón que los lectores percibiremos con claridad a partir de los capítulos que siguen: la historia de la dueña y su hija se entreteje con la de la duquesa y Altisidora. De hecho, estas infidencias sobre el poco recato de una y las «fuentes» de la otra provocan enseguida la airada venganza de ambas mujeres, que se hallan escondidas tras la puerta espiando la conversación. Y a partir de aquí, la historia de la dueña Rodríguez y la de Altisidora (que ya había asomado poco antes, en los capítulos 44 y 46) alternarán en su desarrollo configurando dos nuevas burlas para diversión de los duques, si bien, en el primer caso, las participantes han entrado en el juego desconociendo sus reglas y resultan, de hecho, tan engañadas como don Quijote.

Se trata, en ambas situaciones, de los amores contrariados de una joven doncella (aunque el «enamoramiento» de Altisidora se desenvuelva en un contexto claramente burlesco), tutelados ambos por una figura femenina casada. Claro está que la dueña se halla genuinamente preocupada por el destino de su hija, mientras que la duquesa, desde un ángulo completamente distinto, disfruta del espectáculo montado por su doncella favorita como parte de los divertimentos auspiciados en su «casa de placer».

En cualquier caso, nos importa subrayar cómo esta zona del texto arma una continuidad entre las historias de varios pares femeninos, todos ellos compuestos por una casada y una doncella casadera, y entre los cuales la duquesa que significativamente es la única mujer casada de la que no se dice que tenga hijos oficia de figura aglutinadora. Ella es la figura de poder que rige, en última instancia, los destinos de las otras mujeres aludidas, y en la misma posición de superioridad ha de colocarse en relación con otro par materno-filial (donde el tema, una vez más, es el matrimonio de la hija) cuya presencia se intensifica en estos capítulos: el conformado por Teresa Panza y Sanchica.

En efecto, tras la intervención de la duquesa en la vida de los Panza a partir del intercambio epistolar con la esposa del escudero, la cuestión de la boda de Sanchica, eje de la disputa entre los cónyuges previa a la nueva salida, emerge en el texto con renovado vigor. Más aún: en una torsión inesperada, la mujer de Sancho parece ahora muy bien dispuesta a casar altamente a su hija, y en torno a la posibilidad de este casamiento se tejerá un solapado combate por el control de la descendencia entre la progenitora biológica Teresa y aquella que por su jerarquía social se presenta como apta para decidir el destino de la prole, prescindiendo del vínculo de consanguinidad. Así, la duquesa se permite indicar en su carta: «Encomiéndeme a Sanchica su hija, y dígame de mi parte que se apareje, que la tengo de casar altamente cuando menos lo piense» (II, 50, 1038).

Vila ha sondeado los pormenores de esta lid sostenida entre ambas mujeres a través del intercambio de misivas y presentes, y señala, para el caso concreto de la boda de Sanchica, que la duquesa se estaría reservando el rol de «madrina» de la joven⁸. Cabe recordar que la madrina es la que en los casamientos «va acompañando en lugar de madre a la novia», según indica Covarrubias (*Tesoro de la lengua castellana*

⁸ Juan Diego VILA, «Discurso matrimonial e ironía mítica: Teresa y la Duquesa frente a frente», *e-Humanista/Cervantes*, I, 2012, p. 419-436.

o española, s.v. «madre»). Ahora bien, si tenemos en cuenta que la duquesa sin descendencia es sin dudas la mayor urdidora de ficciones del texto de 1615, este desplazamiento sutil de su rol como posible progenitora nos deja ver cómo el texto cervantino, una vez más, figura la producción ficcional a partir de una gestación desviada del orden natural: no padre, sino *padrastro* según las memorables palabras con que alude a su función el autor prologal de 1605 no madre, sino *madrina*.

En este sentido, y volviendo a la consideración de los tres pares femeninos cuyas historias se entrelazan en esta zona del texto, podemos pensar, de hecho, que Altisidora es en algún punto la descendencia de la duquesa, aunque esta no sea su madre propiamente dicha. No la ha parido como hija, pero sí en tanto personaje central de una de las burlas más prolongadas que se dan en su palacio. Y cabe incluso sostener que si Altisidora encarna el papel de «infanta enamorada» de los libros de caballerías como señala Márquez Villanueva⁹ la duquesa ocuparía el rol de su madre, según lo ha propuesto sagazmente Carla Fumagalli:

En la creación en tanto camino alternativo a la procreación, la Duquesa se vuelve a construir a sí misma como madre. No sólo inventa ficciones y es por lo tanto parturienta de productos de su propio entendimiento, sino también es el personaje de la madre, quizás biológica, de una Infanta enamorada de un caballero¹⁰.

