

Construir dulcineas

Guillermo Sheridan

Uno de los personajes más entrañables de Don Quijote de la Mancha es sin duda Dulcinea. Guillermo Sheridan —autor de El dedo de oro, Allá en el campus grande y El encarguito, entre otros títulos— se adentra en el universo quijotesco y explora los rasgos simbólicos y míticos de Aldonza Lorenzo.

Agradezco al Coloquio Cervantino Internacional que, una vez más, me haya invitado a dictar conferencia, y más en 2009, cuando festeja su vigésimo aniversario. Debo decir lo que no tardará en ser evidente: soy sólo un aficionado al Quijote y estoy lejos de poseer las credenciales de otros participantes. Estoy seguro de que no habrá en mi intervención nada que no hayan dicho ya, y de mucho mejor manera, cientos de estudiosos y especialistas. De antemano solicito benevolencia ante un trabajo desprovisto de vuelos eruditos y académicos.

Dulcinea del Toboso es quien es...
(XXII, 2a)

Construir una dulcinea supone desear a una mujer que, resume don Quijote, sea “hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje” (XXXII, 2a), es decir, noble y rica.

La metamorfosis de la rústica Aldonza Lorenzo en la impar Dulcinea es laboriosa, aunque no tanto como la transformación de Dulcinea en el paradigma mismo de la femineidad. Es un hecho de imaginación pura, más un postulado que una idea, filtrada primero por la locura de Alonso Quijano y luego además purificada en el serpentín de la fantasía de don Quijote. Es una

labor en la que Quijano / Quijote se esmera, pues a fin de cuentas Dulcinea es la “causa de todo” (XXV). Esa frase contundente puede leerse como profesión de fe trobadoresca y neoplatónica, pero también como “la causa” argumental del ánimo caballeresco del Quijote, así como la adicción a las novelas de caballería es “la causa” de la locura de Quijano (porque el que está loco, conviene recordarlo, es Quijano, no Quijote).

La “causa de todo” es también la coartada y la razón, el motivo y el sentido del comportamiento último del Quijote, y por lo tanto, de la novela que narra sus aventuras. Como dice nuestro héroe, Dulcinea es *su corazón* (XXXII, 2a). Pues si Dulcinea está en el centro de su mundo —como la *Diosa* en el centro de todas las mitologías y religiones— también lo está en los confines de su narrativa interior: Quijote es andante para merecer a Dulcinea, nace de su deuda de amor con ella y con ella espera amarse en paz cuando logre merecer la encarnación de su fantasía.

Dulcinea debuta en la novela con el nombre “la dulce señora”. Y lo hace como primera causa espiritual porque el paquete “caballero andante” incluye el requisito de sufrir pasión terminal por una dama de la que se asume vasallo, pero también debuta como objeto narrativo de todo lo que habrá de suceder apenas la eche a andar don Quijote. Quizá sea a eso a lo que se refiere



Fernando Alberto Gómez, Nando, s/t

Cervantes al poner en boca de la duquesa (xxxii, 2a) la observación en el sentido de que a Dulcinea don Quijote “la engendró y parió en su entendimiento”, de modo similar a Cervantes, que engendra y pare a don Quijote en el suyo. Luego de cambiarse el nombre y desatar así su metamorfosis, lo primero que hace Quijote es darse “a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” (i). Y ese motor narrativo se activa por una razón casi burocrática: luego de vencer al gigante Caraculiambro... ¿qué puede don Quijote hacer con él? Andar por los campos arrastrando, vigilando y aun alimentando a un gigante no es ni atractivo ni práctico. Mejor remitirle a algún sitio, de preferencia remoto, en doble calidad de mensaje y mensajero y que alguien más se encargue del fardo. Y flaco favor se le hace a Dulcinea, agregando a sus menesteres de mujer perfecta la ingrata tarea de administrar gente descomunal y canalla, caballeros vencidos, hechiceros atroces y demás evidencias del amor que le guarda y le remite un caballero al que ni siquiera conoce. ¿Qué espera don Quijote que haga la inocente con un gigante cuyo nombre mismo contradice en tal medida las perfecciones de la destinataria?

