



## Representación de los espacios femeninos en las historias intercaladas del primer *Quijote*

Sandra L. Alzate  
University of Cincinnati

### [Hipertexto](#)

Numerosas investigaciones están enfocadas en la importancia narrativa que caracteriza a las llamadas novelas intercaladas de la obra maestra cervantina. Mientras autores como Riley, han encontrado en estas novelas intercaladas un carácter relevante para la obra, por ser el tipo de interrupciones que crean suspenso y mantienen al lector consciente de la naturaleza ficcional de las obras de caballería (301-10). Otros como Rodríguez-Luís, afirman que estas interrupciones además de quitarles importancia a los personajes principales, el héroe y su escudero, indican que Cervantes escribió de una manera desorganizada, aspecto que aparentemente muestra que el autor pretendía alterar el curso de su novela en cualquier momento (424-31).

Aunque consciente de la gran importancia estilística y narrativa que tienen las novelas intercaladas existentes en *Don Quijote*,<sup>1</sup> mi interés se encamina en estudiar, desde una perspectiva semiótica, la presencia de los espacios físicos habitados por los personajes femeninos de las primeras novelas intercaladas. Así, apoyada en teorías que estudian la semiótica del espacio y el espacio como lenguaje lleno de signos, pretendo proponer que, a través de algunas de las imágenes que representan a estos espacios físicos, se puede descubrir una variedad de significados sociales, culturales y psicológicos, ocultos detrás de significantes espaciales. No se trata, entonces, de describir ni de señalar

<sup>1</sup> Martín de Riquer en "La variedad estilística del *Quijote*" nos ofrece un estudio detallado de la diversidad de estilos literarios que presenta *El Quijote*. La novela pastoril presentada por Marcela y Grisóstomo; la misiva amorosa de Cardenio y Luscinda en contraste con la de don Quijote y Dulcinea; la novela picaresca vista en el episodio de los galeotes con el personaje de Gines de Pasamonte (XXII) quien, igual que el *Lazarillo de Tormes* hace una narración de aspectos de su vida y por supuesto, el discurso del Quijote como muestra del estilo oratorio y la jerga utilizada por los personajes de clase baja, incluidos Sancho.

aspectos atractivos y pintorescos de los espacios físicos en los que se desenvuelven los personajes femeninos de las novelas intercaladas del primer *Quijote*<sup>2</sup>, (ya que no están claramente descritos) sino de rebasar lo que constituye la descripción física y analizar aquellos espacios en donde se revela un sentir.<sup>3</sup>

A través de su narrativa, Cervantes demuestra ser un escritor sensible a problemas de su tiempo. Además, habiendo él mismo soportado las muchas injusticias sociales que tenían que ver con su falta de pureza de sangre y el no reconocimiento de sus valores militares, entre otros, el escritor no pasa por alto la situación de la mujer en el contexto social de la época. En sus obras se pueden encontrar personajes femeninos que con su manera de actuar y de sentir, dejan ver por un lado, el escenario que vive la mujer en una sociedad donde es el hombre quien dirige los destinos femeninos y por otro, el deseo de éstas de liberarse de este orden simbólico dominante.

La mujer del siglo XVII estaba circunscrita en ciertos comportamientos sociales que limitaban su comportamiento psicológico. Ludwig Pfandl, en su estudio sobre las costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII, señala que la mujer española de la nobleza y la burguesía de esta época contaba con una educación limitada que solo le permitía leer, escribir y aprender las cuatro reglas básicas de aritmética; tener instrucción religiosa dentro de la familia y la iglesia y por supuesto, dedicarse a los trabajos caseros. En su papel como esposa y madre, Pfandl la define como “el ideal más acabado del retiro doméstico, de la modestia edificante y de la religiosidad más profunda; evitaba todo contacto con el exterior y huía del ruido alborotado de las calles y del aire malsano de la vida pública” (126). El acto del matrimonio, además de llevarse a cabo por un propósito afectivo, se hacía también como un acuerdo material. Asimismo, este autor señala que, cuando las mujeres se veían obligadas a la soltería o a la viudez, tenían como única salida el refugiarse en un convento.

Paradójicamente, en las novelas intercaladas, Cervantes traza rasgos de mujeres que, a pesar de sufrir todas las limitaciones anteriores, vienen a situarse en una posición psicológica y moral mucho más favorecida que la del hombre: la mujer es un personaje valiente, mientras que el hombre manifiesta debilidad y torpeza. Sin embargo, la fortaleza que estas mujeres emanan, parece ser para la sociedad de aquella época la equivalencia del libertinaje y la deshonestidad.

---

<sup>2</sup> Para un abordaje general de las novelas intercaladas del *Quijote*, ver a Neuschafer. En la primera parte, estos episodios ocupan más de la mitad del texto. Encontramos la historia de Marcela y Grisóstomo; el enredo entre Cardenio, Luscinda y Dorotea; la novela de *El curioso Impertinente* y la historia del cautivo y su hermano el Oidor y por supuesto, la mora Zoraida. En la segunda parte, con menos interrupciones y más enfoque en los personajes del *Quijote* y Sancho, existen también: la historia del morisco Ricote y de su hija Ana Félix; la del bandolero Roque Guinart; la de Claudia Jerónima, intercalada en la historia de Roque.

