

LA RETÓRICA DE LA SEDUCCIÓN
O LA SEDUCCIÓN DE LA RETÓRICA EN EL *QUIJOTE*:
DOROTEA Y DON FERNANDO

FRANCISCO RAMÍREZ SANTACRUZ
Université de Fribourg

El personaje de Dorotea y su historia han sido objeto de un nutrido estudio entre los cervantistas. Salvador de Madariaga, Stephen Gilman y Francisco Márquez Villanueva reconocen en la labradora a «la hija predilecta» de Cervantes (Madariaga, 1961: 82), «a la mujer más admirable y atractiva de todo el *Quijote*» (Gilman, 1993: 165) o a una heroína que «resume en sí los más altos encantos de mujer, coronados por el don de una despiertísima inteligencia» (Márquez Villanueva, 1975: 17). Críticos de una generación más reciente, como Salvador J. Fajardo y Robert L. Hathaway, la consideran respectivamente «a creature of amazing beauty and grace, who charms them [the curate, the barber and Cardenio] entirely as she will don Quijote later and as she has charmed all readers of the novel» (Fajardo, 1984: 89) o «a mistress of her words» (Hathaway, 1993: 113), facultad acreditada por su arte en contar su propia historia¹.

En este sentido, la crítica no ha hecho caso omiso del arte discursivo de Dorotea. Joaquín Casalduero admira su «facilidad de palabra» (1949: 134)

¹ Para un punto de vista distinto sobre Dorotea, ver Nieto, quien no duda en calificar a Dorotea como «mujer ambiciosa y fantasiosa, con la cabeza llena de pájaros de grandeza» (1993: 499); Jehenson, quien defiende la tesis de la violación de Dorotea por don Fernando (1992); y, finalmente, Flores, quien presenta a Dorotea como una interesada, que solo piensa en casarse con don Fernando: «La verdad, sin embargo, es que Dorotea, ni tiene la voluntad, ni adora a don Fernando. La pastora solamente quiere que el hijo del duque le cumpla su promesa y se case con ella, sin importarle en lo más mínimo lo que ella tenga que sacrificar» (1995: 462).

y Madariaga sostiene que el oírlo es «delicia de la mente» (1961: 76). Para Márquez Villanueva «la palabra elocuente de esta andaluza enamorada logra por fin lo que no alcanzó la plenitud de los encantos de su cuerpo» (1975: 34) y, en esta misma línea, Hathaway asevera que «at least for the moment in that magic *castiventa*, Dorotea has it all by virtue of her narrative art» (1993: 124).

Ahora bien, ¿en qué consiste ese arte de narrar tan extraordinario de Dorotea? Tres son los momentos en los que su elocuencia brilla con luz propia: a) su discurso de presentación ante el cura, el barbero y Cardenio (I, 28); b) la representación de la historia de Micomicona (I, 30); y c) su parlamento dirigido directamente a don Fernando, y de manera indirecta, a los viajeros reunidos en la venta (I, 36). En relación al primer discurso Márquez Villanueva apunta:

Unas veces es la misma Dorotea quien dice sin decir, con perfecto cálculo, muchas cosas que la modestia y buenas apariencias la obligan a callar. Pero en muchos otros casos, con juego aún más refinado por parte de Cervantes, es ella quien se traiciona, quien nos dice a su pesar lo que desearía que pasase oculto, permitiéndonos el atisbo de su limitación humana, de sus pecadillos y debilidades, secreto no menos sabroso que el de sus perfecciones y virtudes (1975: 25-26).

En relación a la historia de la princesa Micomicona, Madariaga afirma con tino que «bueno será apuntar que Pandafileando es una creación no solo de Cervantes, sino de Dorotea» (1961: 71). Y añade que hay un gran encanto en su interpretación de Micomicona «debido a la naturalidad con la que [Dorotea] entra en el papel fingido con todo su ser real» (1961: 77). Ahora bien, el mismo crítico admite que «donde más sobresale el talento de Dorotea es en la escena culminante de su aventura, su inesperado encuentro con don Fernando y Luscinda» (1961: 79). Este segundo discurso representa el momento climático de las relaciones no solo entre Dorotea y don Fernando, sino también entre Luscinda y Cardenio. Si Dorotea no logra persuadir a don Fernando de que la acepte como esposa, en vez de a Luscinda, el enfrentamiento entre él y Cardenio, con su eventual derramamiento de sangre, es inevitable. En efecto, Dorotea se halla acorralada ante una situación sin

alternativa. Consciente de ello y de que esta es muy probablemente su última oportunidad para conquistar a don Fernando, Dorotea no tiene otra opción más que jugarse su mejor carta. A estas alturas, don Fernando conoce el linaje, la familia, la riqueza y, aun, los encantos físicos de Dorotea, pero todo esto no le ha servido para retenerlo.

