

## Tres personajes femeninos en *El Quijote*

Hugo Hernán Ramírez\*

DOI: <http://dx.doi.org/10.7440/res57.2016.09>

Cuando se habla del *Quijote* no se suele tener en cuenta que en realidad hablamos de dos libros distintos escritos por Miguel de Cervantes Saavedra.<sup>1</sup> El primero se publicó en 1605 y fue dedicado al Duque de Béjar, y el otro en 1615 y fue dedicado al Conde de Lemos; los dos dicen haber sido impresos en el taller de Juan de la Cuesta, pero éste sólo regentó su taller hasta 1607, con lo cual no pudo participar de la edición del tomo de 1615.<sup>2</sup>

Si bien el tomo de 1615 es la continuación del tomo de 1605, entre los dos libros hay notables diferencias: el uno se llama “Ingenioso hidalgo”, y el otro, “Ingenioso caballero”; en el tomo de 1605 el personaje Alonso Quijano es lector de libros de caballería (Q, I, 1) en tanto que en el tomo de 1615 casi todos los personajes se declaran lectores fascinados por el libro del *Quijote* (Q, II, 30-57). También hay diferencias notables en la construcción narrativa: el tomo de 1605 está marcado por el espíritu de la aventura, que se ve, por ejemplo, en que Quijote confunde unos molinos de viento con unos gigantes (Q, I, 8) o cree que unos rebaños de ovejas y carneros son en realidad el ejército del moro Alifanfaron, que lucha contra el ejército del cristiano Pentapolín del Arremangado Brazo (Q, I, 18). En el tomo de 1615, por el contrario, se privilegia un sentimiento constante de decepción, de aventura frustrada enmarcada en la cadena de bromas urdidas en el palacio de los duques, que quieren, por ejemplo, hacer creer a don Quijote que puede cabalgar por el cielo en un caballo de palo llamado Clavileño (Q, II, 40-41) o que le entregan a Sancho Panza el gobierno ilusorio de la ínsula Barataria (Q, II, 45).

Con todo y sus diferencias, hay constantes entre los dos volúmenes: Cide Hamete Benengeli es un narrador ficticio referido en los dos tomos; los personajes protagonistas son los mismos; personajes como el cura y el barbero aparecen asociados con la racionalidad, que confronta la supuesta locura del *Quijote*; la sobrina y el ama de Alonso Quijano aparecen referidas en los dos volúmenes, y también en los dos volúmenes es central la figura de una amada que será referida como Dulcinea del Toboso, Aldonza Lorenzo o la moza aldeana (Q, I, 2). Hay un tipo particular de personaje cuya configuración es constante, ya no sólo en el *Quijote* sino también en las *Novelas ejemplares* e incluso en el teatro; me refiero a los personajes femeninos. Es mi hipótesis que en el *Quijote*, o en general en la obra de Cervantes, la manera de caracterizar a los personajes femeninos tiene unas resonancias muy modernas asociadas, por ejemplo, con la autodeterminación.

Lo primero que habría que señalar es que los personajes femeninos de Cervantes son muy complejos, y en general responden a una paleta variopinta, de manera que intentar meterlos a todos en una sola bolsa es imposible. Me interesan en particular aquellos personajes femeninos marcados por enunciados que podríamos llamar de “autodeterminación”, entendida como la determinación personal y libre derivada de la necesidad típicamente humana de realizar las propias aspiraciones, y que en términos del DRAE se plantea como la “capacidad de una persona para decidir por sí misma algo”. No pretendo hacer ninguna explicación amplia sobre el problema filosófico de la “autodeterminación” en el período áureo, también dejo de lado el problema de la autodeterminación como práctica social de las mujeres del siglo XVII e incluso dejo de lado el análisis de sesgo biográfico de Cervantes asociado con autodeterminación con el que se suele asociar a las mujeres de la propia familia de Cervantes. Pretendo únicamente enunciar el problema en el nivel textual de la prosa ficcional del *Quijote*.<sup>3</sup>

\* Doctor en Literatura Hispánica por El Colegio de México. Profesor asociado de la Universidad de los Andes (Colombia).  
✉ huramire@uniandes.edu.co

1 Las citas del *Quijote* aparecerán siempre en el cuerpo del texto designando el libro como Q, el tomo con números romanos y el capítulo referido con números arábigos.