<sup>3</sup> Roland Barthes, en sus estudios sobre la semiótica de la ciudad, impresos en “Semiology and the Urban” concluye que la ciudad es un discurso, discurso que es un lenguaje verdadero compuesto de significantes y significados, relación que no puede ser vista como una relación fija, ya que mientras que los significantes se mantienen estables, los significados son transitorios. Los significantes nunca pueden ser cercados dentro de una significación total y pueden participar fácilmente de una cadena infinita de significados.

Tomando como referencia los estudios teóricos de Barthes, sería interesante señalar que tal imprecisión social es representada en los espacios físicos en los que estos personajes femeninos se desenvuelven, ya que además de ser los lugares que frecuentan, son también una especie de recurso simbólico en el que coexisten en medio de signos culturales, lingüísticos, sociales etc, que definen y moldean de alguna manera su identidad (166- 72).

La primera historia intercalada es la del “famoso pastor estudiante Grisóstomo” y de la “endiablada moza de Marcela.” A partir de estas descripciones se puede ver que, dentro de la narración, el personaje femenino no se encuentra muy bien posicionado frente al personaje masculino. Marcela es descrita por Pedro, el narrador de esta historia, como una mujer cruel y desagradecida, precisamente porque es una mujer que se atreve a romper el orden tradicional de la época. La pastora es condenada por ser soltera, sobre todo por despreciar a todos los hombres que la cortejan. Ella es, para los habitantes de ese lugar, la culpable de las desdichas vividas por los hombres que se enamoran de ella. Su posición la lleva a estar en un *error*, querer ser libre “libre y desenfadadamente triunfa la hermosa Marcela, y todos los que la conocemos estamos esperando en qué ha de parar su altivez y quién a de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar la hermosura tan extremada” (I, 12, 167). Al parecer, Marcela sólo tiene dos caminos con los cuales puede resarcir su supuesto error: aceptar ser dominada por un hombre que, además de dominarla se hará poseedor de su belleza física u, ocultarse en un convento para evitar que los hombres que la vean la deseen. Sin embargo, Marcela desecha tales resoluciones y se abre una tercera salida: la soledad libre. Su espacio de desenvolvimiento es el campo al aire libre. Vestida de pastora se dispone a recorrer todos los parajes. Su alma nómada la hace incapaz de asentarse en un solo sitio, porque ella misma ha decidido pertenecer a todos y a ninguno.

Dentro de este tercer espacio, Marcela es entonces una mujer esquiva, sus pretensiones la llevan a aniquilar el orden patriarcal dominante. Su decisión de vestirse como pastora y salir al campo a cuidar ella misma de sus rebaños la ubican como un peligro moral que contradice la organización social establecida. No es el tipo de mujer de clase baja a la que se le permita llevar una vida pastoril, sino una mujer que cuenta con una posición económica favorecida que, como la misma historia lo revela, la obliga a quedarse en casa y desposar a un hombre que pueda ayudarle a cuidar de sus bienes, o a encerrarse en un convento mientras no sea el matrimonio su principal elección.

Dentro de las teorías modernas, Edward Soja define el tercer espacio como un lugar de encuentro con lo marginal, con lo que no tiene cabida en el mundo dominante. Para el crítico, el tercer espacio surge como una necesidad, al lado de la posmodernidad de romper los discursos totalizantes, de desobedecer esas oposiciones binarias que nos encasillan en espacios consolidados. Su objetivo es “to make us question (spaces) in new ways that are

aimed at opening up and expanding the scope and critical sensibility of (one) already established spatial or geographical imagination" (1).<sup>4</sup>

Desde este escenario teórico moderno se puede caracterizar a esta Marcela del siglo XVII como una mujer que cuestiona los órdenes dominantes del momento y propone nuevas formas de visualizar órdenes espaciales y sociales ya establecidos. La pastora cuestiona la idea de estar casada y recluírse en una casa en la que debe hacer las tareas tradicionales que hacen las mujeres de su época y de su clase. Tampoco elige confinarse en un convento y esconderse de aquellos hombres que desean poseerla. Por el contrario, Marcela se niega a ser parte de estos espacios establecidos y crea su tercer espacio, desde el cual, la pastora transgrede el discurso patriarcal dominante, y muestra ser la originalidad de su género. El campo la rescata de su encierro y le permite estar en el mundo y vivir los verdaderos peligros. Decide enfrentarse al mundo real, e intenta probar que ése es su lugar.

