

CERVANTES Y LAS FICCIONES POÉTICAS:
DULCINEA Y LUSCINDA EN *DON QUIJOTE*

STEPHEN RUPP
University of Toronto

En *Don Quijote* los personajes de Dulcinea y Luscinda se construyen como ficciones del deseo masculino. Este proceso queda claro en el caso de Dulcinea, una figura idealizada a quien inventa don Quijote para guardarla en su memoria y dedicarle sus hazañas. A lo largo de sus aventuras don Quijote insiste en su devoción a su dama, aunque Sancho no cree que esta le dé su bendición ni que reciba los tributos de quienes haya vencido su amo. La presentación de Luscinda es distinta. En el marco ficticio del *Quijote* esta es una mujer de carne y hueso, de quien se enamora Cardenio por su belleza y virtudes. No obstante, cuando Cardenio se convence de que Luscinda lo ha abandonado y se retira a la soledad de la Sierra Morena, lamenta la crueldad de su amada en términos que recuerdan a las desdenosas damas de la poesía lírica cortesana. Estos dos personajes femeninos se basan en la figura de la amada ausente e indiferente de la tradición petrarquista, modelo ya canónico en las letras áureas por la influencia de Garcilaso de la Vega¹.

¹ Los estudios sobre Petrarca y Garcilaso enfatizan la presencia en la lírica amorosa de este de temas y convenciones petrarquistas, en el contexto de la imitación de varios modelos literarios. La influencia de Petrarca se nota con claridad en los sonetos que se enfocan en «the psychological state of the lover» (Heiple, 1994: 176). Garcilaso toma elementos del *Canzoniere* de Petrarca y los elabora «through eclectic imitation of Sannazaro, Ausías March, the *cancionero*, and other influences» (Navarrete, 1994: 105). Afirma Anne J. Cruz que «el petrarquismo de Garcilaso sirve de crisol en el cual confluyen los modelos clásicos y los italianos más recientes» (1988: 72). En la tradición petrarquista, la amada es una figura hermosa y distante que rechaza el amor de la voz lírica (Forster, 1969: 15).

Estos personajes femeninos confirman la presencia de diversos modelos literarios en la composición del *Quijote*. El modo de incorporar estos modelos varía de un personaje a otro. El personaje titular, lector constante y apasionado, percibe las cosas por medio de imágenes textuales, transformando la vida cotidiana de La Mancha en un mundo de héroes y aventuras. La dama que favorezca sus proyectos es esencial para su identidad caballeresca. En contraste, el amor de Cardenio comienza en sus experiencias vitales con la bella Luscinda y el noble Fernando, pero en el aislamiento de su retiro Cardenio convierte a su amada en una dama ausente e intenta aliviar sus penas con quejas y lamentos poéticos. En este contexto se destacan las semejanzas entre la locura libresca de don Quijote y la locura amorosa de Cardenio. En cada caso un personaje masculino mantiene su amor proyectando una versión ficticia de su amada². En la construcción de sus personajes, Cervantes explora la potencia de la literatura imaginativa y la libertad del creador.

Se estudiará aquí la representación cervantina de Dulcinea y Luscinda. Al principio, Dulcinea aparece en una de las transformaciones por medio de las cuales el hidalgo Quesada o Quejana se convierte en caballero andante. La campesina Aldonza no corresponde a la figura de una dama de un libro de caballerías, y el hidalgo comprende que debe imaginársela con las características de una princesa. Don Quijote cambia esta primera imagen de Dulcinea en varios diálogos a lo largo de la narración: con el gentil hombre Vivaldo, en el camino al entierro de Grisóstomo (I, 13); con Sancho Panza, durante las aventuras amorosas en la Sierra Morena (I, 25); y otra vez con Sancho, después del encuentro con las tres labradoras en las afueras de El Toboso (II, 10-11). En estas conversaciones se describe a Dulcinea con los recursos y tópicos convencionales de la lírica petrarquista. En el texto del *Quijote* la figura

² Esta figura tiene raíces en la literatura romana. Como ha observado Maria Wyke, la *scripta puella* de la elegía latina es una ficción que se define en términos de los discursos vigentes sobre la conducta de la mujer y los proyectos del poeta masculino: «an exploration of the idioms of realism and metaphor has demonstrated that elegiac mistresses are inextricably entangled in, and shaped by, a whole range of discourses that bestow on them a potential as metaphors for the poetic projects and political interests of their authors» (2002: 45). Dos lecturas psicoanalíticas (Aveleyra, 1977 y Johnson, 1983) analizan el proceso en que don Quijote desplaza sus deseos sexuales de un objeto inapropiado (la campesina Aldonza o la sobrina que vive en su casa) a la figura imaginaria de Dulcinea.

de Luscinda es poética desde el principio. Los lectores la encuentran por primera vez en un soneto y una carta que don Quijote lee en un cuaderno que ha hallado por azar en la Sierra Morena (I, 23). Se le asignan en estos textos los típicos atributos de la amada en los sonetos de amor: la hermosura y el desdén. Cuando Cardenio empieza a contarles la historia de su propia vida a don Quijote y Sancho, aprendemos que esta amada textual corresponde a Luscinda, doncella noble y objeto de los legítimos deseos de Cardenio (I, 24). A pesar de esta presencia viva, las convenciones de la poesía cortesana predominan en la representación de Luscinda. Como en el caso de Aldonza/Dulcinea, el discurso del amor masculino la transforma en una imagen literaria. En estos personajes femeninos se revela la persistencia de modelos literarios en el mundo que proyecta el *Quijote*³.