¿Cómo logra, entonces, Dorotea seducir al soberbio aristócrata? A mi modo de ver lo hace por medio de una estrategia discursiva que reorienta el deseo erótico de don Fernando. Al concluir Dorotea su intervención, don Fernando es capaz de mostrar su liberalidad y cristianismo casándose con ella, convirtiéndose, además, en un hombre libre de expectativas ajenas y dispuesto a formarse un destino propio. Dorotea alcanza sus objetivos valiéndose del conocimiento propio que tiene de don Fernando y del que ha adquirido de él a través de Cardenio. Sin embargo, su golpe maestro es un recurso en el que, me parece, la crítica no ha insistido aún: don Fernando no puede contrarrestar los argumentos de Dorotea, porque ella se apodera dialógicamente de sus palabras.

Al resemantizar la joven andaluza el discurso que utilizó don Fernando en el momento de introducirse en su alcoba y de prometerle ser su esposo, lo obliga a modificar la visión que tiene de sí mismo. Su «discreción», sin embargo, no termina ahí. Dorotea, quien padece de «una incurable propensión a actuar papeles» (Gilman, 1993: 170), asume otro reto, además de su representación ante don Quijote de la princesa Micomicona, pues la mera apropiación de las palabras de don Fernando no basta para su propósito. La última vuelta de tuerca consiste en representar, frente a don Fernando y los otros huéspedes de la venta, a don Fernando —humillándose y prometiendo— en la alcoba de Dorotea. Que Dorotea se lance a sus pies y derrame «muchas cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas» (I, 36, p. 468) no responde solamente, como piensa Madariaga, a que ella, conociéndole orgulloso, se humille para vencer (Madariaga, 1961: 81), sino a su intención de apoderarse de su discurso y de su imagen. Dorotea reconoció que, si quería recuperar a don Fernando, tenía que cambiar la trayectoria vital del aristócrata a partir de la misma interioridad del personaje. En este sentido, quien vence a don Fernando no es Dorotea, sino el mismo don Fernando, que se vence a sí mismo al aceptar la interpretación de Dorotea. En esto consiste el gran arte verbal y gestual de Dorotea.

Es preciso profundizar en los dos personajes que nos ocupan. Con respecto a Dorotea la crítica ha destacado, como hemos visto, su inteligencia y facilidad de palabra; sin embargo, no existe un consenso en cuanto a si ella fue seducida o incluso violada por don Fernando o si se entregó a él por deseo propio. Sin entrar ahora en ese debate, ya que cualquier postura que se adopte, no altera la finalidad de su segundo discurso —aunque me parece evidente que Dorotea se entrega a don Fernando por voluntad propia—, que es persuadir a don Fernando de que la elija como esposa, destaco dos aspectos: la «discreción» de Dorotea y su relación con sus padres.

Cervantes prodiga el adjetivo *discreto* o *discreta* en muy diversas ocasiones para caracterizar a distintos personajes. Dulcinea es «discreta» (II, 9, p. 762), pero también lo son el cura (I, 37, p. 475), Sancho (II, 12, p. 785) y el oidor que va camino a México (I, 44, p. 567). Un personaje tan distinto a los anteriores como don Lorenzo, hijo de don Diego de Miranda, también es «discreto» (II, 18, p. 842). En el capítulo 19 de la segunda parte, después de alejarse de la casa del Caballero del Verde Gabán, don Quijote y Sancho topan con dos estudiantes, uno de los cuales define el vocablo *discreto*:

El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda: dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado Cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes (II, 19, p. 858).

