

De mi patria y de mí mismo salgo

Daniel Migueláñez

Aurelio Vargas Díaz-Toledo (eds.)



De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Imagen de cubierta: © Ilustración de Jaime Pahissa Laporta (1846-1928)

Editorial Universidad de Alcalá
Plaza de San Diego, s/n • 28801, Alcalá de Henares (España).
Página web: www.uah.es

© De los textos: sus autores
© Editorial Universidad de Alcalá, 2022
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

I.S.B.N.: 978-84-18979-67-5

Daniel Migueláñez
Aurelio Vargas Díaz-Toledo
(eds.)

De mi patria y de mí mismo salgo

Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2018)

Editorial Universidad de Alcalá
Instituto Universitario de Investigación “Miguel de Cervantes”

∞ 2022 ∞

ÍNDICE

PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	17
CONFERENCIAS PLENARIAS	21
De la sífilis a la noción de contagio en <i>El casamiento engañoso</i> de Cervantes ...	23
Mercedes Alcalá Galán	
El <i>Quijote</i> en el cine: una perspectiva diferente	39
Carlos Alvar	
Espacios de sociabilidad y prácticas de representación en el <i>Quijote</i> y en el <i>Persiles</i>	61
Maria Augusta da Costa Vieira	
El nacimiento del cervantismo en Hispanoamérica: retazos de una historia de asimilación, hibridación y apropiación.....	77
Francisco Cuevas Cervera	
El lugar de la Mancha. ¿ <i>Real o imaginado?</i>	113
Manuel Fernández Nieto	
La conversión y sus especularidades en el universo literario cervantino	131
Ruth Fine	
Todo lo que se debe saber sobre el no reconocimiento de un hijo. El caso de Feliciano de la Voz (<i>Persiles</i> , III. 2-5)	151
Aldo Ruffinatto	
COMUNICACIONES	185
<i>Quijote</i>	
Teatro y fiesta en tres episodios del <i>Quijote</i> de 1615 a la luz de <i>El Cortesano</i> , de Lluís del Milà	189
Maria Cecília Barreto de Toledo	
Retórica de la cordura: el último capítulo del <i>Quijote</i>	203
Gonzalo Díaz Migoyo	
Leones, palomas y gatos furiosos. Recorridos animales de un <i>Quijote</i> a otro	211
Julia D'Onofrio	
Acerca de la teatralidad en el <i>Quijote</i>	225
Alfredo Eduardo Fredericksen Neira	

El personaje anónimo en el <i>Quijote</i>	239
José Manuel Martín Morán	
El revés burlesco de la mujer y el amor en el <i>Quijote</i> : algunos retratos femeninos grotescos.....	255
Carlos Mata Induráin	
Reclusiones, jaulas y manicomios: unas suturas entre los <i>Quijotes</i> de Cervantes y Avellaneda.....	275
Aude Plozner	
Tradicón oral y creaci3n cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del <i>Quijote</i> (I, 29-30 y II, 38-39).....	283
Augustin Redondo	
Las horas de la luz y la oscuridad (<i>Quijote</i> I, 1-9).....	295
María Stoopen Galán	
Don Quijote en la intimidad del aposento	305
Bénédicte Torres	
Teatralidades en el <i>Quijote</i> y los juegos de representaci3n en la corte de los duques.....	321
Miguel Ángel Zamorano Heras	
Los lectores en la segunda parte del <i>Quijote</i>	337
Yunning Zhang	
 <i>Persiles</i>	
El concepto de lo admirable y la unidad mimética del <i>Persiles</i>	347
Hanan Amouyal	
Auristela, espejo oscuro de su otro yo	355
Lola Esteva de Llobet	
De asesinatos y asesinadas: mujeres que mueren o matan en el <i>Persiles</i>	367
Daniela Furnier	
Ficciones apasionadas en el <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> : el caso de Claricia y Domicio, la dama voladora y su esposo hechizado	381
Paula Irupé Salmoiraghi	
“Morisco soy, señores... pero no por esto dejo de ser cristiano”. De cristianos viejos y moriscos en el <i>Persiles</i> cervantino: una reconsideraci3n.....	393
Sue Landesman	
Los trabajos de Sigismunda	403
Randi Lise Davenport	
El <i>Persiles</i> y la risa	417
Fernando Romo Feito	

Espejularidad y pluralidad interpretativa: en torno al capítulo 18 del tercer libro de <i>Persiles</i>	427
Yael Shrem	
Las historias intercaladas de Antonio el bárbaro, Rutilio y Sosa Coitiño en el <i>Persiles</i> : tres ejemplos de amadores hiperbólicos o una alegoría de la peregrinación ideal	437
Pascual Uceda Piqueras	
El <i>ars necandi</i> del <i>Persiles</i> en la secuencia meridional	451
Juan Diego Vila	
Teatro	
La maestría de los <i>Entremeses</i> cervantinos: mucho más allá de los personajes tipo	467
F. Javier Bravo Ramón	
La dicotomía identidad-disfraz y su relación con el metateatro en <i>El rufián viudo</i>	479
Giselle Macedo	
La importancia de la écfrosis en <i>La gran sultana</i>	487
Ana Aparecida Teixeira de Souza	
<i>Novelas ejemplares</i>	
A vueltas con la belleza, en las <i>Novelas ejemplares</i>	501
Manuel Canga Sosa	
<i>Rinconete y Cortadillo</i> y el juego de máscaras	517
Itay Green Baruj	
Caso y prueba judicial en <i>La fuerza de la sangre</i>	529
Isabel Lozano-Renieblas	
Aspectos del cronotopo español en las <i>Novelas Ejemplares</i>	543
Wolfgang Matzat	
A vueltas con el paje poeta de <i>La Gitanilla</i>	553
Sara Santa-Aguilar	
Labrar, estudiar y papagayos	563
María Rosa Palazón Mayoral	
Recepción	
“Contro giganti e altri mulini”: La lengua italiana de don Quijote en las traducciones de sus aventuras	573
Nancy De Benedetto	