Se inventa a Dulcinea por medio de un proceso onomástico. El modesto hidalgo del campo que piensa hacerse caballero andante conecta los nombres con el cambio de identidad⁴. Llamándose don Quijote de la Mancha, sigue el modelo de Amadís de Gaula, el héroe caballeresco a quien quizá más favorece, en parte porque se hizo famoso por amor: «veo que Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más» (I, 26, p. 249). El caballero debe buscar aventuras bajo un nombre que declare su honra y su interés en servir y venerar a su patria. La dama o amada es otro requisito de la identidad del héroe. A base de sus lecturas, don Quijote comprende que «el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I, 1, p. 33). La metáfora del árbol sugiere el significado del amor para el caballero. Las proezas de don Quijote se volverán verdes bajo el amparo de su amada; los gigantes y otros enemigos que se presenten vencidos ante su «dulce señora» (I, 1, p. 33) serán el fruto

³ Figueira Valverde discute los elementos del amor que cantan los trovadores medievales en el amor que don Quijote profesa por Dulcinea: el vasallaje, la sublimación del amor, el dolor del amante; también enfatiza que la amada de don Quijote es una creación literaria y libresca: «siguiendo las líneas de la *descriptio puellae* medieval, idealiza sus hechuras y, sobre todo, la canta y alaba, como hija insuperable de su propia imaginación» (1948: 495 y 509). Petrarca imita y elabora estas convenciones medievales en su *Canzoniere* (Freccero, 2015: 137).

⁴ En el uso de un cambio de nombre para indicar «un cambio de esencia, de estado», se trata de «una tradición renacentista que se remonta al Antiguo Testamento» (Wiltrout, 1973: 169).

de su fuerza y valor. La vida prosaica de La Mancha ofrece un modelo para esta dama, una labradora a quien amó el hidalgo en el pasado y a distancia. La identidad caballeresca exige otro cambio de nombre:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (I, 1, p. 33).

A la vez don Quijote escoge a la campesina y enfatiza la distancia entre esta y la dama de sus proezas y aventuras. Sigue el modelo del nombre que se ha puesto a sí mismo: un nombre que suena a «gran señora», más el lugar en que vive, sitio que se honra con la presencia de la dama. La dulzura de Dulcinea recuerda a la «dulce señora» que recibirá el tributo de las victorias quijotescas. Cervantes juega aquí con las convenciones onomásticas de la literatura amorosa. Por una parte, niega cualquier correspondencia fonética entre el nombre de la amada de don Quijote y el de la campesina que ha ofrecido su modelo vivo⁵. Por otra, la referencia al Toboso mantiene la conexión con el campo y la vida rural (Wilttrout, 1973: 169). Sobre todo, en la mente de don Quijote el nombre de Dulcinea es una creación literaria: «músico» en su sonido, «peregrino» por su estilo, «significativo» con respecto a los proyectos caballerescos. Ha inventado estos nombres para confirmar su propia identidad heroica.

Don Quijote insiste en que la figura de Dulcinea se basa en los libros de caballerías, aunque su invención depende de una interpretación parcial de su lectura predilecta. Por la mayor parte los caballeros andantes están

⁵ La identidad de la figura de la dama es una preocupación crítica con una larga historia. En la interpretación de textos amorosos antiguos, la correspondencia en el número de sílabas entre el nombre poético y el de la mujer que ha servido de modelo revela la identidad de esta (Kennedy, 1993: 84). Con respecto a Aldonza y Dulcinea, Iventosch afirma que se destaca «la abierta oposición de los dos nombres» (1963: 64).

enamorados, pero a veces realizan hazañas sin dedicárselas a sus damas⁶. La preocupación por el amor casto y la defensa de las doncellas es típica del héroe cervantino. En su diálogo con el viajero Vivaldo, don Quijote enfatiza su devoción a su dama, en el contexto de la profesión que ha hecho con las armas y la justicia. En contraste con «los blandos cortesanos», don Quijote experimenta las duras condiciones que definen la vida de los caballeros andantes: «el trabajo, la inquietud y las armas» (I, 13, pp. 110-111). Vivaldo se deja persuadir que el amor es el elemento esencial de la caballería andante y pide detalles sobre la amada de su interlocutor: «con las veras que puedo le suplico, en nombre de toda esta compañía y en el mío, nos diga el nombre, patria, calidad y hermosura de su dama» (I, 13, p. 115).