2 Para detalles del proceso editorial de la primera edición del *Quijote* de 1605 y 1615 remito al estudio de Francisco Rico (2005).

3 Como suele suceder con casi todos los temas cervantinos, este tema ha sido desarrollado ya por la crítica: cito como ejemplo los trabajos de Hans-Jörg Neuschäfer (1999 y 2005)

Me parece que esos enunciados de “autodeterminación” en los personajes femeninos de Cervantes pueden asociarse por ejemplo: 1) con las palabras del propio personaje, como sería el caso de Marcela en la primera parte del *Quijote*; 2) con los comportamientos de los personajes femeninos, como sería el caso de Dorotea, Leandra o Altisidora en la segunda parte del *Quijote*; 3) con la imagen que ellas proyectan sobre su contexto ficcional, como sería el caso del personaje llamado Preciosa, en la novela *La gitana*; Constanza, en la novela *La ilustre fregona*, o incluso con las acciones casi cómicas, como el robo que Estefanía hace al alférez Campusano, en la novela *El casamiento engañoso*, novelitas estas tres últimas incluidas en el tomo titulado *Novelas ejemplares*, publicado por Miguel de Cervantes en 1613.

Como el panorama es tan amplio me ocuparé específicamente del discurso de la pastora Marcela en el capítulo 14 de la primera parte, de la Dorotea presentada como lectora que se transforma en la princesa Micomicona en el capítulo 29 de la primera parte, y de la atrevida, graciosa y desenvuelta Altisidora que encontramos en el capítulo 57 de la segunda parte.

La aparición de la pastora Marcela en la primera parte del *Quijote* ocurre durante el sepelio de un pastor llamado Grisóstomo, que, según se cuenta, murió de amor por ella. A lo largo del relato sabemos, por ejemplo, que Marcela es huérfana, que, si bien aparece vestida como pastora, en realidad es una rica joven de ciudad que se disfraza para vivir en el campo en condición de libertad y que ella misma se describe como “Fuego soy apartado y espada puesta lejos”. Presentar a la muchacha como huérfana, disfrazada o asociada con la imagen de un objeto que puede hacer daño en realidad son tópicos en la literatura medieval y áurea, tópicos que Cervantes usa con mucha frecuencia, al punto de que, por ejemplo, sólo en el tomo de 1605, además de Marcela aparecen como huérfanas la mora Zoraida (Q, I, 37), Doña Clara de Viedma (Q, I, 42) y la hermosa Leandra (Q, I, 51).

La afirmación “Fuego soy apartado y espada puesta lejos” formulada por Marcela en el primer relato intercalado que aparece en el *Quijote* viene precedida por un largo alegato en donde ella pone en contexto aquello de que ella sea la culpable de que Grisóstomo haya muerto de amor. De hecho, ese enunciado aparece en un contexto más amplio, en donde el personaje de Cervantes señala, por ejemplo, que: “Así como la víbora no merece ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con ella mata, por habérsela dado naturaleza,

tampoco yo merezco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos no se acerca” (Q, I, 13).

Lo primero que se destaca en el pasaje que nos sirve de contexto para entender el enunciado de Marcela es que la falsa pastora evoca el tópico de la condición maligna de la mujer que se había extendido en la Antigüedad y el período áureo, por ejemplo, a través de los sermonarios o de los libros de los moralistas. De hecho, la presentación de la mujer como una espada que debe ser alejada aparece, por ejemplo, en los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias (1610), en pasajes como el titulado “aparta de ti el cuchillo agudo”, en donde recomienda dejar a un lado toda amistad que pueda conducir a engaño o llevar a trato peligroso (Emblema 24).

Más allá de la evocación de un tópico con resonancias clásicas, lo que me interesa subrayar es que toda la historia de Marcela se asocia con un necesario ejercicio de autodeterminación al que ella llega, desde el punto de vista de la ficción, como consecuencia de las condiciones vitales en las que se ha formado. Marcela es huérfana, criada por un tío sacerdote; la historia de su vida llega a la novela en el contexto del encuentro con cabreros reales; se cuenta la historia de dos pastores fingidos, Marcela y Grisóstomo, que abandonaron su vida en la ciudad para dedicarse a guardar el ganado:

Pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y sin ser parte su tío ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban, dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar, y dio en guardar su mismo ganado. Y así como ella salió en público y su hermosura se vio al descubierto, no os sabré buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores, han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos; uno de los cuales, como ya está dicho, fue nuestro difunto, del cual decían que la dejaba de querer y la adoraba. (Q, I, 12)