Sin embargo, aunque Marcela transgrede el orden simbólico dominado por la sociedad patriarcal, sigue conservando ciertos principios que rigen el mundo que la rodea. Ella misma les demuestra a los pobladores que a pesar de ser una mujer que elige formar parte de un espacio abierto, respeta sus límites y hace respetar su honra. De esta manera, Marcela logra que la gente acepte su decisión:

No se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato; antes es tanta y tal la vigilancia con que mira por su honra, que de cuantos la sirven y solicitan ninguno se ha alabado, ni con verdad se podrá alabar, que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo. (I, 12, 166)

La sutilidad con la que la pastora impone su tercer espacio se refleja en su manera de actuar. Para dar sosiego a quienes juzgan su proceder, Marcela deja en claro que su honra será muy bien custodiada. Sin embargo, a pesar de seguir ciertos ordenes establecidos, contradice al mismo tiempo el orden patriarcal dominante rompiendo la oposición binaria hombre-mujer. A pesar de que es una época en la que el hombre es el encargado de proteger la honra y de restaurar el honor de la mujer, es la misma Marcela quien se dispone a llevar a cabo esta tarea. Igual que Dorotea, Marcela protege su honra por sí misma. Pero a diferencia de Dorotea, Marcela no se viste de hombre para lograr su objetivo, sino que en su hábito de pastora se encarga de conservarse "limpia."

Otro de los espacios físicos en donde se expone la fortaleza de Marcela, es la cima de la peña en la que se cava la tumba de Grisóstomo. Desde allí, expone total convicción y seguridad de que nada malo ha hecho. Sin embargo, el amigo del difunto lo interpreta como si la muchacha hubiese ido "A ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a

---

<sup>4</sup> Soja, recolecta en su trabajo diferentes planteamientos y estudios teóricos propuestos por otros investigadores, en especial los de Lefebvre, y propone su obra *Thirdspace*, como una nueva aproximación, una manera diferente de mirar al mismo sujeto, una secuencia de variaciones infinitas de los temas espaciales recurrentes.

pisar arrogante este desdichado cadáver, como el de la ingrata hija al de su padre Tarquino?” (I, 14, 185). Parece ser que para el amigo de Grisóstomo, Marcela desde la altura, se opone a ocupar el nivel que como mujer debe de ocupar. La pastora rompe de nuevo el binarismo hombre/mujer haciendo frente a las acusaciones que contra ella se generan. Ni pide excusas por un hecho por el que todos la culpan, ni da explicaciones de su “libertino” proceder, todo lo contrario, asienta sus convicciones y deja en claro su acto. Su lugar está en el campo al aire libre, no encerrada o casada como el orden patriarcal dominante la quiere situar, ni como el difunto Grisóstomo pretendía que fuese: “Que si a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado su deseo, ¿Por qué se ha de culpar mi honesto proceder y recato?” (I, 14, 187).

En su discurso, habla de su inocencia y manifiesta que su única culpabilidad es ser hermosa; consolidando así su decisión de pertenecer a un espacio libre, un tercer espacio: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos. Los árboles de los campos son mi compañía, las claras aguas de estos 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” (186-87).

Para afianzar más la existencia de un tercer espacio en la vida de Marcela, se puede tomar en cuenta la oposición al personaje femenino de esta historia. Hablamos aquí de Grisóstomo, el enamorado que se quita la vida al haber sido despreciado por la hermosa Marcela. Grisóstomo era un hijodalgo rico “vecino de un lugar que estaba en aquellas sierras, el cual había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de muchos años había vuelto a su lugar con opinión de muy sabio y muy leído” (I, 12,162). La sabiduría de Grisóstomo es una sabiduría cultivada dentro de espacios cerrados. Sus conocimientos en astrología, además de ofrecerle una conexión indirecta con el mundo exterior, lo sitúan dentro de una realidad aparente, de la que hace uso para ayudar a los pobladores de la sierra, quienes acatan ciegamente sus pronósticos y ponen en curso sus siembras y cosechas.

Entre de las teorías de espacialidad, Soja, fundamentado en otros críticos, establece las diferencias entre los espacios reales, los espacios imaginarios y los espacios marginales, a estos últimos los cataloga como aquellos que no tienen cabida dentro de los espacios admitidos por los órdenes sociales dominantes. Los primeros son definidos por Soja como parte de un primer espacio que se encuentra centrado en lo “real,” en el mundo material; mientras que los segundos, los imaginarios, hacen parte de la perspectiva de un segundo espacio que interpreta esta realidad a través de las representaciones imaginarias, que buscan escapar de aquellas situaciones reales forzadas a enfrentar el espacio material.

Dentro de los conceptos teóricos que definen al segundo espacio, podemos ubicar a aquellos en los que es permitido soñar porque son enteramente idílicos. Sobre los espacios de ensoñación, el filósofo francés Gastón Bachelard en *La Poética del espacio* centra su análisis en lo que él llama la poética de la casa, a la que marca como un espacio privado y cerrado en el que se sueña y se albergan recuerdos, porque es un espacio que favorece la

exploración de los valores de intimidad del espacio interior. Lo interesante es que la casa es definida por el filósofo como un espacio para la felicidad, un espacio amado, defendido contra fuerzas adversas. Así, el filósofo humaniza la casa y la define como un lugar que integra la vida, los sueños, los pensamientos y los recuerdos del hombre a través del ensueño.