Vivaldo plantea cuatro categorías que podrían captar la identidad de la dama, y don Quijote sigue este esquema en su respuesta: el nombre de su amada es Dulcinea; su patria, el Toboso; su calidad, de princesa; su hermosura, «sobrehumana» (I, 13, p. 115). Se enfatiza de nuevo la correspondencia entre el carácter del caballero y el de la dama que ha inventado; en su calidad o nobleza, esta «ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía» (I, 13, p. 115). En la mente de don Quijote, su propia devoción confirma la elevación social de su amada. La parte más extensa de su respuesta se dedica a la belleza:

en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (I, 13, p. 114).

Aquí se establece una conexión directa con la tradición lírica. La hermosura de Dulcinea es suma o sobrehumana porque realiza todos los atributos que emplean los poetas en elevar a sus amadas, por irreales que sean. Uno de

⁶ Eisenberg estudia la representación de personajes femeninos y de caballeros enamorados en los libros de caballerías: «Even in the Spanish *libros de caballerías*, chivalry does not mean service to women» (1987: 117, n. 33).

los objetivos del lenguaje petrarquista es la alabanza del aspecto externo de la dama, y don Quijote recurre a una técnica bien conocida de este repertorio, ya clasificada en Italia hacia finales del siglo xv: el catálogo de bellezas femeninas⁷. Se describe a Dulcinea en una serie de metáforas convencionales; las partes de su cara y cuerpo corresponden a joyas, piedras preciosas, flores, objetos celestiales. Don Quijote sigue el orden de estas partes, de arriba abajo, hasta llegar a las que, por discreción, no admiten comparación.

Aunque don Quijote toma su amor en serio, su descripción presenta ciertos aspectos de la parodia. El caballero admite que los atributos que favorecen los poetas en el contexto del amor son «imposibles y quiméricos». El aspecto íntegro o completo del catálogo de Dulcinea se contrasta con modelos privilegiados de una manera que sugiere la exageración paródica. Don Quijote describe doce partes del cuerpo de su amada. En el soneto canónico de Garcilaso «En tanto que de rosa y d'azucena» la enumeración se limita a cuatro partes (cara, ojos, cabello, cuello). En «Ilustre y hermosísima María» de Góngora la imagen de la amada se enfoca también en cuatro partes (mejillas, ojos, frente, cabello). El intento de ofrecer una descripción completa de Dulcinea afecta la perspectiva de don Quijote, quien se considera obligado a alabar las partes de su cuerpo que la modestia esconde, no a base de lo que ha visto, sino de lo que se imagina («según yo pienso y entiendo»). Cuando Vivaldo pregunta por el linaje y origen de Dulcinea, don Quijote afirma que «los del Toboso» son iguales en la nobleza a una larga lista de familias ilustres, desde «los antiguos Curcios, Gayos y Cipiones romanos» hasta los «Alencastros, Pallas y Meneses de Portugal» (I, 13, pp. 115-116). El catálogo de atributos prestados de los poetas demuestra la belleza de Dulcinea; la lista de familias bien conocidas confirma su nobleza.

Se establece aquí una clara conexión entre la figura de Dulcinea y la poesía amorosa de las cortes renacentistas. Don Quijote muestra su plena conciencia de esta tradición. A base del escrutinio de su biblioteca sabemos que al menos dos textos de poesía lírica figuran entre sus libros: *Tesoro de varias poesías* y el *Cancionero* de López Maldonado (I, 6, p. 68). En su alabanza de Dulcinea don Quijote reconoce que sigue a los poetas cortesanos, llevando los recursos de sus obras a un extremo. En efecto, a finales del siglo xvi el

⁷ Sobre la codificación y elaboración de este catálogo, ver Forster (1969: 9-10).

catálogo de las bellezas de la amada ya se prestaba a la parodia y la inversión (Forster, 1969: 56-57). El catálogo que pronuncia don Quijote también se coloca en una historia de imitación poética. En el soneto de Góngora está presente la influencia de Garcilaso y también la de un soneto del poeta italiano renacentista Bernardo Tasso («Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno»). Don Quijote define a Dulcinea como un compendio de los atributos femeninos que poseen las amadas de la poesía cortesana.

En su diálogo con Vivaldo, don Quijote nunca menciona a Aldonza Lorenzo, la campesina que ha servido para el modelo vivo de Dulcinea. Con respecto a su amada, don Quijote sigue su modo general de percepción en la primera parte, transformando todo lo cotidiano según los modelos literarios de los libros de caballerías. Por medio de este proceso, el caballero puede pasar por alto o reducir a otros términos los atributos de la campesina que no corresponden a su concepto de la dama en nombre de quien emprenderá sus hazañas. Don Quijote articula su método cuando define la calidad de su dama: «es de los del Toboso de la Mancha, linaje, aunque moderno, tal, que puede dar generoso principio a las más ilustres familias de los venideros siglos» (I, 13, p. 116). Esta afirmación reconoce que la familia de su amada no ha alcanzado todavía la calidad de los señoríos de Iberia, pero afirma que mostrará su lustre en el futuro. Para don Quijote, esta promesa confirma la nobleza de su amada.