Muerto Grisóstomo, será un amigo quien se dedique a señalar la supuesta crueldad de Marcela, razón por la cual ésta aparece en escena con el propósito de defender su buen nombre pero sobre todo de defender su derecho a estar sola:

Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos: los árboles destas montañas son mi compañía; las claras aguas destes arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosura. Fuego soy apartado y espada puesta lejos. A los que he enamorado con la vista he desengañado con las palabras; y si los deseos se sustentan con esperanzas, no habiendo yo dado alguna a Grisóstomo, ni a otro alguno el fin de

y Erich Köhler (1961), quienes se ocupan del asunto pero sólo lo desarrollan en función del personaje Marcela que aparece en la primera parte del *Quijote*. Podría también traer a cuento trabajos como la reciente compilación preparada por Fanny Rubio (2005) bajo el título *El Quijote en clave de mujer/es*, en donde encontramos trabajos nuevos junto a otros ya clásicos, elaborados por Concha Espina, María Zambrano, Carmen Castro, Lidia Falcón e Iris M. Zavala.

ninguno dellos, bien se puede decir que antes le mató su porfía que mi crueldad. (Q, I, 14)

Resonancias del pasaje se encuentran en el canto VI de *La Galatea*, en donde se afirma “Libre nascí y en libertad me fundo”; el ejercicio de la libertad se desarrolla en la vida del campo, en contacto con la naturaleza, y es quizá ese contacto el que la hace ser consciente de que tiene la capacidad de encender pasiones que podrían resultar peligrosas; también sabe que está en ella el apagar las esperanzas de los supuestos enamorados, y también está segura de que si un galán no logra desencantarse terminará muerto por su propia confianza, como sucedió con Grisóstomo, con lo cual no es ella la culpable de la suerte del pastor sino él mismo. Si alguien tenía dudas sobre la radicalidad de las palabras de Marcela sólo algunas líneas más abajo invoca incluso su condición social como otra de las bases de su libertad: “Yo, como sabéis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este ni solicito aquel; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro” (Q, I, 14). De nuevo aquí, como advierte Francisco Rico, Marcela, como Gelasia en *La Galatea*, se rebela contra la sujeción, que se creía ligada a la condición femenina. Así, Marcela no es interesante por ser pastora fingida o por desdeñar a un falso enamorado sino porque se rebela contra la sujeción, elabora un discurso sobre la libertad, e incluso, me parece, porque invoca su riqueza y su capacidad de distanciarse de las superficialidades del mundo como bases sobre las cuales se sustenta su posibilidad de ser libre. Nótese que presentar a Marcela sola, defendiendo su libertad, sin hijos, sin marido e incluso sin un Dios salvador, lo que hace es presentar un personaje que contradice el estereotipo.

Cuando se examina el caso de Dorotea, que aparece en los capítulos 28, 29 y 30 de la primera parte del *Quijote*, me parece que el problema de la “autodeterminación” se desarrolla, ya no en el nivel del discurso y la elaboración casi filosófica como lo hace Marcela, sino más bien en el plano de la acción novelesca; no en vano, desde el comienzo del pasaje, al aparecer Dorotea vestida de hombre,<sup>4</sup> la pone ya en un plano decididamente estético:

El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto [...] Los luengos y rubios cabellos no solo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos, que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y

tantos eran. En esto les sirvió de peine unas manos, que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve; todo lo cual en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban. (Q, I, 28)

Como sabemos, el tópico de la mujer vestida de hombre es uno de los más socorridos por la literatura áurea, y en la cita podemos ver varios de sus rasgos: la manera en que se quita el sombrero (o la prenda que la cubre) y sacude la cabeza, la aparición del cabello rubio que será envidia del sol, la longitud del cabello que cubre el cuerpo, la posibilidad de sólo ver los pies, incluso la mano y el gesto de peinarse con los dedos terminan siendo casi una hostigadora presentación de tópicos petrarquistas.