CARACULIAMBRO Y LA “DULCE SEÑORA”

Porque el pobre Caraculiambro, que además de los sufrimientos inherentes a su estatura, y de tener que andarse cuidando de los caballeros andantes que pasen por Malindrania buscando camorra, tiene la desgracia de llamarse como se llama, es decir “caraculo-hombre”, y por lo mismo tiene que agregar a sus pesares el raro destino de convertirse en otro eslabón de la ecuación cara / culo que tanta tinta hará gastar a escritores y teóricos

siglos más tarde.¹ En todo caso, al desatar su aventura y enunciar a Caraculiambro, Quijote convoca al arquetipo de la fealdad para oponerle al de la belleza y solazarse en el lugar mítico de la bella y la bestia, fundacional desde que los antiguos imaginaron la conyugalidad de la linda Afrodita y el descuadrado Hefestos.

La vecindad que construye don Quijote en su primera ficcionalización del gigante y de “la dulce señora” es bien significativa, pues efectivamente ocurre en su primer parlamento, la primera vez que don Quijote *habla*. Se adelanta así una ilustración expresiva del ánimo esencialmente maniqueo con que Quijote conjuga su sistema de valores. En el centro de ese primer discurso se tensa el arco axiológico que va del extremo terrenal y corporal de Caraculiambro al extremo celestial de la “dulce señora”. La fantasía sobre el sometimiento de Caraculiambro a la “dulce señora” agrega otra circunstancia: Quijote fantasea que el monstruo “entre y se hinque de rodillas ante mi dulce señora y diga con voz humilde y rendida: yo, señora, soy el gigante Caraculiambro”, etcétera. Es conmovedor que posea, en la imaginación de su autor, tan buenos modales y tan placentera retórica. Y si es gracioso que *entre* a la sala de recibir de la “dulce señora” y se “hinque de rodillas”, más lo es el contraste entre su descomunal estatura y su fealdad caraculo y perfecta proporción y hermosura de la dama. Claro, el tamaño del gigante —por lo menos equivalente al de un molino, que es la talla mínima que exige don Quijote— no sólo representa su inherente maldad, sino que ilustra la proporcional dificultad de derrotarle. Es así que en el mapa moral del Quijote, en las antípodas de Malindrania, reino de los caraculo, queda ubicado el cielo de la “dulce señora”.

Es obvio que desde su aparición primera, esa señora ya se carga de connotaciones marianas o, mejor dicho, mariólatras, con todas las resonancias contrarreformistas del asunto. Recordemos que Lutero y Calvino consideraron el amor a la Virgen una distracción del amor a Cristo y predicaron una radical *marianoiconoclastia*, con crítica similar a la que endereza Sancho a su amo al decirle que “con esa manera de amor he oído yo predicar que se ha de amar a nuestro señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena” (xxxii).

Una vez establecida la función que debe cumplir la “dulce señora”, don Quijote le busca arraigo en la reali-

¹ Menciono sólo tres: el mandril Bosse-de-Nage, cuya cara cede su sitio a su culo gracias a una microcirugía patafísica en la novela de Jarry, *Dr. Faustroll* (“De mille sortes des chosses”, XXX); Bakhtin, como es sabido, también se referirá al “reemplazamiento del rostro por el trasero, de lo de arriba por lo de abajo” en su clásico *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance* (Gallimard, 1970, p. 370); y Octavio Paz en las páginas iniciales de *Conjunciones y disyunciones* (Joaquín Mortiz, 1969).

dad con su congruente manera de razonar pues, como es sabido, la verosimilitud es algo que le interesa sobremanera (una cosa es imaginarla ante un gigante arrodillado, y muy otra es que sea una señora sin anclaje en los hechos, o en ciertos hechos). Cuando don Quijote busca en la realidad que conoce a una actriz digna de su fantasía, se inicia una metamorfosis equivalente a la que Quijano ha inducido a su propio ser. Alonso Quijano —y le llamo así pues aún tiembla entre el seso y el dislate— recuerda a una tal Aldonza Lorenzo, de la que alguna vez anduvo enamorado, y que era —según el narrador— “moza labradora de muy buen parecer”. Sin saberlo, como no supo tampoco que Quijano anduviese enamorado de ella, Aldonza Lorenzo se convierte sin más en el equivalente femenino de Quijote: Alonso engendra a Aldonza. Esto supone rebautizarla en un proceso similar al que Quijano ya se sometió así mismo, y a Rocinante y aun a Sansón Carrasco.