En este sentido, el hecho de que Altisidora llegue a adquirir cierta autonomía para gestar incluso burlas de su propia cosecha marca el estatuto preferencial de esta joven en el seno de la corte ducal y subraya, a nuestro juicio, su condición de máxima

⁹ Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Doncella soy de esa casa y Altisidora me llaman», in *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 299-340, aquí p. 305-308: «Como habitante de un mundo de apariencias, Altisidora se aúpa por tanto unos cuantos peldaños para su interpretación de la infanta enamorada de los libros de caballerías. De ahí su extraño nombre, de semiología unida a una noción de empinamiento [...] El patrón heredado era bastante claro en lo relativo a la atrevida conducta de la infanta en los libros de caballerías».

¹⁰ C. FUMAGALLI, «Madres e hijas...», art. cit., p. 171.

creación y «heredera» de la duquesa. El texto se demora especialmente en subrayar la admiración de esta simbólica «madrina» ante tan aventajada discípula en el arte de parir ficciones:

Quedó la duquesa admirada de la desenvoltura de Altisidora, que aunque la tenía por atrevida, graciosa y desenvuelta, no en grado que se atreviera a semejantes desenvolturas; y como no estaba advertida desta burla, creció más su admiración (II, 57, 1092).

La independencia que adquiere Altisidora como impulsora de las burlas y el nivel de compromiso que llega a adoptar con su papel llevan incluso a que se pueda dudar de su indiferencia respecto del loco de quien se finge enamorada. En efecto, tras entonar el burlesco canto de despedida que provoca la citada admiración de la duquesa, la desenvuelta doncella pronunciará luego, en su encuentro ulterior con el protagonista, airadas palabras que la muestran ciertamente ofendida por el persistente rechazo del casto don Quijote:

¡Vive el señor don bacallao, alma de almirez, cuesco de dátil, más terco y duro que villano rogado cuando tiene la suya sobre el hito, que si arremeto a vos, que os tengo de sacar los ojos! ¿Pensáis por ventura, don vencido y don molido a palos, que yo me he muerto por vos? Todo lo que habéis visto esta noche ha sido fingido, que no soy yo mujer que por semejantes camellos había de dejar que me doliese un negro de la uña, cuanto más morirme (II, 70, 1195-1196).

De este modo, Altisidora parece tan absorbida por la ficción armada en torno a la gesta del ingenioso hidalgo como los propios duques, sobre los que momentos antes, en el mismo capítulo, ha emitido su opinión Cide Hamete: el historiador «tiene para sí ser tan locos los burladores como los burlados», y agrega que «no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahínco ponían en burlarse de dos

tontos» (II, 70, 1193). Pues bien, la sugestión ficcional se ha apoderado del mismo modo de Altisidora, que resulta así una digna heredera de su mentora literaria¹¹.

En tal sentido, si tenemos en cuenta las recomendaciones de los moralistas de la época relativas la educación de las doncellas, donde se advertía frecuentemente sobre la conveniencia de mantenerlas ocupadas en tareas manuales, la «desenvoltura» de Altisidora se presenta como una consecuencia lógica de la instrucción recibida en casa de la ociosa y aburrida duquesa. El propio don Quijote sugiere, en el burlesco romance con el que responde a los lamentos de la doncella, que el instrumento por el cual el amor saca de quicio a las almas es «la ociosidad descuidada», al tiempo que recomienda actividades como la costura y la labranza, que serían provechosas para la jovencita¹². Y repite este diagnóstico en su conversación ulterior con la duquesa tras la «resurrección» de Altisidora, donde le dice, en abierto tono de reproche, «que todo el mal desta doncella nace de ociosidad, cuyo remedio es la ocupación honesta y