Aldonza Lorenzo aparece de nuevo como el modelo vivo de Dulcinea cuando don Quijote y Sancho están en la Sierra Morena. Aquí don Quijote practica de una manera consciente una especie de doble imitación. Por una parte, imita a otro personaje que se ha retirado a la sierra: Cardenio, quien se ha vuelto loco por la aparente traición de su amada. Por otra, imita al caballero Amadís de Gaula, quien hizo penitencia por causa del desdén de su dama Oriana. En un diálogo con Sancho, don Quijote explica un concepto de imitación que se funda en la poética renacentista. Los textos canónicos presentan modelos de virtudes para que sus lectores los imiten: Ulises es «un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento»; Eneas encarna «el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido capitán» (I, 25, p. 234). Don Quijote afirma que en sus aventuras debe imitar a Amadís, el norte y lucero de la caballería. De todas las aventuras y virtudes de este ejemplar caballero, la más fácil de imitar es su penitencia amorosa en la Peña

Pobre⁸. Los dioses y ninfas de la sierra serán testigos de los lamentos y quejas de don Quijote; Sancho le traerá noticias de su penitencia a su dama. Don Quijote insiste en que su locura durará hasta que Sancho regrese con nuevas de Dulcinea: «Loco soy, loco he de ser hasta que tú vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea» (I, 25, p. 236). Don Quijote, quien se ha vuelto loco por la lectura de libros de caballerías, se decide a imitar la locura amorosa de Amadís y de Cardenio.

Sancho expresa sus dudas respecto a esta nueva aventura. Protesta que su amo no tiene causa alguna para quejarse de la conducta de Dulcinea, pero don Quijote contesta que la mera ausencia basta: «harta ocasión tengo en la larga ausencia que he hecho de la siempre señora mía Dulcinea del Toboso» (I, 25, p. 236). En un largo diálogo con Sancho sobre la carta que le va a mandar a su amada, don Quijote califica de «platónicos» los amores entre él y ella. También confiesa que durante los doce años que ama a Dulcinea apenas la ha visto cuatro veces, a causa de las costumbres sociales de sus padres: «tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado» (I, 25, p. 242).

Esta afirmación subraya que don Quijote y su escudero son distintos en sus modos de ver e interpretar las cosas. Don Quijote le atribuye a su dama las cualidades esenciales de la mujer virtuosa de alta clase social: el recato en la conducta y el encerramiento en espacios domésticos. Desde la perspectiva de Sancho, los nombres de los padres revelan la correspondencia entre Dulcinea y Aldonza. Sancho no entiende o no acepta la transformación de la campesina en una amada noble; para él, Aldonza Lorenzo *es* Dulcinea del Toboso. Por lo tanto, Sancho se echa a hablar de la Aldonza a quien conoce, una labradora que dista mucho de la amada ideal que don Quijote se ha imaginado. Se trata de una mujer que trabaja en las eras, que anda suelta por la aldea y que tiene el don de la gracia verbal: «con todos se burla y de todo hace mueca y donaire» (I, 25, p. 242). Con su fuerza y destreza podría ayudar a

⁸ Sobre el amor que don Quijote demuestra durante su penitencia, Close comenta: «If his notion of amatory service involves physical self-mortification, vigils, tears, meditation, and other exquisite spiritual refinements [...] then this follows from the fact that he has consistently followed out a code which presupposes that the mistress is a cold deity and the lover a spurned, martyred, and exclusively dedicated devotee» (1973: 239).

cualquier caballero andante, aunque Sancho duda que estuviera dispuesta a recibir a los vencidos que don Quijote le ha enviado. Don Quijote contesta que, sea la que sea la calidad de la campesina Aldonza, su Dulcinea es igual a una princesa en todo lo que toca a la caballería andante. Añade que su invención no es un caso excepcional:

Sí, que no todos los poetas que alaban damas, debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias, están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingien por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo (I, 25, p. 244).

Don Quijote explica que ha seguido convenciones literarias al inventar y alabar a Dulcinea.

En esta tradición el nombre de la amada depende de la voluntad del poeta. En ciertos casos la dama corresponde a una mujer que existe fuera del texto; no obstante, en la mayoría de los casos se trata de una figura fingida. Para confirmar esta afirmación, don Quijote cita una lista de nombres femeninos sacados de libros de pastores —como *La Galatea* del mismo Cervantes— y de la poesía lírica. La invención de mujeres no se limita a textos cortesanos, sino que se extiende a géneros y espacios populares: los romances que se cantan en tiendas de barberos y las comedias que se representan en los teatros públicos urbanos. Don Quijote también explica los motivos de los poetas en la invención de figuras femeninas; necesitan materia para sus versos y quieren que otros crean que están enamorados y que tienen ánimo para soportar el sufrimiento del amante. En un proceso semejante, don Quijote ha inventado a Dulcinea para tener materia de aventuras y para mostrar su valentía y devoción: «yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (I, 25, p. 244). En los dos casos, la dama fingida confirma el valor del hombre.