MARÍA Y DULCINEA

Una vez concebida su función narrativa, Quijano le busca nombre, uno “que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora”. Y qué lindo es que Quijano se precie de hallar un nombre que “tira” y se “encamina”, como un carro de mulas, hacia los pegajos de la eufonía, un “nombre músico y peregrino y significativo”: *Dulcinea*. Si la dulzura era previa a su nombre, se redobra en el diptongo *ea*, que es como un *ía* de betún. Un nombre nutritivo, lácteo, que opera como una metáfora del gusto, el más objetivo de los sentidos, pues que lo dulce es dulce para todos y el más ajeno a interpretaciones subjetivas. Por eso mismo el adjetivo *dulce* es el preferido de los adoradores de María, nombre que —como dijo el Monje Honorio— “está lleno de divina dulzura”, o como dice San Antonio de Padua, es “miel para los labios”, y todas las variantes de la dulzura nutricia que la inundan, del *Ave María* al *Magnificat* y a los misterios aledaños, capturas sincréticas que hace el marianismo de todas las glucoladas diosas arcaicas.

La dulce señora princesa Dulcinea, ya apartada de su arraigo en la majadera terrenalidad, figura en el monólogo del campo de Montiel no sólo transfigurada, sino convertida en un potente disparador narrativo (II):

¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plegaos, señora, de membraros deste vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece.

Aldonza Lorenzo, con su bellaco aunque aliterado nombre, se ha sublimado en Dulcinea mientras Quijano se sublima en Quijote. El recién caballero le otorga “título de señora de sus pensamientos”, el primero de los muchos que acumulará sobre ella su larga letanía. Así pues, la razón de andar andante del Quijote obedece a que Dulcinea lo ha despedido y le ha ordenado que no ose apersonarse, sin que sepamos aún por qué, pero seguramente porque Quijote necesita *merecer* esa visión, hacer méritos, purgarse de pecados. Replica así Cervantes el modo en que el creyente, si desea la presencia de la Virgen, debe ameritarla, cumplir viaje iniciático y enviarle continuas pruebas de su amor y devoción.

La primera vez que el Quijote se encomienda a su protección (III), “alzó los ojos al cielo y, puesto el pensamiento —a lo que pareció— en su señora Dulcinea, dijo: —Acorredme, señora mía, en esta primera afrenta que a este vuestro avasallado pecho se le ofrece; no me desfallezca en este primero trance vuestro favor y amparo”. Esta primera oración explica, como diría el Qui-



Giovanni Sorcinelli, *Giox*, s/t

jote, lo “significativo” que resulta, más tarde, en el episodio de los disciplinantes, que el Quijote vea en la Virgen María a una mortal atribulada. A pesar de que Sancho le explica que “aquella señora que llevan sobre la peana es la imagen benditísima de la Virgen sin mancilla”, don Quijote exige que se libere “a esa hermosa señora, cuyas lágrimas y triste semblante dan claras muestras que la lleváis contra su voluntad y que algún notorio desaguisado le habedes fecho” (LII). Lo mismo puede inferirse de que, durante las “finezas de enamorado” en la Sierra Morena, en imitación de Amadís, don Quijote improvise un rosario con la falda de su camisa y rece “un millón de avemarías” (XXVI).

Como la Virgen, Dulcinea favorece, ampara y mora en el cielo, pero también en la tierra, donde gracias al amor de don Quijote, “bien te puedes llamar la más dichosa” y ser considerada “sobre las bellas bella”; es su protectora y su socorro; es sumariamente declarada “emperatriz”, es obviamente “doncella”, es decir, virginal e inmaculada (en las postrimerías de la novela Quijote utilizará una expresión infame de ganadero: está “entera”, LIX, 2a); una doncella cuya castidad hace jurar a su caballero que preservará la propia. Quijote se pasa las noches “entretenido con las memorias de Dulcinea” —apócrifas y lamentablemente no narradas— y le consagra su sueño, como hacen los marianos con la Virgen cuando, al entrar al lecho, le piden los conduzca a la ribera del amanecer...