¹¹ Altisidora se integra, de este modo, en una trama más vasta de personajes que combaten el heroísmo caballeresco del manchego en el texto de 1615. F. MÁRQUEZ VILLANUEVA señala la onomástica de pretencioso gigantismo que hermana a Altisidora con Sansón y postula a partir de ello que la pugna antagonista es proyectada sobre el esquema de una macroaventura final de gigantes. Advierte entonces que, mientras estos personajes se elevan burlescamente, los duques son gigantes por derecho propio. Desde esta óptica, el crítico interpreta el episodio final de la Altisidora resurrecta a partir de esa geminación funcional con Sansón: al igual que él, ella se ha visto atrapada en su propio juego, y queda presa del deseo de venganza («Doncella soy...», art. cit., p. 334). A propósito de Sansón como personaje vengativo, pueden verse nuestros trabajos: «La venganza de Sansón: motivo bíblico y recreación cervantina», in José BENDERSKY, Margarita FERRER y Carlos FILIPPETTI, ed., *Don Quijote en Azul. Actas de las II Jornadas Cervantinas Internacionales*, Azul, Ediciones del Instituto Educativo del Teatro Español, 2011, p. 193-204, y «Promesas encontradas y deseos de venganza en el Quijote de 1615. Acerca del bachiller Sansón Carrasco», in Juan Diego VILA, coord., *El Quijote desde su contexto cultural*, Buenos Aires, Eudeba, 2013, p. 295-310.

¹²«Suele el coser y el labrar
y el estar siempre ocupada
ser antídoto al veneno
de las amorosas ansias.
Las doncellas recogidas
que aspiran a ser casadas,
la honestidad es la dote
y voz de sus alabanzas» (II, 46, 1001).

continua [...] que ocupada en menear los palillos no se menearán en su imaginación la imagen o imágenes de lo que bien quiere» (II, 70, 1197).

En efecto, tal como lo señala Márquez Villanueva, hablar de «desenvoltura» femenina equivalía en la época a un eufemismo, y el doble calificativo de «discreta y desenvuelta» que recibe Altisidora resulta prácticamente un oxímoron: ni la conducta ni el lenguaje de la joven, «profundamente desvergonzados bajo el barniz de cortesanía literaria», son propios de la condición de doncella¹³. Precisamente, los manuales de educación femenina insistían en la vergüenza como máximo atributo de las mujeres, particularmente en el estado de doncellas. Por otra parte, Covarrubias indica en su *Tesoro* que *desenvolver* equivale a «descubrir lo que está envuelto», mientras que *desenvolverse* es «desmandarse el que antes estaba encogido y atado»; y anota asimismo: «Desenvuelto, el liberal, atrevido y libre. Desenvoltura, el atrevimiento y demasía» (*Tesoro*, sv. *Desenvolver*). El lexicógrafo precisa también que *desmandarse* es «alargarse a más de lo que es razón; y es propio de los criados, que salen fuera de la orden y mandado de los señores: y extiéndese a los demás que hacen alguna cosa que no esté en su lugar» (*Tesoro*, sv. *Desmandarse*, destacado nuestro). Es claro, pues, que en el cuerpo de Altisidora se ha hecho carne todo lo que no está en su sitio en la corte ducal y su demasía es un síntoma de lo que ocurre al más alto nivel de sus señores, particularmente en lo que respecta a la duquesa sin hijos, entregada sin freno a la pasión ficcional¹⁴.

¹³ F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Doncella soy...», art. cit., p. 303-306. Isabelle ROUANE-SOUPAULT («Hacia una poética del encubrimiento en algunas aventuras de aposento en el *Quijote* de 1615», *Criticón*, 124, 2015, p. 101-112) analiza la reacción del casto don Quijote ante el desenfado de la doncella y puntualiza cómo la antítesis envuelto/desenvuelta combinada con otra, igualmente sugestiva, entre los verbos cubrir/descubrir, dan cuenta de una «poética del encubrimiento» en estas escenas.

¹⁴ El gusto por las historias caballerescas es, desde luego, otro mal ejemplo que Altisidora recibiría de la duquesa. Los moralistas del período son por demás enfáticos en su condena a la lectura de ficción como pasatiempo femenino, tal como lo atestigua Juan Luis Vives en su *Institutio foeminae christianae* (1523): «Además ¿qué haces leyendo amores ajenos? Poquito a poco, insensiblemente, vas bebiendo ponzoñas sutiles y venenosos alicientes, y aún a veces, a sabiendas y deliberadamente. Y no faltan

Cabe puntualizar, con respecto a la construcción textual de la duquesa como gestora de personajes y tramas caballerescas, que ella misma introduce la metáfora de la producción ficcional como un parto al interpelar a don Quijote a propósito de aquello que sostiene todo su ser como caballero andante: la dama. En efecto, en la conversación que mantienen durante la primera comida en el palacio, la duquesa inquiere incisivamente acerca de la condición real o fantástica de Dulcinea, pues según entiende de su lectura de la Primera parte, don Quijote nunca la ha visto, de lo cual deduce «que esta tal señora no es en el mundo, sino que es dama fantástica, *que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento*» (II, 32, 897, destacado nuestro). Don Quijote responde entonces:

Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. *Ni yo engendré ni parí a mi señora*, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo... (II, 32, 897, destacado nuestro).