Con relación a lo anterior encontramos que Grisóstomo, antes de conocer a Marcela, era un hombre de espacios cerrados: la casa de su padre, el liceo en Salamanca; espacios en los que estaba protegido y era feliz. Dentro de ellos alimentaba su imaginación y su ensueño. Además, la astrología como su afición principal, lo mantenía alejado de la realidad tangible. A través de ella se ratificaba dentro de un mundo de ensoñación, en el que los astros lo introducían en una realidad aparente: “conceived spaces where intellectual, abstract, “cool,” distancing [...] entirely ideational, made up of projections into the empirical world from conceived or imagined geographies” (Soja 30-79).

Al conocer a Marcela, el estudiante decide salir de sus espacios cerrados para confinarse a uno abierto, cerca de Marcela: “un día remaneció vestido de pastor, con su cayado y pellico, habiéndose quitado los hábitos largos que como escolar traía” (I, 12, 163). En esos espacios abiertos, su vida no es más el imaginario que nutre dentro de un segundo espacio, el espacio para la ensoñación. Grisóstomo abandona la astrología y se da al campo abierto, en el que tiene que enfrentar la realidad: Marcela lo rechaza.

El choque que Grisóstomo enfrenta en el espacio abierto impuesto por Marcela, lo lleva al suicidio. No es el tipo de hombre con habilidades para abandonar su orden simbólico dominante, dentro del cual, gracias a su posición social y económica hubiese poseído a cualquier mujer. Por el contrario, en el espacio abierto del que Marcela se apropia, ella es libre y dueña de su propio proceder.

En la segunda historia intercalada encontramos a un personaje femenino que al igual que Marcela, nos ofrece un carácter determinante y decisivo. Es una mujer que reacciona frente a su infortunio con una actitud más viril que la de Cardenio, su análogo en Sierra Morena. Para Márquez Villanueva, lo que Cervantes busca al escribir esta bella historia optimista es, entre otras cosas: “Infiltrarnos la presencia de Andalucía en un plano de hábil discreción” (18). Aspecto que se puede ver en la manera como Cardenio y Dorotea se proclaman andaluces desde el comienzo de sus relatos. Para este mismo autor, Dorotea no es andaluza *per accidens* “sino carne y genio de Andalucía como subsuelo implícito de su textura de personaje” (18). Al parecer, Cervantes, aparte de estar consciente de la injusta situación a la que estaba sometida la mujer española en la sociedad de su tiempo, intenta describirnos su particular sentir y pensar de las mujeres andaluzas e intenta contradecir los estereotipos que de éstas se han creado. Por ser la fama de las andaluzas condenada a la falta de inteligencia, pero poseedoras de gracia física, Cervantes nos presenta a través de Dorotea no solo una mujer sumamente hermosa sino también extremadamente inteligente y perspicaz, características extraordinariamente sobresalientes en ella y no en los personajes masculinos de esta historia intercalada.

Sin embargo, Dorotea no es más que una labradora, rica y de sangre vieja que al ser deshonrada por don Fernando se disfraza de hombre y abandona la casa de sus padres, buscando reparar su estropeada honra. Así, Dorotea abandona su casa paterna y huye a Sierra Morena, evitando provocar en sus padres la angustia de tener una hija deshonrada.<sup>5</sup> Lo atrayente de esta situación es que Dorotea no usa su casa para llevar a cabo su plan de desagravio, sino que lejos de ésta logra su objetivo: Fernando termina casándose con ella.

Así, las entrañas de Sierra Morena se convierten en el espacio de desenvolvimiento de esta defraudada labradora. Sin embargo, Sierra Morena no atrae solamente a Dorotea, sino que también lo hace con don Quijote y con Cardenio. Don Quijote por su parte se adentra en las montañas por temor a las consecuencias que le pueda deparar el haber liberado a los galeotes: “Viéndose tan malparado don Quijote, dijo a su escudero: Siempre, Sancho, lo he oído decir, que el hacer bien a villanos es echar agua al mar” (I, 23, 277). Para Márquez Villanueva, en Sierra Morena la penitencia caballeresca y las locuras de amor de don Quijote se realizan. Don Quijote tiene un sueño nacido desde lo literario y encuentra su clímax entre las montañas y asperezas de Sierra Morena.

Para los dos amantes desesperados y traicionados, la salida es la soledad de las montañas, desiertos y lugares alejados de la especie humana. Cardenio, dentro de Sierra Morena se transforma en un salvaje “saltando... de risco en risco y de mata en mata, con extraña ligereza” (I.23). Para el enamorado de Luscinda, Sierra Morena es un lugar de escape, al que huye al verse incapaz de llevar a cabo un acto de honor. No le cumple a Luscinda la promesa de desenvainar su espada contra su rival o contra él mismo durante el matrimonio. Al contrario, recurre a una salida facilista y escapa de ese lugar permitiendo que Fernando se lleve a Luscinda. Cardenio es descrito por Márquez Villanueva como una “damisela atolondrada,” mientras que de Dorotea, este autor hace una caracterización totalmente diferente y la define con una personalidad mucho más fuerte que la del mismo Cardenio.