Como María, Dulcinea es dogma de fe. Así se aprecia en el famoso diálogo con los mercaderes toledanos, donde se asienta que sus virtudes prescinden de la necesidad de demostración, a tal grado que por pedir su presencia, o siquiera su retrato, el mercader ofenda a la

fe: “La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia” (IV), le responde Quijote. El eco teológico del argumento traslada a Dulcinea los dogmas de fe que, para subrayar su dificultoso acatamiento, la iglesia promulgó sobre la pureza de la “deípara, paridora de Dios” (como dice el mariano José Lezama Lima). Creer que María es virgen “antes del parto, durante el parto y después del parto” exige una fe proporcional al agravio a la razón que implica: lo mismo que exige Quijote a los mercaderes y, desde luego, a sí mismo. De este modo, el “sin verla habéis de creer” equivale a “sin entenderlo habéis de saber” que ordena el dogma.

El mercader se declara dispuesto a declarar lo que Quijote le pide siempre y cuando haya prueba de por medio, “aunque su retrato nos muestre que es tuerta de un ojo y que del otro le mana bermellón y piedra azufre”. “No le mana”, responde el furioso pero púdico Quijote, que se resiste a repetir las sustancias y asqueado con ese verbo austral; “no le mana eso que decís, sino ámbar y algalia”, debate que no escatima el recurso al olfato, sentido que toma al lector por las narices y lo vapulea con un argumento incontestable: huele a lo que huele; un desigual combate entre la idealidad de la fermosura, cuya prolongación aromática son los perfumes celestiales, y el hedor infernal del azufre y el bermellón, sustancias tóxicas y asociadas al demonio. El argumento del mercader insinúa que Dulcinea puede ser “impar” no por hermosa sino por horrible; por ser una *caraculiambra*, y no por gigantesca, sino por la posibilidad de que no sean bellos sus ojos, sino infernales sus emanaciones. Se trataría así de una nueva, conjetural inversión de la cara en culo, algo tan violentamente insinuado por el mercader que Quijote, convertido en instantáneo inquisidor, lo acusa no ya de descomunal, soberbio o hideputa, sino de *blasfemo*. El cariz religioso enfatiza de este modo el carácter sagrado de Dulcinea, o de su aroma, y por metonimia, de su belleza, a su vez expresión visible de su alma celestial.

Muy distinta a la del toledano es la actitud de Vivaldo, “persona discreta y de alegre condición” (XIII) que, percatado que se ha de la locura de don Quijote, acepta subordinarse a ella y le suplica “nos diga el nombre, patria, calidad y hermosura de su dama; que ella se tendría por dichosa de que todo el mundo sepa que es querida y servida de un tal caballero como vuestra merced parece”. Quijote, emocionado, antes de responder larga un suspiro teatral, respiración con alma que alude también a María, “exhalada, / suspirada / en el suspiro de Dios”, como dicen los “Doscientos encantos de María”, o el “Ad te suspiramus” del *Salve Regina*. El suspirante Quijote declina los generales de su “dulce enemiga” y asevera que su linaje “por lo menos, ha de ser de



Enrique Pérez Penedo, *Enrique*, s/t

princesa, pues es reina y señora mía”, y que es catálogo vivo de los atributos “imposibles y quiméricos” que la colectividad de los poetas ha dado a sus señoras, lo que la hace “sobrehumana” —nueva alusión a la “pura flor de belleza sobrehumana” que es la “Virgen Fecunda” en algunos himnos de la liturgia.