Más allá de las diversas interpretaciones que se puedan esgrimir ante la clausura que hace aquí don Quijote de la cuestión en disputa, cuya averiguación «hasta el cabo» no sería competencia del género humano¹⁵, vale la pena remarcar que, desde la perspectiva del protagonista, basta a sus propósitos el contemplar a su señora *como*

algunas, a quienes ya no les queda seso por perder, que se entregan a esa suerte de lecturas para cebarse a sí mismas placenteramente con aquellos pensamientos y razonamientos amorosos.» (véase Barry IFE, *Lectura y ficción en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1991, para más testimonios de esta condena). Para un estudio del personaje de la duquesa en relación con la crisis de la aristocracia, véase Anne J. CRUZ, «Don Quijote, la duquesa y la crisis de la aristocracia», in Georgina DOPICO BLACK y Francisco LAYNA RANZ, ed., *USA Cervantes. 39 cervantistas en Estados Unidos*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2009, p. 369-386.

¹⁵ Muy interesante resulta la apreciación de Márquez Villanueva de que el parlamento de don Quijote «se perfila como su propia donosa versión del argumento ontológico de San Anselmo: él la ‘contempla’ adornada de todas las perfecciones y si ello resulta posible no será ya, por lo mismo, un ente irreal» (F. MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Doncella soy...», art. cit., p. 313).

conviene que sea para lograr esa fama o memoria eterna que constituye la meta deseada del caballero, y que garantiza la victoria contra ese «mortal abismo del olvido» que poco antes él mismo presentó a los duques como escenario de suprema derrota¹⁶.

En este contexto, la metáfora del parto para aludir a la producción ya no de libros, como en el prólogo de 1605, sino de ficciones en general (y refiriéndose aquí nada menos que a Dulcinea, aquella que sostiene todo lo demás), subraya nuevamente la coordenada de la gestación *desviada* que da lugar al artificio, garante de la memoria. El diálogo se estructura entonces como una confrontación entre el hidalgo y su anfitriona —ambos sin hijos, recordemos— por la capacidad de reproducción simbólica, oponiendo la figura del loco que puede engendrar una historia «productiva» que logre perpetuarlo, a la de la ociosa y aburrida duquesa, que intentará retener a amo y escudero para poder, a partir de ellos, convertir su castillo en un vientre pletórico de ficciones¹⁷.

Es importante entonces volver sobre el detalle de las fuentes de la duquesa, pues, como lo ha puesto en evidencia Mercedes Alcalá, la razón más frecuente en la época para realizar y mantener abiertas estas heridas era la infertilidad femenina. La autora explica que la lógica de las fuentes se basaba en la creencia de que el cuerpo enfermaba porque criaba malos humores, sustancias pútridas que era necesario evacuar, y que su uso concreto en el caso de las mujeres —según los libros de cirugía de los siglos XVI y XVII— servía casi exclusivamente para combatir la infertilidad, o cualquier otro desorden fisiológico creado por la matriz o el útero¹⁸. La idea de que

¹⁶ Recordemos que momentos antes, el protagonista refiere a los duques la transformación de Dulcinea en estos términos: «Perseguido me han encantadores, encantadores me persiguen, y encantadores me perseguirán hasta dar conmigo y con mis altas caballerías en el profundo abismo del olvido» (II, 32, 896).

¹⁷ Para un análisis pormenorizado de la lid discursiva entre don Quijote y la duquesa y el combate por la imaginación erótica que ello supone, remitimos al artículo de Juan Diego VILA, «Dulcinea, ‘dama fantástica’ / Dulcinea, ‘mulier nova’: don Quijote, los duques y el combate por la imaginación erótica», *Voz y letra: Revista de literatura*, vol. 16, 1-2, 2005, p. 35-54.