Las referencias apócrifas en Borges y Cervantes	583
Shani Davidovich	
El <i>Quijote</i> y la parodia a los ideales revolucionarios en la narrativa latinoamericana del siglo XXI	591
Clea Gerber	
“Aspectos del cielo, icónicos misterios”: Cecilio Peña y el mundo del <i>Persiles</i> .	603
María de los Ángeles González Briz	
Lectura e interpretación del <i>Quijote</i> y su reflejo en la <i>Niebla</i> de Unamuno.....	617
Áriel Lago García	
La recreación de Cervantes y el <i>Quijote</i> en la novela de código (2006-2016).....	629
Santiago López Navia	
Realismo cervantino y novela moderna.....	645
Emilio Martínez Mata	
Comentarios a la película <i>Cervantes contra Lope</i> (2016), de Manuel Huerga.....	663
Alfonso Martín Jiménez	
Cervantes bajo la mirada de Nieva: la puesta en escena de <i>Los baños de Argel</i> (1979-80).....	677
Daniel Migueláñez	
De cuando don Quijote llegó también a los pliegos de cordel en Brasil	699
Marta Pérez Rodríguez	
Reescrituras operísticas de <i>La fuerza de la sangre: Léocadie, drame lyrique</i> de D. F. E. Auber (1824)	713
Adela Presas	
Imágenes del <i>Quijote</i> en la literatura de cordel brasileña: Jô de Oliveira, “pintor” de J. Borges.....	727
Erivelto da Rocha Carvalho	
<i>Matar a Cervantes</i> , gestación y escritura de una zarzuela y libreto sobre las últimas horas del autor del <i>Quijote</i>	743
Alejandro Román	
Vladimir Zhedrinskiy y el <i>Quijote</i>	763
Jasna Stojanović	
<i>Don Quijote en Chile</i> de Ronquillo: el caballero andante y sus aventuras en Santiago de Chile en 1905	779
Raquel Villalobos Lara	
El <i>Persiles</i> en la zarzuela.....	789
Alicia Villar Lecumberri	
De continuaciones e imitaciones: El <i>Quijote</i> en las obras de Andrés Trapiello ...	799
Vijaya Venkataraman	

Varia

Giuseppe Malatesta, Cervantes y la teoría sobre la “novela”	815
Anna Bognolo	
El distanciamiento humanista y las fuentes de la ironía cervantina	829
Ricardo J. Castro García	
Don Quijote y el carnaval: adaptaciones intersemióticas brasileñas	841
Silvia Cobelo	
Teorías cervantinas madariaguescas en la actualidad digital o de cómo la ciencia humanística no se percibe como útil (2008-2018).....	855
Alexia Dotras Bravo	
“Y era la verdad que por él caminaba”: las dimensiones cambiantes de Campo de Montiel y el lugar de la Mancha	867
José Manuel González Mujeriego	
H. D. Inglis y el concepto de veracidad en la ruta de don Quijote	887
Jorge Fco. Jiménez Jiménez	
Cervantes y Cristóbal Suárez de Figueroa	901
Jacques Joset	
La fortuna de las <i>Novelas ejemplares</i> en China.....	909
Xinjie Ma	
Catalina de Salazar, personaje de ficción.....	919
Howard Mancing	
Ejercicios retóricos y sofística literaria.....	935
José Luis Martínez Amaro	
El soplo del Carnaval: Don Quijote frente a poderes y contrapoderes.....	943
Cristina Múgica	
Visiones y espectáculos alegóricos en el mundo cervantino	955
Ana Suárez Miramón	

Tradición oral y creación cervantina: el tema de “la princesa mona” en dos episodios del *Quijote* (I, 29-30 y II, 38-39)

Augustin Redondo

Université de la Sorbonne Nouvelle-CRES/LECEMO

RESUMEN: En este trabajo se examinan, en primer lugar, las características del cuento *La princesa mona*, sin olvidar su universo simbólico. Luego se estudia cómo Cervantes ha utilizado y reelaborado el tema de la “princesa mona”, valiéndose de una intertextualidad amplia, a través de dos episodios lúdicos y significativos del *Quijote*. De tal modo, se ponen de relieve las peculiaridades del personaje femenino y de su entorno en ambos episodios, dentro de un mundo al revés con implicaciones eróticas.

PALABRAS CLAVE: *Quijote*; Cuento maravilloso; *La princesa mona*; Micomicona; Antonomasia.

I. Hace más de veinte años, en un trabajo relacionado con la Princesa Micomicona, es decir con Dorotea disfrazada, hemos tenido ocasión de poner de relieve cómo, por su nombre, el personaje iba asociado al mico, al mono, considerado este, entonces, como símbolo del mundo al revés y de los instintos bajos, diabólicos, de la lascivia en particular, pero vinculado asimismo al ambiente lúdico y bufonesco (Redondo, 1998: 364-370).