DIENTES DE PERLA

Los atributos “imposibles” de Dulcinea reúnen todos los del ideal convencional de la belleza mediterránea que Quijote celebra (y de los que Cervantes se mofa): “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”. Ideal convencional no por falta de imaginación individual, sino por el exceso de imaginación deseante colectiva que la Diosa concita en Occidente. Pero más importante, en todo caso, es que pintarla con esos convencionalismos es una manera de decir que *no se la puede pintar*, que está más allá de lo representable (como famosamente dice Lope de Vega —otro mariano— en el “Retrato de la Virgen” que traza el “Pastor sincero”:²

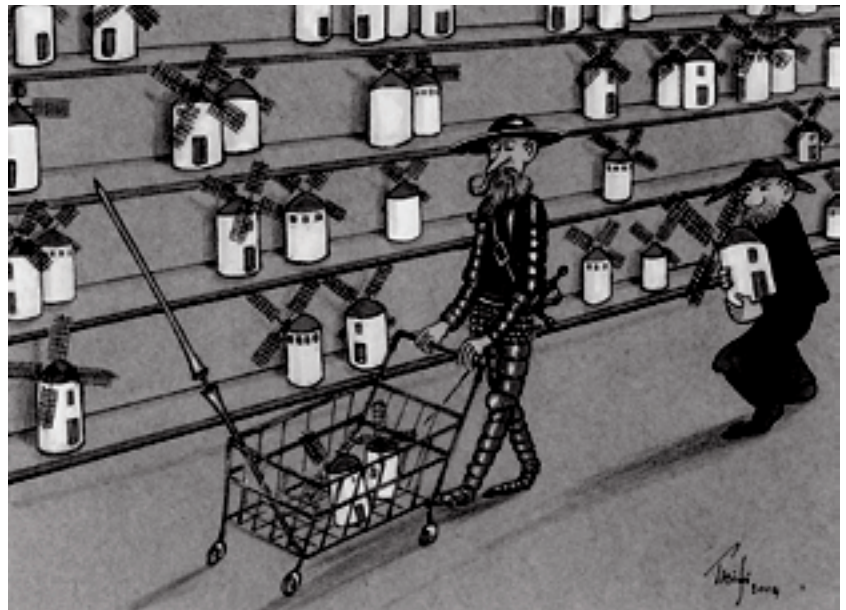
Poco más que mediana de estatura,
como trigo el color, rubios cabellos,
vivos los ojos, y las niñas de ellos,
de verde y rojo con igual dulzura.

Las cejas de color negra y obscura,
aguileña nariz, los labios bellos,
tan hermosos, que habla el cielo en ellos
por celosías de su boca pura.

La mano larga para siempre darla,
saliendo a los peligros al encuentro
de quien para vivir, fuese a buscarla.

Ésta es María, sin mirar al centro,
que el alma sólo puede retratarla
Pintor que tuvo nueve meses dentro.)

Al terminar la enumeración de convencionalismos que hace el Quijote, sucede una de esas cosas encantadoras que lo hacen tan entrañable: si bien se limita al rostro, el pecho y las manos de Dulcinea, delata que a veces también piensa en lo demás, en regiones corporales menos visibles, quizá cuando hace “memorias” de



Philippe Bossens, *Phifi*, s/t

ella o cuando la pone en el centro de “mis más escondidos pensamientos”. Es elocuente que haga ostentación pública de su fe y reclamos públicos a acatarla y que, a la vez, reconozca el *secreto*, el sitio “escondido” donde reside una Dulcinea impronunciable. En todo caso, Quijote delata que a veces piensa en esas partes escondidas, si bien sólo para señalar que son “las partes que a la vista humana encubrió la honestidad”. Esto no le impide alabar tales partes, aunque por omisión, pues “según yo pienso y entiendo, sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas”. Y no puede comparar esas partes honestas porque ni la retórica caballeresca ni la marianólatra aportan precedente lícito, pues nunca descienden del pecho (que se compara, cuando mucho, a mármol, y ya con riesgo, a colinas nevadas bañadas por los arroyos azules de las venas), pues hacerlo supondría ingresarla a una corporeidad agravante (la iconografía de la Virgen es complejísima, y su corporeidad se limita al pecho lactante y al vientre deíparo, al que por metonimia alude a veces el trazo fértil de las caderas o la rodilla adelantada).