El estudiante entiende por *discreción* exclusivamente la gramática del buen lenguaje, un conjunto de reglas del buen decir utilizadas por gente culta. Si nos quedamos con esta acepción, difícilmente Dorotea sería «discreta», ya que nunca pisó las aulas de Salamanca. Sin embargo, el narrador utiliza como con ningún otro personaje el adjetivo «discreta» para caracterizarla. En por lo menos diez ocasiones (pp. 290, 351, 379, 380, 389, 470, 473, 479, 481, 585), el texto alude a la «discreción» de Dorotea o a su carácter «discreto». Inclusive el título del capítulo 29 de la primera parte reza así: «Que trata de la discreción de la hermosa Dorotea, con otras cosas de mucho gusto y pasatiempo». Por consiguiente, la discreción de la bella labradora a la que alude el narrador es de juicio, según la define el *Diccionario de Autoridades*:

«Prudencia, juicio y conocimiento con que se distinguen y reconocen las cosas como son, y sirve para el gobierno de las acciones y modo de proceder, eligiendo las más a propósito» (*s. v.*). Dorotea, en efecto, no solo hablará bien frente a don Fernando, sino que actuará bien, en sus dos acepciones de ‘obrar’ y ‘representar’. Ser discreta significa en Dorotea saber elegir un modo de hablar y de proceder que le permita salir vencedora de su enfrentamiento dialógico con el hijo de un Grande de España.

Para poner en perspectiva la retórica de la seducción de Dorotea se precisa tener en cuenta las características sociales y personales de don Fernando. Nieto lo define como un «vividor, un *playboy*, que no para demasiado tiempo en el hogar paterno, aunque utilice la fuerza de su dinero y de su título nobiliario en todas sus andanzas» (1973: 497). El crítico distingue un factor fundamental en él: su incapacidad de forjarse una personalidad propia más allá de su linaje, algo que Dorotea empleará a su favor, según se verá. No obstante, Nieto pasa por alto una característica esencial de don Fernando para comprender la forma en que Dorotea elige su forma de proceder en la venta: su sensibilidad poética. Como bien advierte Márquez Villanueva, aunque don Fernando sea un joven lujurioso «es todavía más sensible al hechizo de la inteligencia vertida en buena literatura. Es decir, extremando un poco la nota, que tiene aún más de poeta que de sensual» (1975: 35). Recuérdese que lo que lo llevó a enamorarse de Luscinda fue el haber leído un billete de ella, donde reconoció, más allá de su hermosura, las gracias de su entendimiento. Dorotea intuye todo esto cuando se reencuentra con don Fernando y lo persuade por medio de su elocuencia e imaginación literaria. Ella, al igual que Sancho, pertenece al selecto grupo de autores-personajes del *Quijote*.

De gran interés para perfilar el carácter de Dorotea es la relación con sus padres, quienes, según sabemos, son

cristianos viejos ranciosos; pero tan ricos, que su riqueza y magnífico trato les va poco a poco adquiriendo nombre de hidalgos, y aun de caballeros, puesto que de la mayor riqueza y nobleza que ellos se preciaban era de tenerme a mí por hija; y así por no tener otra ni otro que los heredase como por ser padres, y aficionadas, yo era una de las más regaladas hijas que padres jamás regalaron. Era el espejo en que se miraban, el báculo de su vejez y el sujeto a quien encaminaban, midiéndolos con el cielo, todos sus deseos [...]. Y del mismo modo que yo era señora de sus ánimos, así lo era de su hacienda: por mí se recibían y despedían

los criados; la razón y cuenta de lo que se sembraba y cogía pasaba por mi mano; los molinos de aceite, los lagares de vino, el número del ganado mayor y menor, el de las colmenas (I, 28, p. 352).

Sobre este pasaje, Hathaway comenta: «That she is a “take-charge” sort of woman is inferred from the description of her supervisory duties in the large farming establishment of her parents» (1993: 116). Sin embargo, las palabras de Dorotea también pueden indicar una educación rígida y estricta. La joven casi no tiene tiempo para otros asuntos más allá de cumplir con la administración de la hacienda de sus padres. Y ellos se han encargado de dejarle en claro que dependen de ella, pues Dorotea es el espejo de su honra y el báculo de su vejez. Los regalos que recibe pueden interpretarse como una forma de presión, ya que la comprometen a mantenerse en ese tren de vida. Dorotea, en realidad, vive bajo la mirada cautelosa y desconfiada de sus padres:

Es pues, el caso que, pasando mi vida en tantas ocupaciones y en un encerramiento tal, que al de un monesterio pudiera compararse, sin ser vista, a mi parecer, de otra persona alguna que de los criados de la casa, porque los días que iba a misa era tan de mañana y tan acompañada de mi madre y otras criadas, y yo tan cubierta y recatada que apenas vían mis ojos más tierra de aquella donde ponía los pies [...] (I, 28, p. 353).