Para Dorotea, irse a recluir en las sierras de Sierra Morena no es huir del dolor y la imposibilidad de poseer a su amante. Al contrario, es empezar la búsqueda de un lugar propicio, en donde se da a la tarea de conseguir lo que antes se le había negado: el verdadero compromiso de Fernando hacia ella. Además, al alejarse de la casa de sus padres, Dorotea evita que éstos sufran el deshonor de seguir viviendo bajo el mismo techo de una hija deshonrada. Sierra Morena termina siendo entonces, para este personaje, el lugar que usa para manipular la situación y conseguir lo que desde un principio buscaba; casarse con Fernando. Objetivo que logra ayudada de sus atributos y de la actitud sumisa altamente valorada por los hombres; en este caso, su muy querido Fernando. Sierra Morena no es para Dorotea un espacio escapista y evasor de la realidad, como lo es el convento para Luscinda o la misma sierra para Cardenio. Sierra Morena es el lugar en el que Dorotea va a manipular toda una situación que le permite recobrar a su amante y limpiar su honra.

---

<sup>5</sup> Interpretación propuesta por Francisco Márquez.

Luscinda por su parte, al igual que Cardenio, refleja una gran debilidad. El paralelismo entre estos dos personajes es que ambos prometen algo que no cumplen, ni él desenfunda la espada que vengará su deshonor, ni ella se suicida con la daga que lleva oculta en el vestido. Sin embargo, sí poseen un valioso matiz de diferencia. Mientras que Luscinda se resiste a irse con Fernando huyendo hacia un convento, Cardenio no hace nada por escapar de su triste situación y termina convirtiéndola en una locura salvaje, la cual le facilita evadir el sufrimiento causado al haber perdido a su amada y la pena de haber actuado cobardemente.

He aquí la ambivalencia entre estos dos personajes femeninos; Luscinda y Dorotea. La primera decide escapar de la realidad social que la obliga a acceder a un matrimonio impuesto, encerrándose en un convento y evadiendo sus penas. Mientras que la segunda, aunque se fuga, lo hace hacia las montañas, en donde manipula la situación y la pone en pro del cumplimiento de su plan de desagravio. Sin duda, sus decisiones espaciales consolidan la diferencia de sus personalidades y su inscripción dentro del orden patriarcal dominante. La una, aunque rehúsa a casarse con el hombre que no ama, busca en el convento un escape emocional e imaginario que la libera de un matrimonio impuesto. La otra libera su deshonor en un espacio abierto, pero consigue que don Fernando la tome como su señora.

Dentro de la novela del *Curioso impertinente*, que parece a primera vista desligada de la acción principal; pero que se conecta de alguna manera con las historias de amor, abandono y desengaño entre Dorotea y don Fernando y Luscinda y Cardenio, Cervantes nos presenta una historia de adulterio de una mujer que, empujada por las inseguridades patriarcales de su esposo, termina por mancillar su propio honor y arruinar su vida. Lo particular en esta historia de adulterio es que es el marido quien lleva el peso total de la responsabilidad.

Los recién casados, Camila y Anselmo y su muy querido amigo Lotario habitan en Florencia, “ciudad rica y famosa de Italia, en la provincia que llaman Toscana.” Es interesante notar que la mención de este espacio, a diferencia de los otros de los que proceden las mujeres de las historias intercaladas ya mencionadas, ya no es la ciudad pequeña de Andalucía de dónde proviene Dorotea, o el campo español que habita Marcela, sino una provincia ubicada en la gran ciudad de Florencia en Italia.

Pfandl afirma que la mujer española de los siglos XVI y XVII “era más mujer de su hogar y de su familia que todas las demás mujeres contemporáneas del resto de Europa” (126). Marcela, Dorotea y Luscinda no son incriminadas por un pecado tal como el adulterio. Estas mujeres españolas, en contraposición a Camila -proveniente de Italia- son traicionadas y mancilladas por el hombre. Aunque puede ser extremo pensar que, a partir de estas diferencias espaciales, Cervantes quiere estampar una diferencia entre la mujer española de estos siglos y la del resto de Europa posicionando así a las españolas en un estado moral y psicológico superior al de las otras; no es indiscutible que el personaje femenino de la historia del *Curioso impertinente* es el único, en comparación con las demás historias intercaladas, que muestra debilidad moral y psicológica.



Además, en el transcurso de la historia; Camila, la ciudadana, termina siendo una mujer tremendamente frívola, que manipula la situación en su propio beneficio.