El estudio que presentamos ahora es complementario del precedente y de los que han publicado después otros estudiosos (Janin, 2000-2001; D’Onofrio, 2016). Nos hemos dado cuenta, en efecto, de que existía una tradición oral¹ del tema de “la princesa mona”, que ha cuajado en un cuento que se presenta bajo varias modalidades. Esta

¹ No entramos aquí en el debate acerca de la utilización de los términos “folklórico”, “popular” y “tradicional” (Chevalier, 1978, 1983; Hernández Valcárcel, 2002, I, 33-34); Pedrosa, 2004: 17-19; etc.). Sólo hablaremos de “tradición oral” y de “cuento oral”. Acerca de la importancia de la oralidad en el Siglo de Oro, entre todos

tradición, Cervantes no ha podido sino conocerla y tenerla presente cuando ha elaborado dos episodios del *Quijote*, relacionados con el tema de “la princesa mona”, el uno en la primera parte (capítulos 29-30) y el otro en la segunda (capítulos 38-39).

II. Los cuentos orales han tenido suma importancia en todas las civilizaciones. En Europa, y en España de modo específico, han representado a lo largo de la Edad Media y del Siglo de Oro, para las capas medias y bajas de la población, una manera de entretenerse, de maravillarse, de instruirse y de desquitarse de las opresiones durante las veladas, por ejemplo, cuando ya se habían acabado las actividades del día. Esto no quiere decir que los que pertenecían a las categorías más altas de la sociedad no los conocieran también porque se los contaban desde la cuna las nodrizas y criadas que se ocupaban de ellos ya que ellas formaban parte de las otras categorías, generalmente de las bajas. Entre todos esos cuentos, los maravillosos eran especialmente apetecidos, con sus encantamientos, sus transformaciones y metamorfosis, obra de hadas, magas y magos.

Sin embargo, los rastros directos que se pueden encontrar de ellos en el Siglo de Oro son reducidos porque solo podemos valernos de las huellas escritas que han dejado. Efectivamente, en el área hispánica, en los siglos XVI y XVII, nadie se tomó la pena de recogerlos, como se pudo hacer en Italia con el *Pentamerone* (1674) o, en Francia, a finales del siglo XVII, con las famosas colecciones de cuentos maravillosos, más o menos reelaborados, publicados por Charles Perrault, Mme d’Aulnoy y otros (Chevalier, 1978: 29-30; Pedrosa, 2004: 137-138). Es que, para los humanistas españoles, tales cuentos eran demasiado inverosímiles cuando, a la saga de Erasmo y Vives, preconizaban una literatura de entretenimiento no mentirosa, caracterizada por su verosimilitud (Bataillon, 1966: 609 y sigs.). Por otra parte, para los hombres de Iglesia, esos cuentos no podían encerrar sino una serie de supersticiones y hechicerías y había que rechazarlos. No obstante, los textos de la Antigüedad con impronta mitológica bien se admitían por ser producciones de los admirados clásicos grecorromanos y por dirigirse a las élites, muchas veces en latín (y algunas, en griego).

A pesar de todo, los cuentos maravillosos eran muy conocidos por toda la población española, como lo subraya Covarrubias, a principios del siglo XVII, al escribir en su *Tesoro*: “Las viejas, quando entretienen los niños contándoles patrañas suelen decir que cierta ninpha, con una vara en la mano, de oro, haze maravillas y transmutaciones...” (1943: 994a). Y el mismo Cervantes, por la boca del perro Cipión, indica asimismo en

los grupos sociales, su impacto en la literatura escrita y la difusión oral de esta, ver Frenk, 1982. Sobre el papel desempeñado por dicha oralidad en la obra cervantina, especialmente en el *Quijote*, ver Moner, 1989: 145 y sigs.

El coloquio de los perros: “...aquellas que a ti te deben parecer profecías no son sino palabras de consejas o cuentos de viejas, como aquellos del caballo sin cabeza y de la varilla de virtudes, con que se entretienen al fuego las dilatadas noches del invierno...” (2001: 604). Basta con leer unos cuantos libros de caballerías –condenados ellos también y por los mismos motivos que anteriormente por humanistas y eclesiásticos– para darse cuenta hasta qué punto los autores de estos relatos se han servido de los cuentos maravillosos que habían oído.

El cuento del cual vamos a ocuparnos, *La princesa mona*, corresponde al cuento tipo 402 en la conocida clasificación de Aarne-Thompson (1973: 131-132), subdivisión del tema general de “la princesa encantada”.

En el caso que nos interesa, la princesa ha sido transformada en animal (rana, gata, mona, rata, etc.), siendo lo más frecuente en Castilla y León la metamorfosis en mona, como lo atestiguan por ejemplo los cuentos recogidos por Aurelio M. Espinosa padre en Cuenca en 1926 (1946-1947: II, 306-308, n.º 145) y por su hijo en Tordesillas en 1936 (1987-1988: I, 223-227, n.º 105)², mientras que en Asturias, por ejemplo, se trata de una rana (Llano Roza de Ampudia, 1925: 31-33, n.º 8). El cuento es muy difundido en los países de habla española y catalana, en Portugal, en Francia, en Italia, en Alemania, etc. (Espinosa padre, 1946-1947: III, 54-56; Espinosa hijo, 1987-1988: II, 479; Camarena-Chevalier, 1995: 217)³. Por otra parte, el cuento fue publicado por Mme d’Aulnoy, en Francia, en 1698 (Delarue-Tenèze, 1964: 39).