En el discurso de la andaluza proliferan la hipérbole y las expresiones intensificadoras (*tantas*, *tal* y *tan*). Dorotea está agobiada por sus ocupaciones y es vigilada cercanamente por su madre («tan acompañada de mi madre»). Fajardo ha hecho un agudo comentario al respecto: «As [Dorotea] pursues her story, we notice that she describes herself not in terms of what she *is*, but in terms of how others see her, her parents in particular. [...] All in all, her activities are regulated by outside expectations, either those of her parents or those of custom» (1984: 101, cursivas en el original). En efecto, en casa de sus padres Dorotea cumple expectativas ajenas y no tiene la oportunidad de conocer a ningún hombre fuera de los de la hacienda.

El desenlace de la historia de Dorotea-don Fernando y Luscinda-Cardenio está regido por el sello del azar y ese feliz azar se llama nada más y nada menos que *don Quijote*. Don Fernando y Luscinda llegan a la misma venta donde Cardenio y Dorotea se hospedan. En el instante en que los

cuatro amantes se reconocen mutuamente, todos quedan perplejos. Tal es el impacto emocional de encontrarse con su antiguo enamorado que Dorotea sufre un leve desmayo. Una vez recuperada se hace a la tarea de recobrar lo que considera suyo: el amor de don Fernando. Flores define el discurso de Dorotea como «ético-moral» (1985: 456). En su opinión, Dorotea reclama para su causa el honor, el deber y la justicia. Pero además de saber qué es lo que Dorotea solicita, importa la manera en que lo hace y cómo despliega su estrategia verbal.

Desde la primera frase, su «discreción» se despliega: «Si ya no, señor mío, que los rayos deste sol que en tus brazos eclipsado tienes te quitan y ofuscan los de tus ojos, ya habrás echado de ver que la que a tus pies está arrodillada es la sin ventura, hasta que tú quieras, y la desdichada Dorotea» (I, 36, p. 468). Si se lee esta oración a la luz de otra similar, que Dorotea dirigió a don Fernando en su alcoba en el capítulo 28, es posible desentrañar algunos elementos de la estrategia discursiva de la bella labradora. En aquella ocasión ella dijo: «Si como estoy, señor, en tus brazos estuviera entre los de un león fiero, y el librarme dellos se me asegurara con que hiciera, o dijera, cosa que fuera en perjuicio de mi honestidad, así fuera posible hacella o decilla como es posible dejar de haber sido lo que fue» (p. 356). Ambas oraciones son, desde el punto de vista gramatical, condicionales. Pero es notoria la diferencia de tono a raíz de las distintas finalidades que buscan. En la alcoba, Dorotea se encuentra abrazada por don Fernando y acude a la comparación con las garras del león para no admitir su propio deseo. En la venta, sin embargo, Luscinda es la que se encuentra entre los brazos de don Fernando y Dorotea a sus pies. Por consiguiente, el tono tiene que ser delicado y no ofensivo. Dorotea no puede arriesgarse a una fuerte reacción en su contra de parte de don Fernando; debe proceder con cautela. De esta forma, el *señor* del capítulo 28 se transforma en un *señor mío*². En la venta Dorotea entrega, por lo menos en apariencia, todo el control a don Fernando cuando le dice que, hasta que él quiera, ella será *sin ventura* y *desdichada*. Y añade, más adelante, que ha sido

² Dos veces llama Dorotea a don Fernando *señor mío* a diferencia de las dos veces que lo llama *señor* en su estancia en la alcoba. Si bien con *mío* Dorotea crea una cercanía afectuosa con don Fernando, también le insinúa que él no puede pertenecer a Luscinda, porque es de ella.

por él *olvidada*. Su estrategia consiste en dejarle saber a don Fernando que él tiene el poder para hacer feliz a una mujer. Por eso, después de recordarle cómo él la cortejó y buscó, Dorotea le explica que él la puede hacer *venturosa, dichosa y bien afortunada*. En términos retóricos se podría hablar de una variación de la *captatio benevolentiae*, porque, en efecto, Dorotea no solo se quiere ganar la buena disposición de don Fernando, sino también la del público que los rodea (y Cervantes del público lector). Ante ambos, la discreta labradora se muestra dócil y humilde.