El uso de convenciones literarias para caracterizar a Dulcinea surge de nuevo a principios de la segunda parte, cuando don Quijote y Sancho via-

jan a El Toboso para que aquel reciba la bendición de su dama. Sancho, quien ha afirmado ante don Quijote que ya le trajo la carta penitencial de la Sierra Morena a su amada (I, 31), se encuentra obligado a buscar a Dulcinea para presentársela a su amo. Como se ha dado cuenta de que su amo siempre trastorna las cosas en su imaginación, Sancho resuelve este dilema presentando a tres labradoras que aparecen por casualidad como Dorotea y dos de las doncellas de su palacio. Este truco revela la agudeza de Sancho y su capacidad para reproducir la retórica de su amo y las convenciones de la poesía amorosa.

Sancho le dirige la palabra a la primera labradora con la etiqueta debida a una mujer de la alta nobleza: «Reina y princesa y duquesa de la hermosura...» (II, 10, p. 619). Como ha observado Erich Auerbach, para suplicar a la labradora Sancho imita con destreza el lenguaje de los libros de caballerías: «Forms of address, syntax, metaphors, epithets, the description of his master's posture, and his supplication to be heard —it all comes out most successfully» (1953: 339-340). Es evidente que Sancho, en su oficio de escudero, ha llegado a comprender las situaciones y el estilo de los libros que han sido la lectura predilecta de su amo. Sancho también emplea el estilo caballeresco para describir a las tres labradoras como si fueran personas nobles:

Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos, sueltos por las espaldas, que son otros tantos rayos del sol que andan jugando con el viento (II, 10, p. 618).

Sancho evoca una imagen que corresponde al mundo de castillos y aventuras. Todos los detalles enfatizan la riqueza y belleza de la fingida Dulcinea y sus compañeras. Las tres brillan como oro; están adornadas de joyas y rico brocado. Sancho añade un elemento convencional del catálogo de bellezas femeninas: los cabellos comparables a «rayos de sol» y desordenados por el viento⁹. El analfabeto de Sancho demuestra su dominio de la retórica y el léxico de los

⁹ Compárese con el segundo cuarteto del soneto XXIII de Garcilaso: «y en tanto que'l cabello, qu'n la vena / del oro s'escogió, con vuelo presto / por el hermoso cuello blanco, enhiesto, / el viento mueve, esparce y desordena» (Garcilaso, *Obra poética*, p. 43).

libros de caballerías. Como afirma Auerbach, «Sancho lives himself into don Quijote, whose madness and wisdom become productive in him» (1953: 353).

El uso que hace Sancho de convenciones y modelos literarios produce efectos cómicos. Lo que Sancho espera en El Toboso —que su amo transforme a las tres labradoras en Dulcinea y dos doncellas—no sucede, porque ahora don Quijote percibe las cosas como son. Don Quijote se desilusiona ante la metamorfosis de su amada en una fea aldeana y les echa la culpa a los encantadores. La postura de Sancho es ambigua. Por una parte, insiste en que ha visto a Dulcinea en toda su hermosura; por otra, condena a los encantadores por los cambios que han producido en su presencia visual y olfativa:

Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcornequeñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocáredes en el olor; que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza (II, 10, p. 622).

Sancho reconoce a Dulcinea por su señora y describe su transformación en metáforas convencionales. Sus ojos ya no son perlas, sino negras agallas; su cabello no es de oro, sino de cerdas bovinas. El que huele la labradora a ajos crudos, y no a ámbar, sugiere que su fealdad no es una mera «corteza», sino que se extiende a su educación y conducta. La afirmación que los «bellacos» de los encantadores han transformado «todas sus facciones de buenas en malas» supone que Sancho sabe que en la poesía lírica las bellezas de la amada o señora aparecen con frecuencia en un catálogo. Aquí Sancho emplea su conocimiento de la figura poética de la dama para engañar a su amo. Don Quijote acepta que Dulcinea ha sufrido una metamorfosis o encantamiento. No obstante, cuestiona los atributos de ella que ha mencionado Sancho:

Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, y es que me pintaste mal su hermosura: porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los ojos de perlas, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes (II, 11, p. 624).

A base de su impresionante conocimiento de modelos literarios, don Quijote reconoce el error en que ha caído Sancho, atribuyéndole a Dulcinea ojos que no son humanos, sino de pescado. Porque domina todos los elementos del catálogo convencional, el caballero comprende que Sancho ha confundido una metáfora apropiada a los dientes con otra que se aplica a los ojos. Don Quijote no solo corrige a Sancho, explicando que los ojos de Dulcinea «deben ser de verdes esmeraldas», sino que también alaba otra facción de su cara, los dos «arcos celestiales» de sus cejas. Con esta elaboración retórica del discurso de Sancho, don Quijote confirma su afirmación que pinta a su amada en su imaginación tal como quiera, muchas veces sin pensar en el modelo vivo de Aldonza Lorenzo. Dulcinea es una mujer ideal, una ficción que don Quijote ha inventado para que estimule y apruebe sus aventuras.