Todo esto implica que dicho cuento fue muy conocido en el Siglo de Oro y que, en el reino de Castilla por lo menos, debió de circular sobre todo bajo la forma de la metamorfosis de la princesa en mona.

Ya podemos indicar en qué consiste este cuento. Para ello, vamos a seguir la versión recogida en Cuenca por Aurelio Espinosa padre, que es una de las más sencillas.

El cuento empieza sirviéndose de la famosa regla de tres tan utilizada en la cuentística oral dado que se trata de un rey que tenía tres hijos y como no sabía a cuál de ellos dejar el reino, decidió someterlos a tres pruebas, marchándose cada uno por un camino diferente. En algunas versiones, los hermanos no son más que dos, gemelos generalmente, como en la que recogió Aurelio Llano Roza de Ampudia en Asturias. En

² Adviértase que en el catálogo de Boggs (1930) sobre materia folklórica española, el cuento figura bajo el n.º 402, pero también bajo el n.º 557, en que la princesa aparece transformada en mona.

³ Este cuento ha cobrado nueva vida en la época contemporánea gracias a Antonio Rodríguez Almodóvar quien lo reprodujo en sus *Cuentos al amor de la lumbre*, en la sección de “Cuentos maravillosos”, n.º 15 (2011: I, 164-167). Después, el mismo recopilador lo insertó en la colección para niños “Media Lunita” (2016). Por fin, se contó este cuento maravilloso en la emisión “Contando cuentos” de Radio 5, en dos partes, los 17/09/2012 y 19/09/2012.

alguna que otra, ya no hay más que un hijo como en la que apuntó Ángel Hernández Fernández en la región de Murcia a principios del siglo XXI (2009: 140, n.º 60). Nótese de paso que este principio evoca el del relato del cautivo en el *Quijote* (I, 39), con tres hermanos, hijos de un hidalgo de noble prosapia, que salen en tres direcciones diferentes, escogiendo cada cual una actividad diferente también, lo que ha conducido a ver en dicho relato un comienzo de cuento oral (Parodi, 1991: 434).

Las tres pruebas consisten en presentar al padre la toalla más preciosa, la palangana más espléndida y por fin la novia más hermosa. Ha de triunfar el hijo menor, valiéndose de la ayuda de una mona, que va a darle objetos mágicos. En efecto, después de salir del palacio de su padre, y de mucho caminar, llega a una casa donde viven muchas monas. Estas le acogen y una mona le entrega el paño sucio de limpiar las sartenes envuelto en otros trapos asquerosos. Vuelve a casa de su padre y al desenvolver el paquete, aparece la toalla más fina y hermosa que puede haber. Lo mismo se repite con la segunda prueba, pues la mona le da el casco sucio donde beben las gallinas, que ha de trocarse en la palangana más preciosa que nunca se ha visto. Por lo que hace a la tercera prueba, él y la mona están encerrados en una caja que no se ha de abrir hasta alcanzar el palacio del rey. Al llegar, se abre la caja; la mona se ha transformado en una princesa hermosísima (que había estado encantada) y la caja se ha vuelto una carroza preciosa tirada por seis caballos. El hijo menor triunfa, se casa con la princesa y hereda el reino.

Adviértase que lo del triunfo del hijo menor corresponde a una inversión del orden normal ya que, en la sociedad patrilineal, regida además por el sistema del mayorazgo, es siempre el hijo mayor el que hereda el reino y no el menor. En el cuento oral, ocurre lo contrario, lo que viene a ser una especie de desquite (Thompson, 1972: 175-178).

Varias de las funciones que Propp ha puesto de relieve, al estudiar los cuentos maravillosos rusos, se encuentran también en este, como por ejemplo: el héroe buscador parte de su tierra, el animal ayuda al héroe con un objeto mágico, la novia ha sido transformada en animal, el héroe se casa y asciende al trono, etc. (Propp, 1974: 49, 50, 53, 44, 74). De tal modo, se podría estudiar la morfología del cuento *La princesa mona* utilizando un análisis a lo Propp, como lo han hecho algunos investigadores (Andrés Gutiérrez y Andrés Martín, 2010: 137-145). Pero no es lo que aquí nos interesa.

Nótese que no se señala el porqué del encantamiento de la princesa, pero en algunas versiones (por ejemplo, en la que Aurelio Llano Roza de Ampudia recogió en Asturias), se dice que se trataba de un matrimonio que no podía engendrar y que la mujer le indicó al marido: “Quisiera tener hijos, aunque al nacer se convirtieran en ranas o culebras” [o en monas] y es lo que ocurrió.

Por lo demás, es necesario advertir que nada se indica acerca del proceso de transformación del objeto asqueroso en objeto precioso. Baste con notar que es un objeto mágico y en alguna versión, por ejemplo, en la que Aurelio Espinosa hijo recogió en Tordesillas, la metamorfosis se realiza, las tres veces, cuando el príncipe llega a una fuente, lugar mágico, donde moran las hadas.

Por otra parte, hay que tener presente que la princesa no se transforma en una hembra cualquiera sino en una caracterizada simbólicamente por su feracidad y (o) su erotismo –mona, gata, rata, rana (Chevalier-Gheerbrant, 1982: 884-888, 214-216, 485-486, 801-802; Cazeneuve, 1989: 634, 124-125, 570-571, 290-291)–, en contraposición con la esterilidad de los padres. Además, son animales unidos al mundo diabólico, al universo de la magia y hechicería (ibíd.).