Enseguida, interpelada por el cura, la muchacha hace una relación de sus desdichas, no sin antes concebir una composición del lugar y las condiciones en donde será presentada la historia: los hombres rogándole a la muchacha que cuente su historia, ella sentada sobre una piedra calzándose —algo que el recato no permitía hacer en público—, Cardenio, el cura y el barbero sentados a su alrededor, ella “haciéndose fuerza por detener algunas lágrimas que a los ojos se le venían, con voz reposada y clara comenzó la historia de su vida desta manera...” (Q, I, 28), y comienza una narración en la que de nuevo aparece lo que considero una sucesión de tópicos áureos: un lugar de Andalucía, un señor rico, unos padres de condición humilde que son vasallos del señor rico, y la muchacha en medio de una vida sosegada:

Los ratos que del día me quedaban después de haber dado lo que convenía a los mayores, a capataces y a otros jornaleros, los entretenía en ejercicios que son a las doncellas tan lícitos como necesarios, como son los que ofrece la aguja y la almohadilla, y la rueca muchas veces; y si alguna, por recrear el ánimo, estos ejercicios dejaba, me acogía al entretenimiento de leer algún libro devoto, o a tocar una harpa, porque la experiencia me mostraba que la música compone los ánimos descompuestos y alivia los trabajos que nacen del espíritu. (Q, I, 28)

Así como más arriba el narrador se solazó presentando tópicos petrarquistas, pareciera que esta nueva narradora se solaza presentando una vida sin gracia, una vida llena de lugares comunes que están descritos en los libros de los moralistas áureos, como la *Vida política de todos los estados de mujeres*, escrita por fray Juan de la Cerda (2010 [1599]). No obstante, varios de los lugares comunes, como veremos más abajo, resultan falsos pues esa vida rápidamente cambia de curso: “y yo tan cubierta y recatada, que apenas vían mis ojos más tierra de aquella donde ponía los pies, y, con todo esto, los del amor, o los de la ociosidad, por mejor decir, a quien los de lince no pueden igualarse, me vieron, puestos en la solicitud de don Fernando, que este es el

4 Sobre el motivo de la mujer vestida de hombre puede verse el trabajo de Bravo-Villasante (1988), y para el caso del motivo en Cervantes, remito a Inamoto (1992).

nombre del hijo menor del duque que os he contado” (Q, I, 28). Tras la aparición de don Fernando vienen la burla y el abandono de la muchacha, la búsqueda del amado y la llegada a la escena que estamos leyendo, que pertenece al capítulo 29 de la primera parte, en donde

El licenciado le respondió que no tuviese pena, que ellos le sacarían de allí, mal que le pesase. Contó luego a Cardenio y a Dorotea lo que tenían pensado para remedio de don Quijote, a lo menos para llevarle a su casa. A lo cual dijo Dorotea que ella haría la doncella menesterosa mejor que el barbero, y más, que tenía allí vestidos con que hacerlo al natural, y que la dejasen el cargo de saber representar todo aquello que fuese menester para llevar adelante su intento, porque ella había leído muchos libros de caballerías y sabía bien el estilo que tenían las doncellas cuitadas cuando pedían sus dones a los andantes caballeros. (Q, I, 29)

Toda la escena está marcada por la teatralidad, por la organización de una representación dentro de una escena novelesca: quien más arriba era una muchacha sufrida —que buscaba al amado que la había traicionado— se ofrece ahora como actriz; quien había dicho que sólo leía libros devotos y vivía toda recatada, ahora resulta que no sólo conoce muchos libros de caballerías, sino que conoce bien el estilo de estas doncellas que buscan andantes caballeros. Y no sólo eso, sino que ahora se ofrece para disfrazarse, y serán Cardenio, el cura y el barbero quienes están pensando en Fernando:

Sacó luego Dorotea de su almohada una saya entera de cierta telilla rica y una mantellina de otra vistosa tela verde, y de una cajita, un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó de manera que una rica y gran señora parecía. Todo aquello, y más, dijo que había sacado de su casa para lo que se ofreciese, y que hasta entonces no se le había ofrecido ocasión de habello menester. A todos contentó en extremo su mucha gracia, donaire y hermosura, y confirmaron a don Fernando por de poco conocimiento, pues tanta belleza desechaba. (Q, I, 29)

La presentación de la mujer vestida de hombre, la manera en que ella revela su identidad femenina, el relato de amor traicionado, e incluso la búsqueda del traidor, hacen parte del tópico. Pero la novedad del *Quijote* no radica en repetir el tópico, sino en el manejo que Cervantes hace de esos tópicos, en este caso caballescicos, manejo que le permite construir un relato en el que la muchacha rápidamente se separa del lugar común que supondría, por ejemplo, el encuentro con el amado y la reconciliación. Así, Dorotea no es interesante porque repite un tópico sino porque ella determina participar en un embuste que, por una parte, nos saca del motivo de la mujer vestida de hombre, y, por otra parte, nos pone frente a la princesa Micomicona, que ahora tiene como propósito participar en la broma urdida por el cura y el barbero y devolver a don Quijote a su casa.