El atributo de la nobleza señala la distancia entre Dulcinea y Aldonza Lorenzo. Don Quijote le atribuye a su señora una alta clase social para que se conforme con las damas de los libros de caballerías y la lírica cortesana, sin hacer caso de la posición social de su modelo. En el caso de Luscinda, se trata de una mujer noble que Cardenio transforma en una amada distante de la tradición petrarquista. Movido por la firme creencia que Luscinda lo ha abandonado para casarse con don Fernando, Cardenio se vuelve loco y huye a la Sierra Morena. En este retiro Cardenio recrea al hablante en un soneto petrarquista de Juan Boscán, quien anda en soledad por «páramos desiertos» mientras contempla los «desconciertos» y «tormentos» de su amor, en una situación que evoca las convenciones de la elegía amorosa latina. En el segundo terceto los sonidos de la vida pastoril le recuerdan el «cuidado» amoroso que experimenta:

Y quedan espantados mis sentidos,
cómo ha sido no haber desesperado
después de tantos lloros doloridos (Juan Boscán, *Obras poéticas*, p. 98).

Como ha comentado Anne Cruz, se destaca el enfoque de este hablante en la experiencia interior del amor: «Su obsesión, única y desmedida, es el dolor inmediato que siente» (1998: 45). En la Sierra Morena Cardenio reproduce la vida solitaria y el dolor del hablante de Boscán, escribiendo

poemas y cartas en que lamenta la perfidia e indiferencia de la amada que ha perdido. Don Quijote pinta en su imaginación a su alta señora; Cardenio inscribe en su libro de memoria la imagen escrita de su desdeñosa amada. Esta figura ausente e infiel es tan ficticia como Dulcinea.

En la sierra, Cardenio le cuenta su vida a don Quijote y Sancho. Al principio de esta narración, se presenta en términos de sus circunstancias de familia: su patria en Andalucía, su linaje noble, su riqueza. Afirma que amó a Luscinda desde sus primeros años, con la aprobación de los padres y el objetivo legítimo del matrimonio, «cosa que casi la concertaba la igualdad de nuestro linaje y riquezas» (I, 24, p. 224). Estos detalles confirman la impresión que Luscinda es una mujer de carne y hueso, que mantiene un amor lícito con Cardenio y que se encuentra sujeta a la pasión desenfrenada de don Fernando. No obstante, la amada de Cardenio aparece en el *Quijote* por primera vez en un soneto que este ha compuesto para lamentar su amor doloroso y contemplar sus causas. La amada de este poema es una figura distante y ambigua.

Mientras entran en la soledad de la sierra, don Quijote y Sancho encuentran una maleta abandonada que contiene cuatro camisas de holanda, una cantidad de escudos de oro y un librito de memoria. Don Quijote entiende que estas cosas son señales que podrían revelar la identidad de su dueño. Halla en el librito un soneto que lee en voz alta:

O le falta al Amor conocimiento
o le sobra crueldad, o no es mi pena
igual a la ocasión que me condena
al género más duro de tormento.

Pero, si Amor es dios, es argumento
que nada ignora, y es razón muy buena
que un dios no sea cruel. Pues ¿quién ordena
el terrible dolor que adoro y siento?

Si digo que sois vos, Fili, no acierto,
que tanto mal en tanto bien no cabe
ni me viene del cielo esta ruina.

Presto habré de morir, que es lo más cierto:
que al mal de quien la causa no se sabe
milagro es acertar la medicina (I, 23, pp. 213-214).

Don Quijote alaba la calidad de la expresión poética, un talento que asocia con su propio oficio: «todos o los más caballeros andantes de la edad pasada eran grandes trovadores y grandes músicos» (I, 23, p. 214). El autor del soneto ha confirmado su alta clase social enfocándose en el tema predilecto de la poesía cortesana: el amor no correspondido. El hablante describe su experiencia en términos típicos de la lírica petrarquista: sufre «pena», duro «tormento» y «dolor», síntomas de una grave enfermedad. Trata de explicarse a sí mismo el estado anímico de sufrimiento y desesperación a que queda reducido. En el primer cuarteto se ve sujeto al dios pagano de Amor. Propone tres motivos que podrían explicar la aparente enemistad de este: o Amor no conoce lo que sufre, o es cruel, o el tormento no corresponde al amor desmesurado del hablante. El segundo cuarteto rechaza todos estos motivos, porque no respetan los atributos de un dios, y plantea la pregunta en que se centra el poema: «¿quién ordena / el terrible dolor que adoro y siento?». En el primer terceto el hablante le dirige la palabra a su amada Fili, una figura ejemplar que no puede haber entrado en el mal del amor frustrado. El segundo terceto sigue la lógica del discurso médico que describe la enfermedad del amor. En una afirmación general («de quien...») el hablante explica que es imposible aplicar la medicina sin saber la causa del mal. Como otros amantes poéticos, el hablante afirma que la condición irremediable del amor terminará en su muerte.