Asimismo, esta primera oración revela la forma en que Dorotea juzga el estado de conciencia de don Fernando. Ella asume que don Fernando se encuentra *ofuscado* por la belleza de Luscinda, es decir, está siendo dominado por una pasión carnal. Por consiguiente, lo primero que se propone es crear una imagen de sí misma que pueda competir con Luscinda. Esto lo logra omitiendo el nombre de su rival de amores al inicio de su discurso y, en cierta medida, disminuyendo su belleza, al llamarla un *sol eclipsado*. Por supuesto que con esa expresión Dorotea prepara la aseveración que hará más adelante en relación a que Luscinda solo puede florecer al lado de Cardenio. La intención de ser el centro de atención lingüístico es la razón por la que Dorotea termina esta primera oración de su parlamento con su nombre, ya que, en realidad, no tendría necesidad de insistir en ello, pues don Fernando y los otros personajes la conocen.

Inmediatamente después de mencionar su nombre aparece la frase sobre la que se construye la primera parte de este discurso: *yo soy*. La finalidad del *yo soy* es doble: por un lado, desplazar físicamente de la situación a Luscinda y, por otro, hacer patente a don Fernando, a los huéspedes de la venta y al lector que a través de ella está hablando una persona con identidad y con una conciencia propia de su destino. No hace falta recordar que el único personaje, además de Dorotea, que, de manera tan contundente, reclama una identidad y el derecho a construirse un destino propio es don Quijote cuando exclama: «Yo sé quién soy» (I, 5, p. 79)³. Conforme avanza con su alegato, Dorotea se muestra humilde, pero también defiende la idea de que el poder que le otorgó a don Fernando para hacerla dichosa no depende to-

³ Gilman (1993: 169) propone incluso hablar de un «quijotismo femenino» en relación a Dorotea.

talmente de un *hasta que tú quieras*, es decir, no es una gracia que él le *quiera* otorgar, sino un *deber* de su parte:

Yo soy aquella labradora humilde a quien tú, por tu bondad o por tu gusto, quisiste levantar a la alteza de poder llamarse tuya. Soy la que, encerrada en los límites de la honestidad, vivió vida contenta hasta que a las voces de tus importunidades y, al parecer, justos y amorosos sentimientos, abrió las puertas de su recato y te entregó las llaves de su libertad, dádiva de ti tan mal agradecida [...] (I, 36, p. 468).

Aunque Dorotea no puede señalar con el dedo a don Fernando, lo hace con la lengua: *tu* bondad, *tu* gusto, *tus* importunidades, *tus* justos y amorosos sentimientos, *tuya*, *te*, *de ti*. Dorotea desplaza así el centro de atención de su *yo* al *tú* de don Fernando. Ahora todas las miradas se dirigen al hombre que se resiste a soltar a Luscinda. Su discurso se sostiene sobre un ritmo (dialógico) en torno a las palabras *tú* o *tuyo* y sus variaciones pronominales: *tus* ojos, *tu* imaginación, *tu* voluntad (2), *tu* verdadera y legítima esposa (2), *tu* esclava, *tu* poder, *tu* sangre, *tus* palabras, *tu* misma conciencia, *tus* alegrías, *tus* mejores gustos y contentos. O sobre verbos en la segunda persona del singular: *tienes*, *habrás*, *tú quieras* (4), *hallas*, *tú quisiste* (2), *tú dejes*, *dejas*, *puedes*, *eres* (2), *miras*, *tú solicitaste*, *tú rogaste*, *tú ignoraste*, *tú sabes*, *dilatas*, *heciste* (2), *quieres*, *debes*, *tienes*, *precias*, *llamaste*, *prometías*. También dosifica inteligentemente algunos imperativos: *quíereme*, *admíteme*, *no permitas*, *no des*, *considera*. En definitiva, hay una gran cantidad de verbos que apelan a la voluntad y al sentimiento de deber de don Fernando. Al emplear en reiteradas ocasiones el verbo *querer*, Dorotea le recuerda a don Fernando que fue él quien la buscó y solicitó. A partir de los verbos *poder* y *deber* establece Dorotea sus demandas. Pero más allá de la fuerza moral de su discurso, se precisa imaginar el efecto de este parlamento a los oídos de don Fernando:

Tú quisiste que yo fuese tuya, y quisístelo de manera que, aunque ahora quieras que no lo sea, no será posible que tú dejes de ser mío. [...] Tú no puedes ser de la hermosa Luscinda, porque eres mío, ni ella puede ser tuya, porque es de Cardenio [...]. Tú solicitaste mi descuido; tú rogaste a mi entereza; tú no ignoraste mi calidad; tú sabes bien de la manera que me entregué a toda tu voluntad: no te queda lugar ni acogida de llamarte a engaño (I, 36, p. 468).

Es evidente que Dorotea le está sugiriendo a don Fernando un cambio de vida. Pero no de una manera directa, sino a través de una graduación muy sutil, donde su enérgico alegato encauza los deseos y sentimientos de él hacia ella. Pero Dorotea está haciendo aún más: al recordarle el instante en que ella se le entregó, actualiza el momento en que ella rompió el encarcelamiento físico en que la tenían sus padres, es decir, revive una decisión que transformó su vida. Por eso Dorotea le exige a don Fernando un paso similar aceptándola por esposa:

Y si te parece que has de aniquilar tu sangre por mezclarla con la mía, considera que pocas o ninguna nobleza hay en el mundo que no haya corrido por este camino, y que la que se toma de las mujeres no es la que hace al caso en las ilustres decendencias, cuanto más que la verdadera nobleza consiste en virtud, y si esta a ti te falta, negándome lo que tan justamente me debes, yo quedaré con más ventajas de noble que las que tú tienes (I, 36, p. 469).

Dorotea combina en su arte verbal el argumento y el sentimiento. A la luz de una frase de su primer discurso, el párrafo anterior deja entrever todo su significado. En el capítulo 28 la andaluza sostiene que le dijo a don Fernando «que mirase bien lo que hacía y que considerase el enojo que su padre había de recibir de verle casado con una villana, vasalla suya» (p. 357). Dorotea concluye su discurso provocando un sentimiento de culpa en don Fernando: «Y cuando todo esto te falte, tu misma conciencia no ha de faltar de dar voces callando en mitad de tus alegrías, volviendo por esta verdad que te he dicho, y turbando tus mejores gustos y contentos» (I, 36, p. 469). De esta manera, esta inteligente mujer de Andalucía cierra su extraordinario parlamento. Don Fernando permanece callado, absorto por el encanto de las palabras de Dorotea, y, por fin, se declara vencido:

[Don Fernando], lleno de confusión y espanto, al cabo de un buen espacio que atentamente estuvo mirando a Dorotea, abrió los brazos y, dejando libre a Lucinda, dijo:

—Venciste, hermosa Dorotea, venciste; porque no es posible tener ánimo para negar tantas verdades juntas (I, 36, p. 470).

Ahora, don Fernando reconoce tanto la hermosura de Dorotea como su belleza interior, expresada en «discreción». Dorotea ha alcanzado su objetivo:

cambiar la trayectoria vital de don Fernando. Márquez Villanueva comenta este orden final de cosas:

La palabra elocuente de esta andaluza enamorada logra por fin lo que no alcanzó la plenitud de los encantos de su cuerpo. El hijo del Grande, símbolo de la lujuria y un jayán traslaticio, apenas si vuelve a intervenir en el relato porque ha sido vencido, aniquilado, porque ya no es él, porque Dorotea lo ha transformado en otro hombre, bueno y *noble*⁴ (1975: 34, cursivas en el original).