Pero el que más se admiró fue Sancho Panza, por parecerle, como era así verdad, que en todos los días de su vida había visto tan hermosa criatura; y, así, preguntó al cura con grande ahínco le dijese quién era aquella tan hermosa señora y qué era lo que buscaba por aquellos andurriales.

—Esta hermosa señora —respondió el cura—, Sancho hermano, es, como quien no dice nada, es la heredera por línea recta de varón del gran reino de Micomición, la cual viene en busca de vuestro amo a pedirle un don, el cual es que le desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho; y a la fama que de buen caballero vuestro amo tiene por todo lo descubierto, de Guinea ha venido a buscarle esta princesa. (Q, I, 29)

El último caso que quiero comentar es el de Altisidora, que en el volumen de 1615 aparece en los capítulos 44, 46, 48 y 50, con una prolongación posterior en los capítulos 57, 69 y 70. Ubicados ya en el palacio de los duques, Altisidora de principio a fin participa en la serie de bromas que allí se organizan para burlarse de don Quijote. De nuevo, la participación de Altisidora se construye sobre la base de tópicos amorosos usados, esta vez, en tono claramente burlesco: ve a don Quijote y finge desmayarse, toma una afinada arpa y canta bajo la ventana del caballero, pareciera tener incluso una rival en otro gracioso personaje femenino llamado doña Rodríguez, quien, cizañera, le dice a don Quijote: “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” (Q, II, 48).

Pero hay un punto en que Altisidora deja de participar en las bromas urdidas por los duques y sigue su propio libreto, de manera que

Estando, como queda dicho, mirándole todos, a deshora entre las otras dueñas y doncellas de la duquesa que le miraban alzó la voz la desenvuelta y discreta Altisidora y en son lastimero dijo:

—Escucha, mal caballero,  
detén un poco las riendas,  
no fatigues las ijadas  
de tu mal regida bestia.

Mira, falso, que no huyes  
de alguna serpiente fiera,  
sino de una corderilla  
que está muy lejos de oveja.

Tú has burlado, monstruo horrendo,  
la más hermosa doncella  
que Diana vio en sus montes,  
que Venus miró en sus selvas.

*Cruel Vireno, fugitivo Eneas,  
Barrabás te acompañe, allá te avengas.* (Q, II, 48)

Sigue el poema que podríamos llamar del reclamo de los tocados y las ligas, y al final:

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. El duque quiso reforzar el donaire y dijo:

—No me parece bien, señor caballero, que habiendo recibido en este mi castillo el buen acogimiento que en él se os ha hecho, os hayáis atrevido a llevaros tres tocadores por lo menos, si por lo más las ligas de mi doncella: indicios son de mal pecho y muestras que no corresponden a vuestra fama. Volvedle las ligas; si no, yo os desafío a mortal batalla, sin tener temor que malandrines encantadores me vuelvan ni muden el rostro, como han hecho en el de Tosilos mi lacayo, el que entró con vos en batalla. (Q, II, 57)

Como vemos, aquí ya no son los duques quienes organizan la broma, sino que es Altisidora quien la origina y son ellos quienes se admiran y deciden seguirle la corriente a la muchacha. Ya estábamos en el ámbito cómico de la burla a don Quijote, y lo que hace Altisidora es llegar incluso a plantear esa burla como parte de un mundo al revés, un mundo *carnevalizado* en donde una dueña les indica a sus señores cómo deben proceder, y los señores no sólo la siguen sino que la felicitan.

Marcela, Dorotea y Altisidora son personajes femeninos que contrarían tanto el proceder social de la época como la tradicional presentación que se hace de los modelos literarios. En la ficción pastoril, en la prosa caballeresca o en la ficción teatral en el palacio de los duques, el lector o el auditorio áureo podía esperar algunos comportamientos de los personajes femeninos que entraban en el orden de lo posible en el mundo de la ficción: muchachas ricas que fingen ser pastoras en las novelas pastoriles, muchachas aguerridas que vestidas como los hombres salían cabalgando en busca de aquel que las había abandonado, jóvenes dueñas que representaban frecuentemente el papel de la enajenada que se desmaya cada vez que sospecha la presencia de su amado.