La forma honesta que tiene don Quijote de *poseer* a Dulcinea es sólo verbal. El Quijote, lo sabemos, es mal poeta, pero buen retórico, propenso a enumeraciones no necesariamente caóticas, pero sí atropelladas, cuando se atarea en describir a la abarcante diosa que está construyendo, una cuya gloria que no describe “toda alabanza, por hipérbole que sea” (LXXIII, 2a) lo que no le impide practicarlas con entusiastas sofocos cuando piensa en el “¡Extremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo!” (XLIII). Y digo abarcante porque Dulcinea es una Diosa múltiple y proteica, como lo señalan los términos de esta enumeración que aluden a la vastedad del espacio (“es-

² En el auto sacramental *El nombre de Jesús* recogido en el tomo XVIII de la *Colección de las obras sueltas, así en prosa, como en verso* (Antonio de Sancha, Madrid, 1778).



Christo Komarnitski, *Christo, s/t*

tremo”) y a la linealidad del tiempo (“fin y remate”) así como a la forma en que tiempo y espacio se asientan en significaciones culturales (“archivo y depósito”, piropos extravagantes y sofocados, pero exactos). Dulcinea es el arquetipo del que deriva la totalidad del mundo.

DULCINEA SOBAJADA

Luego de alcanzar esas alturas, a la pobre Dulcinea no le queda sino colapsarse, iniciar una suerte de implosión, como una estrella que se deploma en su propio fulgor. Poco a poco —gracias sobre todo al “encantamiento” que le hace Sancho— comienza su retorno a la realidad labrantía de la que ha brotado. Inicia una metamorfosis regresiva, un descenso del arquetipo al barro básico de su materia, y vuelve a ser una contrahechura corporal, casi animal, de mujer no sólo terrestre, sino *baja*. Comienza Dulcinea, en suma, a desquijotizarse y, en la misma medida, a caraculiambrizarse...

El primer golpe es inclemente: el “morisco aljamiado” —el primer lector de la novela—, a quien el narrador le pide que traduzca el cartapacio, suelta una carcajada al leer una anotación al margen del manuscrito: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (IX). El paso de la bóveda celeste a la abrumadora animalidad del puerco inicia una antiletanía laica: el aterrizamiento de la diosa.

La reacción de Sancho es aún más brutal. Cuando se entera de que su amo ha empleado como matriz de su delirio a Aldonza Lorenzo (XXV) parece aliviado: he ahí una femineidad que coincide con su propia experiencia. Sancho atiza la antiletanía: Aldonza es hombruna, hace muecas y melindres, es forzada (es decir, gorda³), su voz potente se escucha a media legua y le puede “sacar la barba del lodo” (vencer a golpes) a cualquier ca-

ballero andante. El retrato bellaco que traza Sancho es una paranomasia del fonema más villano de la lengua: “es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho”; Aldonza se ha “trocado” por tanto andar al sol (es decir, es morena) y encima “tiene mucho de cortesana”, palabra cuya traducción popular Sancho se reserva en discretos puntos suspensivos (le pide a su amo que no “se vuelva loco, sin qué ni para qué, por una...”). Discreción que romperá más tarde Sancho con su gracioso *lapsus* cuando, al tratar de memorizar la carta que su amo quiere enviar a Dulcinea, dice “Alta y *sobajada* señora” (XXVI). El barbero, desde luego se asombra: “No diría sobajada, sino sobrehumana o soberana señora”. En esta distancia enorme y mínima entre la *sobrehumana* y la *sobajada* palpita además el entredicho entre realidad y ficción, entre lo celestial y lo terreno, entre la diosa y la contrahechura humana. Pero se trata de un *lapsus* que Sancho comete no por su propensión a los dislates, sino porque ya sabe que Dulcinea no es sino una Aldonza filtrada por el delirio: no bucólica sino agrícola, no virginal sino sexualizada, no de linaje sino socialmente degradada.