Dejando de lado las diferencias sociales entre la mujer española y la europea de los siglos XVI y XVII, abordemos el espacio cerrado en el que la historia del *Curioso impertinente* se desarrolla: la casa. Gastón Bachelard, al plantear el problema de la poética de la casa, por ser un espacio físico en el que se pueden investigar las imágenes de la intimidad, sugiere que “con la imagen de la casa tenemos un verdadero principio de integración psicológica, psicología descriptiva, psicología de las profundidades” (29). Camila respeta inicialmente su hogar. Dentro de su casa se comporta como una mujer digna y honesta. Sin embargo, cuando pierde control sobre su espacio, pierde control sobre su vida.

Camila aparece en la primera parte de la historia como una mujer pasiva, entregada a su casa y a su esposo Anselmo, quien para desgracia de todos, desde su condición como amo y señor de su esposa, ambiciona exponerla y probar así su sincera fidelidad y su verdadero recato. Indiscutiblemente, Anselmo busca asegurarse de que su escepticismo generalizado sobre las mujeres es un simple prejuicio sin validez. Por ello, para llevar a cabo su plan pide ayuda a su buen amigo Lotario, quien en medio del sacrílego intento termina admirando la honradez y lealtad de Camila.

Este triángulo amoroso en el que Anselmo, llevado por su impertinencia y falta de confianza, termina “trazando [su propia] deshonra y ordenando [su] [perdición]” (I, 33, 416) llevado a cabo en la casa de Camila y Anselmo, nos describe un espacio cerrado en el que se dan una serie de cambios psicológicos y morales que evolucionan de acuerdo a los momentos que marcan las acciones y los procedimientos de los personajes.

Al inicio de la historia la casa, como significativo activo de esta novela intercalada, es descrita por Camila y por Lotario como ese lugar de candidez, respeto, privacidad y felicidad:

Decía él (Lotario) y decía bien, que el casado a quien el cielo había concedido mujer hermosa, tanto había de tener qué amigos llevaba a su casa como en mirar con qué amigas su mujer conversaba; porque lo que no se hace ni concierto en las plazas, ni en los templos, ni en las fiestas públicas, ni estaciones –cosas que no todas veces las han de negar los maridos a sus mujeres-, se concierto y facilita en casa de la amiga o la parienta de quien más satisfacción se tiene (I, 33, 401).

Aunque Lotario señala la importancia simbólica que tiene la casa como espacio físico, está consciente de los peligros que se corren al permitir que un extraño habite la casa de una pareja de esposos. Así, la casa como santuario para la privacidad y el respeto no podía ser ocupada por otro que no fuera su dueño. Como Lotario lo profetiza desde un principio; este espacio para la privacidad, al ser habitado por un extraño, se convierte en un lugar apto para concertar el libertinaje y el mal proceder. Camila se resiste incansablemente a permitir que Lotario more su casa en ausencia de su esposo Anselmo: “como mujer discreta y honrada [...] díjole que advirtiese que no estaba bien que nadie, él ausente, ocupase la silla de su mesa; y que si lo hacía por no tener confianza que ella sabría gobernar su casa” (417).

Es claro que en el umbral de su matrimonio, Camila respeta el lugar que habita con su esposo y toda decisión que toma surge en torno al respeto que por él practica: “sus pensamientos no salen de las paredes de su casa” (I, 33, 416). El problema se presenta en el momento en el que la mujer acepta poner en práctica la decisión de su esposo y permite que la casa empiece a ser frecuentada por Lotario. Dentro de esta historia de impertinencia, es el mismo Anselmo quien abre la puerta de su casa a un extraño, a quien al cederle espacio físico termina cediéndole espacio emocional. De allí en adelante, el orden que rige ese espacio tan sagrado empieza a perturbarse.

La casa se ve contaminada por la impertinencia e insistencia que lleva a Anselmo a probar la honra de su esposa. Los tres personajes terminan en situaciones precarias: Anselmo muere solitario en una cama que no es la suya; Camila en un convento, al enterarse de la muerte de Lotario acaba tomando los votos religiosos y muriendo poco después: “hizo profesión, y acabó en breves días la vida” (I, 35).

Yi-Fu Tuan explica que la casa es ese lugar íntimo en el que buscamos comodidad y absoluta seguridad:

Intimate places are places of nurture where our fundamental needs are heeded and cared for without fuss. Even the vigorous adult has fleeting moments of longing for the kind of coziness he knew in childhood. Unique to human beings among primates is the sense of the home as a place where the sick and the injured can recover under solicitous care (137).

Ninguno de los tres personajes termina su vida en su propio hogar. Ninguno tiene la posibilidad de resarcir sus errores o alivianar sus heridas. La casa, como espacio poético, se hace distante a sus anhelos de ensueño. Cada uno se ve obligado a abandonar este espacio y por lo tanto, a renunciar a la posibilidad de recobrar la pasividad de su vida anterior. El hogar que los acogió inicialmente ya está perdido en el desagravio y el engaño.