En este soneto Cardenio ha adoptado las convenciones de la tradición petrarquista. Emplea la metáfora que equipara el amor con una enfermedad, y utiliza un lenguaje paradójico para describir la pasión que atrae su devoción e inspira sus penas a la misma vez. Busca la medicina o el remedio del mal que sufre, pero sin esperanza de alcanzarlo. Bajo estas condiciones, el fin de su amor será la muerte. Aunque le dirige la palabra a su amada en uno de los tercetos, el hablante mantiene un enfoque en las contradicciones de su experiencia interna del amor. El nombre Fili que le pone a su amada es uno de los que don Quijote atribuye a los poetas que han inventado a sus damas, «las más se las fingen» (I, 25, p. 244). En su locura amorosa, Cardenio ha transformado a Luscinda en una dama ficticia que reproduce los atributos de la amada en la poesía culta de la corte. Como descubre don Quijote cuando hojea el libro, el tema central y constante de los textos de Cardenio es el amor no correspondido:

halló otros versos y cartas, que algunos pudo leer y otros no; pero lo que todos contenían eran quejas, lamentos, desconfianzas, sabores y sinsabores, favores y desdenes, solemnizados los unos y llorados los otros (I, 23, p. 215).

Cardenio domina los géneros y el lenguaje del amante en la tradición lírica que comienza con Petrarca.

En el contexto del petrarquismo en España, se puede comparar este soneto de Cardenio con el soneto II de Garcilaso:

En fin a vuestras manos he venido,
do sé que he de morir tan apretado,
que aun aliviar con quejas mi cuidado
como remedio me's ya defendido;

mi vida no sé en qué s'ha sostenido,
si no es en haber sido yo guardado
para que solo en mí fuese probado
cuánto corta un'espada en un rendido.

Mis lágrimas han sido derramadas
donde la sequedad y el aspereza
dieron mal fruto dellas, y mi suerte.

¡Basten las que por vos tengo lloradas!
¡No os venguéis más de mí con mi flaqueza;
allá os vengad, señora, con mi muerte! (Garcilaso, *Obra poética*, p. 13).

Aquí se le dirige la palabra a la amada quien causa y aumenta el sufrimiento amoroso. No obstante, como en el soneto de Cardenio, el texto se enfoca en la experiencia interior del hablante, quien lamenta sus penas y anticipa su muerte. La extrema tristeza del hablante, que se expresa en sus quejas y lágrimas, es una convención petrarquista que aparece con frecuencia en los poemas amorosos de Boscán y de Garcilaso¹⁰. Aquí el hablante describe su estado anímico por medio de dos metáforas, en las cuales el amor

¹⁰ Cruz enfatiza el enfoque del hablante en su propio sufrimiento en un soneto de Boscán («Solo y pensoso en páramos desiertos»), poema en que este sigue fielmente un modelo de Petrarca: «El sufrimiento del poeta, por tanto, desborda los límites expresivos de la naturaleza, y el soneto enfatiza de este modo la mayor emotividad del poeta en comparación con su raciocinio» (1988: 43).

corresponde a la guerra y a la labor agrícola¹¹. En el segundo cuarteto el hablante afirma que sobrevive solo para que la espada enemiga se pruebe en su cuerpo; en el primer terceto explica que sus lágrimas han caído en tierra infértil y que han producido el «mal fruto» de sus dolores. Estas dos metáforas son tradicionales y están presentes en el *Canzoniere* de Petrarca, en el que el hablante lamenta su guerra con el amor y riega con sus lágrimas el laurel, emblema de su amada Laura. En el caso de la guerra, Petrarca y Garcilaso explotan una metáfora que le ha ofrecido una rica fuente de imágenes a la poesía lírica amorosa¹². La metáfora de la medicina también se emplea en este soneto: el hablante intenta reducir su pena con quejas, pero se le prohíbe este «remedio». Atrapado en las contradicciones del amor no correspondido, el hablante invita a su amada a que tome su «venganza» contra él. La crueldad de su dama ha inducido en el hablante el deseo de morir.

En sus vínculos con la poesía lírica, tanto Dulcinea como Luscinda son figuras ficticias. No obstante, cada una tiene su destino particular en el *Quijote*. Después de la visita a El Toboso, donde Sancho convence a don Quijote que los encantadores han transformado a Dulcinea en una fea labradora, el caballero andante se obceca con el desencantamiento de su amada. A lo largo de la segunda parte don Quijote insiste en que Dulcinea debe ser restituida a su propio estado de hermosura y nobleza, y el único personaje que menciona a Aldonza Lorenzo es Sancho, en una carta que le dicta a su esposa desde la casa de campo de los duques (II, 36). En efecto, el modelo vivo de Aldonza desaparece en la segunda parte del *Quijote*. En contraste, Luscinda reaparece como un personaje de carne y hueso en la venta de Juan Palomeque (I, 36). Después de mantener un enigmático silencio durante los avatares de su experiencia amorosa, toma la palabra para afirmar su lealtad a Cardenio y persuadir a Fernando que abandone su amor violento e ilícito:

¹¹ Heiple identifica y explica el uso de estas metáforas en este soneto: «Garcilaso employs two basic images, war and agriculture, both of which are paradoxical: the beloved is a victorious knight and irrigation has produced aridity» (1994: 148).

¹² Forster observa que en la poesía petrarquista el amor se compara con la guerra y se describe «in a wealth of military imagery» (1969: 2). Wyke comenta la metáfora de la *militia amoris* en la elegía latina (2002: 34). Hay muchos ejemplos en Moreno Soldevila: *Diccionario de motivos amatorios*.