Una indicación en el cuento que examinamos tiene suma importancia. Recuérdese que en la fase final de las pruebas, al príncipe y a la mona los encierran juntos en una caja y al abrirla, salen metamorfoseados: él en príncipe triunfador y ella en princesa hermosísima.

La intimidad mencionada en un núcleo cerrado sugiere las relaciones sexuales. Es la otra vertiente del tema de la hermosa y la bestia o el monstruo, aquí, el hermoso y la bestia. Todo parece indicar que se alude a la realización de un proceso iniciático de carácter erótico. Gracias al acto venéreo, el hombre y la mujer se realizan plenamente, la magia natural puede operar, se vuelven verdaderamente seres humanos completos, con todas las gracias de la juventud y de la hermosura. Ahora, ya es posible que concreten su unión ante todos.

Quien bien se había dado cuenta del interés narrativo de la transformación en animal de la heroína, es Madame d'Aulnoy quien ha dado a conocer varios cuentos orales, entre ellos el que nos interesa. Además, en uno de sus cuentos propios, *La Babiole* (= *La Menudencia*), metamorfosea a la joven en mona desde el día de su nacimiento (Defrance, 1998). Medio siglo después, Melle de Lubert, que también publica cuentos maravillosos, da a la imprenta en 1748 uno, titulado *La princesse couleur de rose et le prince Céladon* (= *La princesa de color de rosa y el príncipe Celedonio*). En él, la princesa, que se ha vuelto mona, enamora al príncipe. Los dos se casan y se los deja solos en la habitación nupcial cerrada, en una situación homotética de la que hemos analizado en la última parte del cuento *La princesa mona*. Maryse Duggan que ha estudiado el cuento mencionado de Melle de Lubert, no vacila en evocar el poder erótico de la mona que remite por una parte al parecido con la mujer y por otra a lo que tiene de específico, una gran proliferación de pelos por la cabeza y el cuerpo. El texto manifiesta –dice la crítica– el deseo sexual y la copulación de un modo que no puede ser más explícito (Duggan, 1998: 61-63).

Ahora, ya podemos centrarnos en los capítulos 29-30 de la primera parte del *Quijote*. Se trata del episodio de la princesa Micomicona. Recuérdese que, para conseguir que don Quijote, que hace penitencia en la Sierra Morena, vuelva a su casa, el cura, ese “gran tracista”, como se dice en el texto (I, 29: 373), ha ideado un artificio. Dorotea, disfrazada de doncella menesterosa, por imitación de los libros de caballerías, se convierte en la princesa Micomicona, hija de Tinacrio el Sabidor (I, 30: 380), mago y soberano del reino Micomición. Según lo profetizado por su padre, la princesa ha venido a buscar la ayuda de don Quijote. En efecto, a pesar de ser ella la legítima heredera, un descomunal gigante le tiene usurpado el reino (381).

Pero antes de ir adelante, tenemos que volver sobre el personaje de Dorotea. La primera visión que tenemos de ella es muy erótica ya que asistimos a una verdadera metamorfosis. Se ha vestido de varón para pasar inadvertida después de huir de su casa y se ha transformado en un hermoso efebo. En un arroyo, está lavándose los blancos pies con las blancas manos frente a tres mirones escondidos que se regodean de tal espectáculo, antes de que sus hermosos cabellos rubios se deslicen por sus espaldas, desvelando su feminidad y su extremada hermosura. Hemos tenido ocasión, en otro trabajo, de insistir sobre la sensualidad y el erotismo de la escena, con sus consecuencias (Redondo, 1998: 163-168).

Por otra parte, cuando cuenta ante los tres mirones (el cura, el barbero y Cardenio) lo que le ha sucedido con don Fernando, el hijo segundo del duque andaluz, se las arregla para presentarse como una indefensa y recogida doncella que no ha podido resistir la fuerza del joven que, sin saber ella cómo, había penetrado en su habitación, cerrada con siete llaves (I, 28: 355-359). En realidad, antes de ceder a don Fernando, ella sopesa el interés y la honra que pueden alcanzarle si se casa con el hijo del Grande, o sea si asciende, y mucho, de categoría social. De ahí una serie de parlamentos, que aparecen muy retóricos, para conducir al galán a jurar, ante Dios, la Virgen y los santos, en presencia de la camarera como testigo, que será su esposo (según el esquema del casamiento secreto) aunque bien se dice ella, para sus adentros, que la promesa de don Fernando acaso no dure más allá de la satisfacción de su apetito. Es de suponer, además, que a Dorotea le habrán seducido la “disposición y gentileza” (358) del fogoso joven, así como sus promesas amorosas y hasta sus lágrimas, conduciéndola a aceptar la satisfacción de los deseos del hombre, pero tal vez de los suyos propios.