Se precisa, sin embargo, insistir en que la transformación de don Fernando se lleva a cabo gracias a la capacidad dialógica de Dorotea para dominar a este por medio de sus propias palabras. Dorotea afirma ante él: «[...] yo soy tu esposa; testigos son tus palabras, que no han ni deben ser mentirosas, si ya es que te precias de aquello por que me desprecias; testigo será la firma que hiciste, y testigo el cielo, a quien tú llamaste por testigo de lo que prometías» (I, 36, p. 469). La razón por la que Dorotea repite cuatro veces la palabra *testigo* no es otra que recordarle a don Fernando que fue él quien primero usó esa expresión cuando le prometió ser su esposo en la alcoba: «Si no reparas más que en eso, bellísima Dorotea, [...] ves aquí te doy la mano de serlo tuyo, y sean testigos los cielos, a quien ninguna cosa se asconde, y esta imagen de Nuestra Señora que aquí tienes» (I, 28, p. 356). Dorotea se sirve de la argumentación de don Fernando para vencerlo. Lo mismo hizo anteriormente cuando le recordó que él la solicitó y le rogó. Ahora bien, la «discreción» de Dorotea no se reduce a las palabras solamente; esta se extiende a toda su «representación» a los pies de don Fernando. Recordemos que antes de que la labradora comience su discurso, el narrador advierte que

⁴ Luis Andrés Murillo comparte básicamente la misma opinión que Márquez Villanueva, aunque para él don Fernando se convierte en el centro de la historia: «From this moment forward Fernando acquires his new and definitive “storied” character that will make him the witty and engaging accomplice in the hoax played on Quixote. From the treacherous nobleman of Cardenio’s narrative and the inconstant but sought-for husband of Dorotea’s he emerges, so to speak, as himself, as a consequence of this redeeming act. [...] So now Fernando takes over the center of their story and not only for his high rank. Just as it was his self-serving passion that set in motion the chain of cause and effect that drove Cardenio and Luscinda apart, and Dorotea to seek him out, so now his conquest of his passionate self as a free act of conscience permits the complete and happy solution» (1990: 110).

«[...] esforzándose lo más que pudo, se levantó y se fue hincar de rodillas a sus pies, y derramando mucha cantidad de hermosas y lastimeras lágrimas, así le comenzó a decir» (I, 36, p. 468). ¿No es acaso esta la misma actitud que asumió don Fernando en la alcoba de Dorotea? ¿No lloró también él y se humilló ante ella? La misma Dorotea insiste en ello:

[...] los juramentos de don Fernando, los testigos que ponía, las lágrimas que derramaba y, finalmente, su disposición y gentileza, que, acompañada con tantas muestras de verdadero amor, pudieran rendir a otro tan libre y recatado corazón como el mío. [...] [Don Fernando] añadió a los primeros nuevos santos por testigos; echóse mil futuras maldiciones, si no cumpliese lo que prometía; volvió a humedecer sus ojos y a acrecentar sus suspiros [...] (I, 28, p. 358).

Lo que Dorotea cuenta que hizo don Fernando es exactamente lo que ella hizo ante él: llorar, suspirar, prometer ser su esclava y volver a llorar. Dorotea, entonces, representa a don Fernando rogándole a ella, cuando ella se humilla ante él para alcanzar su fin de reconquistarlo. Es como si Dorotea se hubiera percatado de que el único que puede vencer a don Fernando es él mismo o, dicho en otras palabras, don Fernando en la versión de Dorotea a partir de una réplica discursiva y gestual. No hace falta subrayar que esto convierte a Dorotea en una *mettuse en scène* de sus vidas.

BIBLIOGRAFÍA

- CASALDUERO, Joaquín, *Sentido y forma del «Quijote»*, Madrid, Ínsula, 1949.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Real Academia Española, 2015.
- FAJARDO, Salvador F., «Unveiling Dorotea or the Reader as Voyeur», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 4, 1984, pp. 89-108.
- FLORES, Robert M., «¿Cómo iban a terminar los amoríos de Dorotea y don Fernando? Primera parte del *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 43, 1995, pp. 455-475.
- GILMAN, Stephen, *La novela según Cervantes*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- HATHAWAY, Robert L., «Dorotea, or The Narrators' Arts», *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 13, 1993, pp. 109-126.

- JEHENSON, Myriam Ivonne, «The Dorotea-Fernando / Luscinda-Cardenio Episode in *Don Quijote*: A Postmodernist Play», *Modern Language Notes*, 107, 1992, pp. 205-219.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del «Quijote»*, Buenos Aires, Sudamericana, 1961.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, FRANCISCO, *Personajes y temas del «Quijote»*, Madrid, Taurus, 1975.
- MURILLO, Luis Andrés, *A Critical Introduction to «Don Quixote»*, New York, Peter Lang, 1990.
- NIETO, Ramón, «Cuatro parejas en el *Quijote»*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 276, 1973, pp. 496-526.