Dejadme, señor don Fernando, por lo que debéis a ser quien sois, ya que por otro respeto no lo hagáis, dejadme llegar al muro de quien yo soy yedra, al arrimo de quien no me han podido apartar vuestras importunaciones, vuestras amenazas, vuestras promesas ni vuestras dádivas. Notad cómo el cielo, por desusados y a nosotros encubiertos caminos, me ha puesto a mi verdadero esposo delante (I, 36, pp. 377-378).

Con su elocuencia Luscinda participa en establecer relaciones apropiadas entre los amantes que se han encontrado por azar en la venta. En este momento ella demuestra la integridad y agencia de una heroína de una novela bizantina.

Por medio de Dulcinea y Luscinda, Cervantes explora la potencia de la representación literaria. Don Quijote y Cardenio son poetas en el sentido de que imaginan a las figuras hermosas y distantes de sus damas, imitando el modelo de la amada en la lírica petrarquista de la corte. La composición de esta poesía sobre las vicisitudes del amor se conecta con los códigos de la vida cortesana y con la defensa de la poesía. Como reconoce don Quijote, los nobles escriben poemas en alabanza de sus damas para confirmar su valor social y su dominio de las letras, una de las capacidades que Castiglione le atribuye al perfecto cortesano en su *Libro del cortegiano*¹³. En este contexto la poesía lírica es un modo de actuación masculina en el ambiente social de la nobleza. Con respecto a los usos y el valor de la poesía, tanto don Quijote como Cardenio siguen el modelo de Petrarca, presentando a una amada que existe en la mente del poeta y proyectando a un hablante que experimenta el amor como una serie de momentos líricos. Don Quijote y Cardenio crean a sus damas poéticas para mantenerse a sí mismos en un estado fijo y atemporal de sufrimiento amoroso. Como ha observado John Freccero en un artículo seminal sobre el *Canzoniere* de Petrarca, en este proceso creativo la poesía es autoreflexiva y autónoma: «the poetic lady created by the poet [...] in turn

¹³ En el tratado de Castiglione el conde Lodovico da Canossa aconseja que el cortesano debe cultivar un dominio activo de las letras para lucir bien en la corte: «Sia versato nei poeti e non meno negli oratori ed istorici ed ancor esercitato nel scriver versi e prosa, massimamente in questa nostra lingua vulgare; ché, oltre al contento che egli stesso pigliarà, per questo mezzo non gli mancheran mai piacevoli intertenimenti con donne, le quali per ordinario amano tali cose» (Castiglione, *Il libro del cortegiano*, p. 87).

creates him as poet laureate» (2015: 144). En las relaciones aquí entre dos personajes masculinos y sus amadas, Cervantes desarrolla uno de los temas centrales del *Quijote*: la libertad del artista¹⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, Erich, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953.
- AVELEYRA, Teresa, «El erotismo de don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, 1977, pp. 468-479.
- BOSCÁN, Juan, *Obras poéticas*, ed. de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1957.
- CASTIGLIONE, Baldassarre, *Il libro del cortegiano*, ed. de Ettore Bonora, Milano, Mursia, 1972.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2005.
- CLOSE, Anthony, «Don Quixote's Love for Dulcinea: A Study of Cervantine Irony», *Bulletin of Hispanic Studies*, 50, 1973, pp. 237-255.
- CRUZ, Anne J., *Imitación y transformación: el petrarquismo en la poesía de Boscán y Garcilaso de la Vega*, Amsterdam, John Benjamins, 1988.
- EISENBERG, Daniel, *A Study of «Don Quixote»*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987.
- FIGUEIRA VALVERDE, José, «Don Quijote y el amor trovadoresco», *Revista de Filología Española*, 32, 1948, pp. 493-519.
- FORCIONE, Alban K., «Cervantes and the Freedom of the Artist», *Romanic Review*, 61, 1970, pp. 243-255.
- FORSTER, Leonard, *The Icy Fire: Five Studies in European Petrarchism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1969.
- FRECCERO, John, «The Fig Tree and the Laurel», en *In Dante's Wake: Readings from Medieval to Modern in the Augustan Tradition* [1975], ed. de Danielle Callegari y Melissa Swain, New York, Fordham University Press, 2015, pp. 137-150.
- HEIPLE, Daniel, *Garcilaso de la Vega and the Italian Renaissance*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994.

¹⁴ Forcione discute la libertad que Cervantes reclama para el artista, frente a los preceptos neorristotélicos sobre la imitación y la verosimilitud (1970: 254-255).

- IVENTOSCH, Herman, «Dulcinea, nombre pastoril», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, 1963, pp. 60-81.
- JOHNSON, Carroll B., *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quixote*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1983.
- KENNEDY, Duncan F., *The Arts of Love: Five Studies in the Discourse of Roman Love Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- NAVARRETE, Ignacio, *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1994.
- VEGA, Garcilaso de la, *Obra poética*, ed. de Bienvenido Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Wiltrout, Ann E., «Las mujeres del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 12, 1973, pp. 167-172.
- WYKE, Maria, «Mistress and Metaphor in Augustan Elegy», en *The Roman Mistress: Ancient and Modern Representations*, Oxford, Oxford University Press, 2002.