Resulta algo sorprendente, en efecto, que ella se pregunte, a raíz de su desfloración, si era bien o mal lo que había sucedido (359), que invite a don Fernando a venir otras noches a juntarse con ella, pues ya era suya, siguiendo para ello el mismo camino (el que le había franqueado la camarera) y que luego añada que aquel hecho se publicaría cuando él quisiese. El resguardarse detrás del casamiento secreto (no admitido ya

después del Concilio de Trento) bien aparece como la justificación de la entrega de Dorotea a una sensualidad que lleva en sí. Desde este punto de vista, resulta muy diferente su comportamiento con el criado que la ha acompañado, el cual es de condición social muy inferior a la suya. Efectivamente, cuando dicho criado quiere gozarla, al estar solos en la sierra, ella tiene la fuerza de precipitarle en un derrumbadero. A fin de cuentas, lo que caracteriza a Dorotea, es su erotismo, como ya lo habíamos indicado hace unos veinte años, en lo cual estamos de acuerdo con lo apuntado por Isabel Lozano Renieblas (2015: 107), si bien la joven, en su manera de presentar lo ocurrido, aparenta ser virtuosa, en conformidad con el código social.

Lo que bien pone de relieve ese erotismo escondido es el comportamiento de Dorotea con don Fernando en la venta, cuando ya ha recobrado al que ha de ser oficialmente su marido. Sancho Panza, de modo muy perspicaz, se ha dado cuenta de la transgresión del código social por parte de la presunta princesa Micomicona pues esta se anda “hocicando con alguno de los que están en la rueda, a vuelta de cabeza y a cada traspuesta” (I, 46: 584). Ello empuja al escudero a poner en duda la calidad de princesa de la joven y se lo dice a don Quijote, añadiendo que “aquella desenvoltura más era de dama cortesana [= prostituta] que de reina de tan gran reino” (ibíd.). Dorotea no puede sino ruborizarse al verse desenmascarada (“parose colorada”) y tiene que recurrir a los famosos encantamientos para dar una explicación al caballero: “en este castillo [=la venta], según vos, señor, decís, todas las cosas van y suceden por modo de encantamento” (585).

De ahí que sea el cura el que invente al reino Micomicón y a la princesa Micomicona (I, 29: 368-369). En efecto, por oficio, el presbítero, acostumbrado a observar a sus feligreses y a oír sus confesiones, bien ha debido de percibir lo que hemos puesto de relieve detrás de lo contado (de lo “confesado”) por Dorotea. Para conseguir que don Quijote vuelva a su aldea, se sirve de un esquema de “engaño a los ojos” (como en las comedias), apoyándose en los libros de caballerías, tan penetrados por los cuentos maravillosos, pero asimismo en el ambiente de uno de ellos, el de *La princesa mona*, que no puede menos de conocer y que viene a ser tan erótico en su parte final. Dorotea será pues la princesa mona, o mejor dicho, al acentuar el proceso erótico aludido, la que es dos veces mona, bajo la forma de Micomicona. Ella es buena lectora de los relatos caballerescos, como lo ha indicado (I, 29: 367), a pesar de haber dicho anteriormente al narrar lo sucedido con don Fernando que solo se entretenía en la lectura de algún libro devoto o en tocar un harpa (I, 28: 353). Asimismo, tiene que conocer los cuentos maravillosos transmitidos por vía oral. Capta en seguida lo que sugiere el sacerdote y le sigue la corriente, manifestando sus dotes de actriz, como lo hemos visto ya. Si poco después de los preliminares de su intervención parece olvidar su nombre de ficción,

esto no debe de ser sino una treta para encandilar el interés de los oyentes, como también lo ha sugerido Michel Moner (1989: 274). Es que Dorotea ilustra perfectamente lo que ha de ser el arte de contar oralmente y el cura la felicitará por ello (I, 30: 389).

Por lo demás, ella juega hábilmente con el cuento referido, trastocando los papeles y las circunstancias. La orientación de relato maravilloso sigue en pie de modo que el rey se transforma en Tinacrio el Sabidor, mago y soberano a la vez. Del mismo modo, las pruebas se reducen aparentemente a una: cortar la cabeza del malvado gigante, el cual aparece también en muchos cuentos, bajo esta forma o la de un dragón (Propp, 1974: 45, 61), y lo mismo ocurre con la marca (aquí, el “lunar peloso”) que ha de llevar el héroe, conforme con lo profetizado por Tinacrio (Propp, 1974: 61-62; Redondo, 2011: 75-76). Además, no hay varios hermanos sino solo una heredera y existe una inversión de roles pues el héroe buscador tiene dos facetas: la princesa que viene a buscar a don Quijote y el mismo caballero quien ha de realizar la hazaña. El final es el mismo dado que el héroe se casará con la princesa y la pareja heredará el reino. Sólo que aquí la mona, es decir Micomicona, ya ha tenido relaciones íntimas con el futuro esposo en un lugar cerrado, antes de que se realice la prueba, y como si fuera poco, ese esposo no es el héroe. Estamos en plena parodia con burlescas inversiones.

No obstante, algunos elementos del cuento *La princesa mona* afloran en el texto. Por ejemplo, el comparar la hermosura de la princesa Micomicona con la de Dulcinea, lo que evoca la comparación entre la belleza de las novias de los tres hijos. Como en el cuento, triunfa la hermosura de la princesa Micomicona, según lo afirmado por Sancho: “¿Es por dicha más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aun con la mitad, y aún estoy por decir que no llega a su zapato de la que está delante [=Micomicona]” (I, 30: 385-386).

Paralelamente, cuando llega a la venta el barbero a quien don Quijote y Sancho han quitado la bacía y la albarda del jumento, se entabla una burla en que participan todos los presentes, dejando de lado al caballero y a su escudero que lo toman todo en serio. Todos afirman que la bacía es el yelmo de Mambrino y la albarda un jaez de caballo (I, 44-45), de modo que el barbero está a punto de volverse loco. Esto hace pensar en el cuento *La princesa mona*. No hay que olvidar que para el Manchego y su acompañante la aventura de la princesa Micomicona no ha acabado y estamos aquí frente a los dos objetos mágicos del cuento, que corresponden a las dos primeras pruebas en que se asiste a la transmutación de dos objetos vulgares y sucios en objetos preciosos.

Pero el tema de “la princesa mona” no acaba aquí. Vamos a verle reaparecer, aunque de manera escueta, en la segunda parte del *Quijote* pues bien es verdad, como se ha observado, que diversos episodios de dicha segunda parte se construyen de manera especular con relación a los episodios correspondientes de la primera parte.

Hemos de adentrarnos pues en la historia de la princesa Antonomasia, heredera del reino de Candaya, hija del rey Archipiela y de la reina Maguncia, siendo criada la infanta bajo la tutela y doctrina de la dueña dolorida, *alias* la condesa Trifaldi o Lobuna (en realidad, se trata del mayordomo de los duques, disfrazado). Aquí no nos explayaremos sobre lo que implican los diversos nombres y sucesos porque ya lo hicimos ampliamente hace unos veinte años (Redondo, 1998: 423-437). Sólo queremos resaltar que, por su nombre, la Lobuna o Trifaldi va unida al universo erótico así como la princesa Antonomasia quien, a pesar de ser, según la dueña, “tan discreta como bella”, siendo “la más bella del mundo” (II, 38: 1029), por su apelativo (Antona en demasía), está predispuesta al erotismo (Redondo, 1998: 427), como si fuera otra princesa Micomicona.

Bien sabe aprovecharse de ello el caballero don Clavijo, apuesto y bizarro joven, que no entiende nada de proezas caballerescas, pero sabe enamorar a la infanta con sus “muchas habilidades y gracias” (tocar la guitarra, bailar, cantar, componer versos y ¡hacer jaulas de pájaros!). Gracias a la ayuda de la lasciva condesa Trifaldi, ha sabido encontrar la llave (como su nombre lo indica) para acceder a la habitación de la princesa y al recinto más secreto de esta, eso sí, después de haber jurado ser su esposo, como en el caso de Dorotea. Lo nuevo aquí es que la cédula de promesa de matrimonio va firmada por la princesa. Estamos en plena parodia, en el marco de un mundo al revés, repleto de sensualidad.

De resultas de las muchas visitas que don Clavijo le ha hecho a la infanta, le ha salido a esta “no sé qué hinchazón del vientre”, como dice la Trifaldi (II, 38: 1032). Ha sido pues necesario casar rápidamente a los dos jóvenes a pesar de la diferencia de categoría social entre ellos (él, simple caballero, ella, toda una princesa heredera del reino). Esto no ha dejado de plantear varios problemas, ocasionando además la muerte de la reina Maguncia, del disgusto que se llevó.

A raíz del entierro de la reina, llega su primo hermano, el gigante Malambruno, que también es un hechicero y va a castigar a los culpables. A los dos lascivos amantes, los encanta, convirtiendo al uno en cocodrilo de metal y a la otra en mona de bronce (II, 39: 1035). Asimismo, a la Trifaldi y a las demás dueñas de palacio que no han sabido proteger la virtud de la princesa, las transforma en mujeres barbudas. Sólo podrán recuperar su verdadero aspecto todos los encantados después de pelear don Quijote contra el gigante. Para ello, el caballero ha de emprender el viaje en el famoso caballo de madera volante, Clavileño. Sin embargo, esto queda ya fuera de lo que nos interesa aquí.

El parecido entre la historia de Dorotea/Micomicona y esta salta a la vista, a pesar de las diferencias. La del texto de 1615 se construye también a partir de diversas

características de los libros de caballerías, pero encierra varios elementos que remiten al cuento *La princesa mona*. El más importante es la metamorfosis de la princesa An-tonomasia en mona (aunque aquí se trate de un animal de bronce). De todas formas, la atmósfera de sucesos maravillosos unidos a encantamientos está presente, aunque de manera paródica. Las pruebas del cuento se hallan reducidas a una y esta ha de asumir-la un héroe que, como en el caso de Micomicona, no ha de ser el que se case con la infanta y acceda al trono. La parodia, paralelamente a la de la historia de la primera parte de la obra, conduce a evocar las relaciones venéreas antes de la exaltación del héroe, y una vez más, es alguien diferente el que ha de compartir el lecho de la donce-lla, en la habitación cerrada, si bien es el triunfo paródico del menor. Este es el último avatar del cuento *La princesa mona*.

III. Como puede verse, Cervantes construye los dos episodios sirviéndose de una intertextualidad amplia, apoyándose en particular en la tradición de los libros de caba-llerías y en la onomancia, pero asimismo en la del cuento oral maravilloso *La princesa mona*. No obstante, como siempre, a la hora de elaborar el texto, el autor juega con los diversos elementos de dicho cuento, los trastrueca, los invierte, los parodia, creando así un relato nuevo para el mayor gusto del lector.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti y Stith THOMPSON (1973), *The Types of the Folktale*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- ANDRÉS GUTIÉRREZ, Mariano y Ofelia-Eugenia ANDRÉS MARTÍN (2010), “Morfología y simbología en el cuento popular maravilloso español: La princesa encantada”, *Cuadernos para la investigación de la literatura hispánica* (Madrid), XXXV: 137-156.
- BATAILLON, Marcel (1966), *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Antonio Alatorre (trad.), 2ª ed. en español, corregida y aumentada, Méxi-co-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BOGGS, Ralph Steele (1930), *Index of Spanish Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- CERVANTES, Miguel de (2001), *El coloquio de los perros*, en Id., *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), estudio preliminar de Javier Blasco, Barcelona, Crítica: 539-623.
- (2015), *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (ed.), Madrid, Real Academia Es-pañola, 2 vols.
- CAMARENA, Julio y Maxime CHEVALIER, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, Madrid, Gredos, 1995.

- CAZENEUVE, Michel (1989), *Encyclopédie des symboles*, Paris, La Pochothèque.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont/Jupiter, col. “Bouquins”.
- CHEVALIER, Maxime (1978), *Folklore y literatura: el cuento oral en el Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- (1983), *Cuentos folklóricos del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- DEFRANCE, Anne (1998), *Les contes de fées et les nouvelles de Madame d’Aulnoy (1690-1698). L’imaginaire féminin à rebours de la tradition*, Genève, Droz.
- DELARUE, Paul y Marie-Louise TENÈZE (1964), *Le conte populaire français*, II, Paris, Maisonneuve et Larose.
- D’ONOFRIO, Julia (2016), “De Micomicona a la jimia de bronce. Los ejemplos de una mona para construir un personaje”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (Santander), XCII: 93-113.
- DUGGAN, Maryse (1998), “Le potentiel érotique dans les contes de Melle de Lubert”, en *Sexualité, mariage et famille au XVIIIe siècle*, Olga B Cragg. (ed.), Québec, Presses de l’Université Laval: 61-68.
- Emisión radiofónica* de Radio 5 de los días 17 y 19/09/2012: “Contando cuentos: el cuento de ‘La princesa mona’”.
- ESPINOSA, Aurelio M., padre (1946-1947), *Cuentos populares españoles*, Madrid, CSIC, 3 vols.
- ESPINOSA, Aurelio M., hijo (1987-1988), *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, 2 vols.
- FRENK, Margit (1982), “Lectores y oidores. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro”, en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Giuseppe Bellini, (ed.), Roma, Bolzoni: 101-123.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2009), *Las voces de la memoria. Cuentos populares de la región de Murcia*, Guadalajara, Palabras del Candil.
- HERNÁNDEZ VALCÁRCCEL, María del Carmen (2002), *El cuento español en los Siglos de Oro*, Murcia, Universidad de Murcia, 2 vols.
- JANIN, Erica (2000-2001), “*Ruin sea quien por ruin se tiene*: reescrituras del tópico del matrimonio por interés en los casos de Dorotea, Micomicona y Antonomasia”, *Filología* (Buenos Aires), XXXIII, 1-2: 113-130.
- LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de (1925), *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid, Centro de Estudios Históricos.
- LOZANO RENIEBLAS, Isabel (2015), “Lecturas del *Quijote*, I, cap. 28”, en Cervantes (2015), II: 106-108.
- MONER, Michel (1989), *Cervantès conteur. Écrits et paroles*, Madrid, Casa de Velázquez.

- PARODI, Alicia (1991), “El episodio del cautivo, poética del *Quijote*: verosímiles transgredidos y diálogo para la construcción de una alegoría”, en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos: 433-441.
- PEDROSA, José Manuel (2004), *El cuento popular en los Siglos de Oro*, Madrid, Arcadia de las Letras.
- PROPP, Vladimir (1974), *Morfología del cuento*, Lourdes Ortiz (trad.), 2ª ed., Madrid, Fundamentos.
- REDONDO, Augustin (1998), *Otra manera de leer el “Quijote”*. *Historia, tradiciones culturales y literatura*, 2ª ed., Madrid, Castalia.
- (2011), *En busca del “Quijote” desde otra orilla*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2011), *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid, Anaya, 2 vols.
- (2016), *La princesa mona*, Madrid, Algaide, col. “Media Lunita”, 67.
- THOMPSON, Stith (1972), *El cuento folklórico*, Angelina Lemmo (trad.), Caracas, Universidad Central de Venezuela.

De mi patria y de mí mismo salgo

**Actas del X Congreso Internacional
de la Asociación de Cervantistas**
(Madrid, 3-7 de septiembre de 2015)

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología

Comité Local Organizador

Presidente

José Manuel Lucía Megías

Secretario-Tesorero

Aurelio Vargas Díaz-Toledo

Miembros del Comité Local Organizador

Esther Borrego Gutiérrez

Álvaro Bustos

Isabel Colón

José Ignacio Díez

Manuel Fernández Nieto

Antonio Garrido

Javier Huerta

Julio Vélez

Comité Científico

Alexia Dotras

Ruth Fine

Steven Hutchinson

Kenji Inamoto

Isabel Lozano-Renieblas

José Manuel Martín Morán

Carlos Mata

Vibha Maurya

José Montero Reguera

Jasna Stojanović

María Stoppen

Bénédicte Torres

Juan Diego Vila

Alicia Villar Lecumberri



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID



ASOCIACIÓN DE
CERVANTISTAS



ISBN 978-84-18979-67-5



Universidad
de Alcalá

INSTITUTO UNIVERSITARIO
DE INVESTIGACIÓN
MIGUEL DE CERVANTES