Por otro lado, en esta historia de impertinencia, Cervantes enfatiza el origen urbano y social de estos tres personajes, a través del cual parece indicarnos el carácter ciudadano que marca a la cultura barroca europea. Maravall señala que el barroco es más propiamente urbano. Es una etapa en la que sus gobernantes y en general, los individuos de las clases dominantes “no son señores que vivan en los campos [...] son ricos que habitan en la ciudad y burócratas que desde ella administran y se enriquecen” (225). En la novela del *Curioso impertinente*, Cervantes se refiere constantemente al nivel social y económico del que los tres personajes gozan. Lo más trascendental desde este punto de vista es pensar que, cuando la impertinencia de Anselmo provoca que su esposa le sea infiel, y luego ésta huya invadida por su sentimiento de culpabilidad, Anselmo decide “irse a la aldea de su amigo donde había estado cuando dio lugar a que maquinase toda aquella desventura” (I, 35, 444). La ciudad es el lugar para la prosperidad y el progreso, mientras vive allí tiene la fama de hombre rico y respetado; sin embargo, después de ausentarse de su casa y viajar a la aldea para concretar el plan que tiene con su amigo, contra su esposa, Anselmo lo pierde todo. Al regresar a la ciudad encuentra su casa vacía,

física y materialmente. Camila y los mismos criados la han abandonado y han tomado con ellos pertenencias materiales. Anselmo no tiene más opción que regresarse a la aldea, que termina siendo el lugar en el que termina su vida.

Maravall asegura que en el siglo XVII es el campo el que produce, pero que las riquezas producidas “se concentran, en proporción muy elevada, dentro del ámbito urbano. Ello produce un drenaje del dinero que se acumula en el área de la ciudad y desaparece de la aldea [...]” (231). Anselmo se traslada de la ciudad al campo, testigo de que su vida en la ciudad ya está reducida. Análogamente, las riquezas materiales de Anselmo se desvanecen junto con sus riquezas morales. Su huída hacia la aldea se presenta junto con el derrumbamiento material y moral que dentro de la ciudad se le había adjudicado anteriormente. Para Carreño, “los espacios [...] adquieren funciones distintas. El paso de uno a otro implica una peregrinación semiótica por parte del lector” (1204 ). En la ciudad, Anselmo es la representación del progreso, junto a su esposa es un hombre respetado y digno. La aldea, por lo tanto, es el lugar en el que la prosperidad no se respira. El carácter poderoso del ciudadano impertinente termina en la cama de una casa rural, en la que muere solo y sin dignidad.

Por otro lado, tanto en Camila como en Anselmo, encontramos lo que Yi – Fu Tuan considera la pérdida del significado de un espacio físico como la casa. Cuando una de las personas que suele habitar este espacio hace falta “things and places are quickly drained of meaning so that their lastingness is an irritation rather than a comfort” (140). Para San Agustín, nombrado por Yi-Fu Tuan, el valor de un lugar está en la intimidad existente con una persona especial; “place itself offered little outside the human bond” (140). La casa de esta historia, como espacio físico, sólo tiene sentido para la pareja de recién casados cuando es habitada por ellos. Todos los sueños, los deseos, los recuerdos se construyen por quienes habitan aquel lugar. Camila, en ausencia de su esposo es incapaz de empezar a construir un matrimonio ejemplar, y menos si un extraño trastorna el escenario y lo transgrede. Anselmo por su parte, en ausencia de Camila y de sus mismos criados, no tiene más salida que abandonar un espacio vacío que ya no le ofrece la posibilidad de colmarlo de sueños, recuerdos y significados en general.

Finalmente, de Zoraida, la mora hija de Agí Morato, podemos decir que es del único personaje del que se describen explícitamente el espacio físico que habita inicialmente y aquellos que recorre. Zoraida vive en casa de su padre. El primer contacto que establece con el cautivo es un simple hoyo que da a los baños del lugar en el que éste se encuentra recluido. La escena del jardín retrata a una Zoraida supremamente sagaz que usa a su mismo padre como traductor del diálogo que sostiene con el cautivo. El jardín es, entonces, el espacio abierto que cerca la casa de Agí Morato y su hija Zoraida. En él, Zoraida y el cautivo consolidan su escape. La parte interna de la casa, es pues, el lugar para planear tal propósito; pero en es el jardín donde lo consolidan. Cuando Zoraida abandona su natal Argelia para refugiarse en España, la huida les depara la hostilidad del mar y los vientos. El escape de la mora no es una situación fácil de llevar a cabo. Cervantes crea un efecto de intensidad en el que la mora y los cautivos deben enfrentarse a la pérdida de sus riquezas y a otro fugaz cautiverio

en poder de piratas, todo resumido en una difícil llegada a España. Una vez superado todo esto, los cautivos llegan a España y Zoraida empieza su travesía en busca de su conversión religiosa.