¹⁸ M. ALCALÁ GALÁN, «Las piernas...», art. cit., p. 24.

el útero era el centro que gobernaba el organismo de la mujer, débil e imperfecto por definición, incapaz para llevar adelante otra actividad que no fuera la de ser receptáculo del elemento masculino con vistas a la reproducción, hacía de la fertilidad la única razón de la existencia femenina. A partir de ello, la autora propone que por medio de la duquesa, Cervantes «pone de manifiesto el drama íntimo de las mujeres de su clase y la visión perversa que la cultura tiene de la mujer, su cuerpo y su sexualidad», y propone entenderla entonces como un personaje «que lucha por sobrevivir y por reinventar una existencia que los hijos no legitiman»¹⁹. Desde esta óptica, la gestación ficcional a la que la duquesa se aboca con tanto ahínco vendría a suplir las falencias de su cuerpo, de modo semejante a como el viejo y maltrecho hidalgo de aldea crea para sí una descendencia a partir de la historia impresa de sus hazañas de caballero.

Así pues, la duquesa sin hijos resulta la «madrina» o figura tutelar de varias hijas ajenas, y ello en tanto las vuelve parte de la gran trama ficcional montada en su «casa de placer». Amén del caso ya analizado de Altisidora, su más perfecta creación, la duquesa logra comprometer a Sanchica y a Teresa en la causa del ascenso social vía matrimonio de la joven (algo que no había logrado el propio Sancho en su primigenia conversación con su mujer) y, paralelamente, obstaculiza la posibilidad que se le presenta a la hija de la dueña Rodríguez de desposar al lacayo Tosilos, debido a que contraría los planes trazados por ella y su marido para el desenlace de aquella historia. Así pues, la cuita de doña Rodríguez, que se había gestado al margen de las burlas palaciegas, tendrá que ser reencauzada dentro del libreto de los duques, que no están dispuestos a que las cosas se salgan de su control²⁰. El propio Tosilos

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Con respecto al hecho de que esta historia sea el único interludio que se desarrolla al margen del libreto ducal, para sorpresa del poderoso matrimonio, resulta sugestivo observar que el epígrafe del capítulo 52 presenta a la Rodríguez como una «segunda dueña Dolorida», subrayando la duplicación

informará a don Quijote y Sancho, durante su camino de vuelta, sobre el destino de ambas mujeres:

Yo pensé casarme sin pelear, por haberme parecido bien la moza; pero sucedióme al revés mi pensamiento, pues así como vuestra merced se partió de nuestro castillo, el duque mi señor me hizo dar cien palos por haber contravenido a las ordenanzas que me tenía dadas antes de entrar en la batalla, y todo ha parado en que la muchacha es ya monja, y doña Rodríguez se ha vuelto a Castilla, y yo voy ahora a Barcelona a llevar un pliego de cartas al virrey que le envía mi amo (II, 67, 1172).

Así pues, ninguna de las tres doncellas casaderas en cuyos destinos interviene la ociosa duquesa terminará finalmente desposada. La hija de la dueña ha de acabar en un convento, pues merced a la intromisión de sus poderosos amos, no habrá ficción que la salve de tal destino. Altisidora seguirá confinada en la «casa de placer» de su señora, genuinamente frustrada por no haber podido atrapar en sus redes ficcionales al enamorado caballero. Finalmente, Sanchica seguirá a la espera de su boda, y en vistas del aprendizaje que su padre ha recibido de la experiencia del gobierno, cabe pensar que el sueño de unirla a un superior dejará lugar al sensato consejo de Teresa de «casarla con su igual» y tenerla siempre «ante sus ojos» (II, 5, 666). Así pues, los casamientos desiguales quedan fuera del texto, de igual modo que en 1605, aunque aquí se enfatiza fuertemente el carácter quimérico y ficcional de todos ellos.

El corolario último del fracaso de estos proyectos matrimoniales es que no se avizora para estas hijas el armado de nuevas familias, y ello deja traslucir, quizá, la imposibilidad de gestarlas a partir de la tutela materna. La gestión masculina de la herencia y el patrimonio relega a las mujeres a los márgenes, es decir, a la órbita de

inesperada de la anterior burla de sus señores (la de la «condesa Trifaldi») que representa la cuita de la viuda.

la producción ficcional (tarea a la que contribuye notablemente la actividad de la lectura, como nos muestra el caso de la duquesa). Pero a diferencia de la ficción montada por don Quijote, que logra efectivamente modificar la vida del manchego y de muchos otros, el caso es que ninguno de los pares femeninos aquí analizados escapa al destino que le tocaba de acuerdo a su condición, y esto dice mucho sobre los límites de circulación de esos cuerpos en un sistema regido por la norma masculina. Se ha tratado ni más ni menos que de un interludio en el que a partir de la palabra se permitieron imaginar, para ellas y sus hijas, una historia distinta.