De pronto, la celestial princesa sala cerdos, rastrilla lino, trilla las eras y ahecha hanegas de trigo. Y al realizar estas labores menea afanosamente un trasero realista, gordo y apetitoso. En efecto, cuando Sancho regresa de cumplir (en teoría) con el envío de la carta, Quijote interroga (XXXI) si Dulcinea besó la carta o se la puso amorosamente en la frente. Sancho contesta con franqueza —aunque está mintiendo— que no, sino que Dulcinea estaba “en la fuga del meneo de una buena parte del trigo que tenía en la criba”. La frase recuerda *El asno de oro* de Apuleyo (otra novela sobre la Diosa y sus *Metamorfosis*), cuando Lucio se emboba mirando a Fotis menear el cucharón en el caldero. Aunque por otro lado, son estas tareas impropias de princesa, pero no de diosa, que no pocos avatares de la Diosa original glorifican al agro (lo mismo Lakshmi que Isis, Ceres o Deméter), y sobre todo al trigo, cereal sagrado, símbolo eucarístico de fuerte presencia en la iconografía mariana.

El sobajamiento de la “soberana” Dulcinea a la contrahechura terrena, a su realidad sobajada, se potencia en la escena en que Sancho de su amo la orden de mostrarle a la mujer (pues, en el fondo, Quijote duda de su propia ficción). Sancho sale de ese aprieto gracias a las tres labradoras que aciertan a pasar en ese momento, montadas en sus borricas, a las que el escudero convierte en Dulcinea y sus damas de compañía razonando: “no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea” (X, 2a). Con el nombre de Aldonza me quiero referir a una *femineidad sobajada* que incluye también a Maritornes y a esta labradora que ni nombre tiene, que monta “como un mejicano”, y que cuando se cae de su

³ Como dice Tiquitoc, uno de los “académicos de Argamasilla”, en su epitafio de Dulcinea.

borrica vuelve a subirse a ella con un rápido brinco perfecto. Esta labradora es a la vez ella misma, pero también una falsa Dulcinea (inventada por Sancho) y, por tanto, es también una falsa Aldonza.

La labradora de los brincos es quizás el personaje más desvalido e inocente de todos los que se cruzan con el Quijote. Es la contrahechura de Dulcinea, en la misma medida en que don Quijote es una contrahechura de caballero andante. Quizá sea también el personaje que mejor representa los negocios que hay en la novela entre la realidad y la ficción. Ilustra genialmente la relatividad de los puntos de vista y es, como una muñeca rusa, un engaño lleno de engaños. Y más aún gracias a la final prestidigitación de la duquesa que, en el último giro de tuerca, convence a Sancho de que sí, de que la labradora es Dulcinea, sobajada por el mago de la cueva de Montesinos. Sancho no cabe en sí de asombro, pues creía sólo haber hecho una travesura (muy oportuna, pues ver a Dulcinea sobajada en labradora saca a don Quijote de la pasividad contemplativa y le obliga a luchar por su desencantamiento, tarea que sostiene toda la narrativa de la segunda parte).

Aldonza es, pues, una femineidad sobajada, una Dulcinea caraculiambra. Lo delicioso es que si Quijote construye a Dulcinea, sea Sancho quien construya a la anti-Dulcinea con sus propios recursos imaginativos y retóricos. La metamorfosis que Sancho imagina hace que “las perlas de sus ojos” se truequen en “agallas alcornoqueñas” y sus “cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo”. A la mitad de su construcción, Sancho se percata de, si bien lo que describe es lo más opuesto a la ficción de su amo, es lo más cercano a su propia realidad: “para decir verdad”, dice, su apariencia sube en quilates gracias “a un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo”; para Sancho, ese lunar piloso es evidencia de lo que para él es hermosura. La labradora será descrita sin miramientos por don Quijote ante los duques: es “tan baja y tan fea” que no hay aspecto de la Diosa que no tenga ahí su negación: ha sido “convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago” (xxxii, 2a). El paso de “olorosa a pestífera” es una información caraculiambra que devasta la laboriosa construcción de don Quijote: si algo es “tan suyo de las principales señoras”, explica, es “el buen olor, por andar siempre entre ámbares y flores”. La labradora (la Dulcinea sobajada), en cambio, mana hedores, y a tal grado “que me encalabrín y atosigó el alma”.