Cervantes deja infinitas posibilidades de interpretación para esta historia intercalada. Al parecer, la más explícita expone que la aventura de la mora entre Argelia y España tiene como principal objetivo su conversión al cristianismo. Desplazamiento espacial que define, además de un desplazamiento religioso, uno social y político. La mora no solo cambia su religión sino también su estatus social, abandona las riquezas de las que disfruta con su padre y se lanza a recorrer España en medio de la pobreza, con el objetivo de alcanzar sus anhelos cristianos. Zoraida transgrede fuertemente el orden altamente patriarcal que domina su cultura. No solamente abandona a su padre. También, como si fuera poco, se somete a la conversión religiosa movida por su propio convencimiento.

Para concluir, en estas novelas intercaladas podemos visualizar diferentes espacios físicos que encierran abundante material simbólico, desde los cuales se pueden precisar actitudes y particularidades que demarcan rasgos psicológicos y sociales de los personajes allí envueltos. Encontramos a una Marcela y a una Zoraida transgresoras de los órdenes simbólicos dominantes; a una Dorotea y a una Luscinda que, aunque tradicionalistas, escapan de los espacios impuestos y tienen la fortaleza de decidir su propio porvenir. A una Camila que, aunque definida por características que no la dejan muy bien posicionada frente a los otros personajes, es una mujer que es llevada al adulterio por los errores de impertinencia de su esposo. En estos espacios, es considerable que cada una de estas mujeres acondiciona sus deseos y comportamientos; ellas mismas diseñan su propia existencia, su propia forma de ser y de vivir. Finalmente debemos decir que, los efectos que provocan los espacios que estos personajes habitan y lo que esos espacios pueden significar, nos hace percibir que Cervantes fue consciente de la injusta situación a la que estaba sometida la mujer de la época y que a través de sus escritos intentó darles una posición mucho más favorecida que a los personajes masculinos, de los cuales los más significativos terminaron siendo representados por la ineptitud de Cardenio, la debilidad de Grisóstomo, la impertinencia de Anselmo y la deshonestidad de Fernando.



**Sandra Lorena Alzate** es estudiante del programa de doctorado de Literaturas Hispánicas en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Cincinnati, donde también recibió su Máster en Literatura Hispánica en 2004. Su tesis versará sobre las interacciones entre cultura, raza y sociedad en la obra de Manuel Zapata Olivella.

## Obras citadas

- Barthes, Roland. "Semiology and the Urban." *The City and the Sign*. En *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neil Leach. London and New York: Routledge, 1997. 166-72.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Clásicos Castalia, 1978.
- Carreño, Antonio. "Cartografía de los espacios: la casa en Don Quijote." *Actas del V Congreso internacional de la asociación de cervantistas*. Lisboa: Asociación de Cervantistas, 2004. 1200-221.
- Castro, Carmen. "Personajes femeninos de Cervantes." Madrid: *Anales Cervantinos\_3* (1953): 44-85.
- De Riquer, Martin. "Variedad estilística del *Quijote*." *Historia y crítica en la literatura española*. Barcelona: Ed. Crítica, 1980. 697-701.
- Descouzis, Pablo. "Cervantes, precursor de la defensa de la dignidad de la mujer." *Thesaurus: Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 37.2 (1982): 290-98.
- Corral, Helia Ma. "La mujer en las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes Saavedra." *Cervantes: su obra y su mundo*. Madrid: Ed-6, S.A. 1981. 397-408.
- Jurado de Santos, Agapita. "Silencio/Palabra: estrategias de algunas mujeres cervantinas para realizar el deseo." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 19.2 (1999): 140-53.
- Lamb, Ruth. "Las mujeres en el *Quijote*: contraste entre la mujer renacentista y la mujer barroca." *Cervantes: su obra y su mundo*. Madrid: Ed-6, S.A. 1981. 767-71.
- Márquez Villanueva Francisco. "Amantes en Sierra Morena." *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975. 15-76.
- - - . "Leandra, Zoraida y sus Fuentes franco-italianas." *Personajes y temas del Quijote*. Madrid: Taurus Ediciones, 1975. 77-146.

- Neuschafer, Hans-Jorg. "'Teatrum mundi'" en la venta central." *La ética del Quijote: función de las novelas intercaladas*. España: Gredos, 1999. 75-96.
- Pfandl, Ludwig. "La sociedad: la mujer." *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: Introducción al estudio del siglo de oro*. Barcelona: Editorial Araluce, 1942. 90-131.
- Pueyo Casaus, María del Pilar. "La dignidad del hombre en Don Quijote de la Mancha." Madrid: *Anales Cervantinos* Tomo XXV-XXVI. (1987-88): 349-57.
- Rodríguez-Luis, Julio "On Closure and Open-endedness in the Two Quijotes." *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo* Edited by James A. Parr, 1991. 424-31.
- Riley, Edward. *Theory of the Novel*. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Soja, Edward. *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places*. Cambridge: Blackwell, 1996.
- Shondeim, Moriz. "Shakespeare and the Astrology of His Time." *Journal of the Warburg Institute* 2.3 (Jan 1939): 17 pp. 1 April 2005 <http://jstor.com>
- Tuan, Yi – Fu. *Space and Place: The perspective of Experience*. University of Minnesota, 1977.