En *El Quijote* estos tres personajes femeninos no son interesantes únicamente porque reproducen el estereotipo, sino porque proponen al lector una nueva vuelta de tuerca que en mi opinión podríamos asociar con lo que más arriba he llamado “autodeterminación”. Marcela reúne los rasgos de la pastora, incluso de la pastora fingida (abandona la ciudad, se retira al campo, comparte con pastores, etcétera), pero me parece que la defensa que hace de su libertad o de su derecho a estar sola la saca del tópico de la pastora o de la pastora fingida y la pone en un terreno mucho más innovador, ya no

sólo desde el punto de vista de la ficción pastoril sino también en el terreno de las implicaciones ideológicas del discurso femenino poco estudiado pero existente durante el siglo XVII.

Para el caso de Dorotea, que ella aparezca vestida de hombre o que busque a Fernando, quien la ha abandonado, no es lo novedoso, lo realmente novedoso es que se presente como una doncella que cambia el discurso típico de la abandonada, de la tranquila muchacha que había declarado sólo leer “algún libro devoto” y rápidamente se presenta, primero, como lectora de “muchos libros de caballerías”, y luego, como la más apta para representar el papel de princesa Micomicona, y así engañar a don Quijote. Para el caso de Altisidora, mientras ella participa en la fiesta cortesana organizada por los duques, su papel es el de una dueña obediente que interviene como actriz, que ha aprendido muy bien un papel que le exige desmayarse, cantar o mostrarse adolorida; pero cuando Altisidora se lanza, en el capítulo 57 de la segunda parte, a improvisar la canción de los tocados y las ligas —supuestamente robados por el falso enamorado don Quijote—, es tal su atrevimiento que incluso sorprende a los duques; ya Altisidora no está en el orden de la broma organizada por sus señores sino que ella organiza su propio entramado de bromas dentro de las bromas, juego que rápidamente descubre el duque, quien no tarda en retar a don Quijote por haberse atrevido a robar las ligas de sus doncellas.

En fin, a Marcela, a Dorotea y a Altisidora lo que las hace diferentes es que han determinado por su propia cuenta hacer algo que rompe el orden propio de su lugar en el mundo de la ficción. Cervantes deja abierta las historias de estos tres personajes femeninos; en algunos casos sabemos de dónde vienen sus historias pero no sabemos en qué terminan. En todo caso, Cervantes parece compartir ideológicamente los postulados de estas mujeres libres; no en vano, cuando Marcela termina su discurso y los pastores están dispuestos a seguirla, don Quijote se interpone, la defiende y defiende su derecho a ser una mujer libre pues, asegura, “es justo que, en lugar de ser seguida y perseguida, sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive” (Q, I, 14).

## Referencias

1. Bravo-Villasante, Carmen. 1988. *La mujer vestida de hombre en el teatro español*. Madrid: Mayo de Oro.
2. Cerda, fray Juan de la. 2010 [1599]. “Vida política de todos los estados de mujeres”. *Lemir* 14: 1-628.
3. Cervantes, Miguel de. 2012. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Galaxia Gutenberg – Círculo de Lectores – Centro para la Edición de los Clásicos Españoles.
4. Covarrubias Orozco, Sebastián de. 1610. *Emblemas morales*. Madrid: por Luis Sanchez.

5. Inamoto, Kenji. 1992. "La mujer vestida de hombre en el teatro de Cervantes". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* XII (2): 137-142.
6. Kölher, Erich. 1961. "Wandlungen Arkadiens, die Marcela-Episode des DQ (I, 11-14)". En *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag, Werner Kraus zum 60 Geburtstag*, 41-60, 245-249. Berlín: Rütten & Loening.
7. Neuschäfer, Hans-Jörg. 2005. "Marcela y el principio de autodeterminación". En *El "Quijote" en clave de mujer/es*, coordinado por Fanny Rubio, 81-89. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
8. Neuschäfer, Hans-Jörg. 1999. *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas*. Madrid: Gredos.
9. Rico, Francisco. 2005. *El texto del "Quijote": preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*. Valladolid: Centro para la Edición de los Clásicos Españoles - Universidad de Valladolid.
10. Rubio, Fanny, coord. 2005. *El "Quijote" en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.