Ya en el capítulo xxxi, en la primera embajada de Sancho, Quijote había insistido en confirmar la reali-

dad de Dulcinea sobre la evidencia de sus aromas: “¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática, y un no sé qué de bueno, que yo no acierto a darte nombre?”. A lo que Sancho contesta que no, que más bien había percibido “un olorcillo algo hombruno; y debía ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa”, lo que Quijote conjetura tuvo que ser el propio hedor de Sancho, “porque yo bien sé a lo que huele aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído”. Mas la hediondez de la Dulcinea saltarina es a tal grado potente que le hace titubear de su existencia y de sí mismo.

UNA SOLA CONTRAHECHURA

Si bien había reconocido ante Sancho que sus amores “siempre han sido platónicos” (xxv), poco a poco confiesa don Quijote que él y Dulcinea no han pasado de intercambiar miradas honestas cuatro veces en doce años —aunque la verdad es que ella lo miró a él, quizás, una sola, lo que evidencia el recato con que la han cria-



Cristóbal Reinoso, *Crist, Sancho a dieta*



Rafael González García, *Raff*, s/t

do sus padres.⁴ En la primera parte (xxv), cuando era Sancho quien lo asediaba sobre la verdad de Dulcinea, don Quijote reforzaba su fe diciendo “básteme a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta... y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo”. Esta fe se habrá de reforzar ante la imagen y el hedor de la labradora, cuando Quijote, frente a la evidencia de la realidad contrahecha, persevera en la fuerza de su fe: “No dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora” (x, 2a). Y lo hará de nuevo ante el asedio de la duquesa: “Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”. Sea “cebolluda labradora”, sea “ninfa del dorado Tajo”, Dulcinea *es quien es* y “adondequiera eres mía, y adoquiera he sido yo, y he de ser, tuyo” (xlviii, 2a).

Esta profesión de amor, que termina por seducir a la duquesa, y fortalece la imagen popular del Quijote como adalid del amor a toda prueba, no deja de tener un ingrediente pernicioso: la fastuosa vanidad del Quijote. Una vanidad que lo lleva a razonar (xvi, 2a) que si los magos sobajaron a Dulcinea en labradora, igual ella pudo ver en él algo sobajado y horrible, algo como... Alonso Quijano. Don Quijote ha fabricado una imagen de sí mismo tan elaborada y tan hiperbólicamente hermosa como la que ha hecho de Dulcinea. Y

se entiende, pues otra prenda de la perfección de Dulcinea debe ser la perfección de su amante. El vanidoso Quijote, que se piensa asediado por todas las mujeres, reitera una y otra vez que es tan hermoso y galante como Amadís, y tan puro. Construir a Dulcinea ha implicado la construcción de sí mismo, y con la misma intensidad adversa a la contrahechura. De este modo, don Quijote *es* Dulcinea, y la hechura imaginativa de la femineidad a partir de la materia prima de Aldonza equivale a la hechura de la masculinidad a partir de Quijano. Cuando Quijote dice de Dulcinea: “Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser” (xxx) dice casi lo mismo que Calixto: “Melibea soy, a Melibea amo...”. Pero entre Calixto y Melibea se percibe una completud platónica de los opuestos reconciliados que no se advierte en don Quijote. Su locura no erradica del todo la conciencia de que su Dulcinea es hechura de su imaginación. Don Quijote vive y respira en Dulcinea porque ambos son lo mismo, las dos caras de una sola, fantasmal fantasía.

La última aparición de Dulcinea es en el capítulo final. Alonso Quijano el Bueno ha recuperado la cordura y se prepara a bien morir. Sancho no puede hacerse a la idea y, llorando, le incita a vencer a la melancolía —que le parece el peor motivo de muerte—, a levantarse y a salir de nuevo al campo para vivir ahora, como lo habían pactado, una novela pastoril. En su avidez por espantar a la muerte que ronda a su amo, Sancho menciona que, quizás, encontrarán por ahí a Dulcinea. Es demasiado tarde. Alonso Quijano sabe que Dulcinea nunca existió. Pero también sabe que, a pesar de eso, Dulcinea *es quien es*. ■

⁴ Aldonza es —por cierto— el único personaje de la novela cuyos padres tienen nombre: Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales.