

Travestismo, transferencias, trueques e inversiones en las aventuras de Sierra Morena

ENCARNACIÓN JUÁREZ-ALMENDROS



En los capítulos que narran los episodios de Sierra Morena (*Don Quijote* I, 23–31), asistimos a toda una exhibición de despojo de ropas, roturas, disfraces e intercambios de prendas que se relacionan con procesos de marginación social, desintegración del ser, exhibición de hondas inhibiciones sexuales y desarmamiento de construcciones genéricas. La profusión de estos actos manifiesta la centralidad de la función artística de las apariencias y, por consiguiente, justifica la necesidad de un estudio detenido del uso de las vestiduras que ilumine la interpretación de estos capítulos.

La ropa, por ser una extensión natural del cuerpo y un fundamental componente de la identidad, provee claves tan importantes en el establecimiento y mantenimiento del yo como el propio discurso, afirma Gregory P. Stone (87). En la literatura, como en la vida real, a través de las vestiduras se expresa una complejidad de sentimientos físicos, emocionales, psicológicos y estéticos. Al mismo tiempo los atuendos están henchidos de la ideología polí-

tica de su época, y relacionan a los sujetos con su cultura e historia. Este fenómeno lo señalan teóricos materialistas tales como Peter Stallybrass, quien se refiere a su importancia en el pasado: "Things were the materials—the clothes, the bedding, the furniture—from which one constructed a life; they were the supplements the undoing of which was the annihilation of the self" ("Marx's Coat" 203). Sin embargo, en el análisis de la función de las ropas en los textos escritos—y entiendo por ropa cualquier objeto decorativo del cuerpo—, hay que tener en cuenta que su representación verbal es siempre fragmentaria, enfatizadora y reveladora de aspectos invisibles. Así lo expresa Roland Barthes en *The Fashion System*: "The limits of written clothing are no longer material limits, but limits of value—applied to clothing, the order of language decides between the essential and the accessory" (15). Añade: "description institutes, so to speak, a protocol of unveiling; the garment is unveiled according to a certain order, and this order inevitably implies certain goals" (16). Desde un punto de vista psicoanalítico la ropa se integra en los varios niveles psíquicos que, según Jacques Lacan, forman la personalidad humana. Como lenguaje o sistema de signos, se coloca en el orden de lo Simbólico; por estar íntimamente ligada a nuestra cambiante imagen corporal, según las circunstancias personales y las modas, se conecta con el orden Imaginario y forma parte de lo que Henry Sullivan llama "the virtual psychic reality of personae in literature" (12). Por último, es también una expresión del Síntoma de la individualidad, ya que en la ropa se cruzan lo Real (la materia), lo Imaginario y lo Simbólico en una forma personal y única (10–11). En mi presente análisis, aunque tengo en cuenta la contextualización histórica y literaria de los aspectos suntuarios, sigo principalmente las pautas psicoanalíticas según los postulados lacanianos. La aplicación de este método a los textos pre-modernos es defendible y útil, como lo ha planteado, por ejemplo, Anne Cruz en "*Feminismo, Psychoanalysis, and the Search for the M/other in Early Modern Spain.*"

En la vestidura se formulan el deseo y la identificación del sujeto humano. La imagen compacta que nos creamos con la ropa responde a nuestras diferentes situaciones existenciales, pero en su materialidad también se incrusta en forma simbólica los pro-

fundos conflictos emocionales y las divisiones de nuestro ser (Wilson 11; Lemoine-Luccioni 82–84). Esa imagen de totalidad se rompe en Sierra Morena a través de despojos de vestiduras, travestismos y transferencias de ropas por medio de los cuales los personajes, alienados por los códigos sociales, muestran deseos reprimidos, psicosis y conflictos con la colectividad. Esos conflictos sociales se especifican en el caso de Sancho y don Quijote, al retirarse a Sierra Morena para evitar a la Santa Hermandad, mientras que Dorotea justifica su presencia en las montañas para “esconderme en ellas y huir de mi padre” (I, 28; 331).¹ La ropa en estos episodios simboliza las pérdidas y hallazgos que acompañan las transformaciones internas y externas. Dorotea, Cardenio y don Quijote abandonan su casa forzados por crisis personales y se buscan a sí mismos en Sierra Morena. El cura y el barbero marchan en busca de otro y hallan algo inesperado en ellos mismos. La disolución temporal de la imagen social en la brecha del paso por la naturaleza agreste, que se recobra al final por medio de la vuelta al vestido cotidiano, expone el convencionalismo de tal imagen y altera la armazón de las construcciones ideológicas de identidad y género.

Sierra Morena como heterotopia.

La entrada a Sierra Morena, lugar físico y simbólico de aislamiento social y de locura, requiere un despojo ritualista de las ropas socialmente conformadoras, clasificadoras y diferenciadoras de los sujetos. La crítica ha señalado diferentes significados simbólicos del lugar. Se ha interpretado como un laberinto o purgatorio (Herrero, “Sierra Morena as Labyrinth”), un topos clásico (Dudley, “The Wild Man”) y un quiebre de comunicación (D’Onofrio). Desde el punto de vista psicoanalítico es un lugar caótico y preedípico donde se ancla el nostálgico sujeto en crisis de pérdida y de no diferenciación (Enterline 33). En el acto de quitarse la ropa ocurre un encuentro con lo inconsciente, con lo escondido, en un mundo más natural que, según Ruth El Saffar, se asocia con lo materno y lo femenino (“Evolution”). En la misma vena, Carlos Feal arguye que la Sierra Morena es un lugar

¹ Todas las citas de *Don Quijote* provienen de la edición de Francisco Rico.

donde Cardenio y don Quijote se introducen en la locura, conectada con la naturaleza, lo femenino y lo maternal. Dicho crítico afirma que tanto Cardenio como don Quijote coinciden en “the madness of rejecting that which strongly attracts them, thereby postponing indefinitely their encounter with a woman” (186).

La Sierra Morena es un ejemplo de lo que Michel Foucault llama *heterotopia* o *countersite*, lugar donde los sitios reales se reprimen, se excluyen, se debaten o se invierten. En la heterotopia se ejerce una mirada a sí mismo desde el espacio virtual del espejo, desde la imagen reflejada hacia la otra realidad que no se puede ver sin esa imagen y que hay que asumir a través de ella (24). Lynn Enterline, en su *The Tears of Narcissus*, comenta que la definición y búsqueda del sujeto preedípico o maternal es siempre una construcción o posibilidad desde el nivel simbólico (330). La Sierra Morena es una heterotopia de crisis, el lugar adonde acude un grupo de personajes en crisis para resolverla o confrontarla. Es un lugar aislado, no fácilmente accesible ni libre a cualquiera, pero penetrable. Para entrar en ella los individuos se someten a ritos de purificación que, en estos episodios de *Don Quijote*, consisten en el eliminar las capas de su anterior imagen. Así, don Quijote y Sancho se introducen a este espacio despojados de algunas de sus prendas por los galeotes: “Quitáronle una ropilla que traía sobre las armas, y las medias calzas le querían quitar, si las grebas no lo estorbaran. A Sancho le quitaron el gabán—dejándolo en pelota” (I, 22; 247). Cardenio abandona sus finas ropas por inservibles, el cura deja su sotana en la venta y Dorotea, vestida de mozo, aparece sin sus faldas. El desnudamiento y el travestismo en un ámbito alejado de la civilización equivalen a una eliminación ritual de marcas sociales de diferenciación que da lugar al descubrimiento de otras facetas personales. En este lugar de ilusión y de aislamiento, se descubre que la realidad normalizada de la que escapan es aún más ficticia.

Cardenio y los signos del reconocimiento.

La semidesnudez de Cardenio en Sierra Morena delata el colapso de su identidad y la naturaleza sexual de su problema, relacionada con su impotencia y su incapacidad de actuar. La debilidad de su personalidad le lleva a perder su amada, Luscin-

da, y a permitir los avances de su amigo don Fernando, que logra casarse con ella. Tanto la ropa abandonada en su maleta como las ajadas prendas que viste recuerdan su condición social. Sin embargo, esta capa de civilización se ha hecho jirones y ha explotado con la fuerza del conflicto que emerge salvajemente en su cuerpo. Edward J. Dudley remarca algo evidente: que el apodo de Cardenio en Sierra Morena, el Roto, “indicates the rupture in his personality” (*The Endless Text* 246). Feal apunta que Cardenio evita su completa desintegración psíquica al preservar ciertas preocupaciones sociales, como su adherencia a los valores del honor y hombría expresados en su cortesía. Esta adherencia al orden simbólico se encuentra materializada en la ropa de la valija y en la que lleva puesta. Hay que tener en cuenta que una de las funciones principales de la vestidura es la de crear el reconocimiento (en su doble sentido de identificación y valoración social). Así, su atuendo y posesiones revelan la identidad social de Cardenio a los varios personajes que lo encuentran en Sierra Morena. Cuando don Quijote examina los abandonados objetos materiales de Cardenio conjetura “que debía de ser algún principal enamorado” (I, 23; 255). Después, al verlo de cerca, puede leer en las “menudencias” de sus ajados vestidos que el colete de ámbar pertenece al hábito de persona de calidad, y que los andrajos de su traje muestran su enajenación (I, 23; 260; I, 24; 261).

Ahora bien, en esta zona especial se alteran las normas del reconocimiento social, y ocurren inversiones de clase y de género. Según El Saffar, Dorotea representa el inconsciente de Cardenio, que no la habría ni siquiera visto de haberla encontrado en su propio lugar geográfico y en su estado mental cotidiano (*Beyond Fiction* 69). En mi opinión, es Cardenio el que permanece invisible para Dorotea, la cual no sabe leer los signos sociales del joven al que trata despectivamente, como a un gañán, por su desastroso aspecto. Incluso cuando Cardenio se identifica, la joven no puede unir presencia y condición: “Admirada quedó Dorotea cuando oyó el nombre de su padre, y de ver cuán de poco era el que le nombraba, porque ya se ha dicho de la mala manera que Cardenio estaba vestido” (I, 29; 332). Dorotea muestra las mismas dificultades que don Quijote más tarde cuando no reconoce al licenciado sin sus ropas usuales, según relata el narrador: “el cual,

espantado de lo que veía y oía decir a aquel hombre, se le puso a mirar con atención, y al fin le conoció, y quedó como espantado de verle" (I, 29; 341).²

Cuando Cardenio se ofrece repentinamente a la vista, saltando de risco en risco, desgredado y desnudo a excepción de unos rotos calzones de terciopelo leonado "más tan hechos pedazos, que por muchas partes se le descubrían las carnes" (I, 23; 255), su largo cabello, abundante barba negra y rotos zaragüelles acentúan su sexualidad masculina y su naturaleza animalizada. Dudley ("Wild Man") comenta que la animalización y la lujuria de Cardenio se enfatiza por su analogía con una cabra y por la etimología de su nombre. Javier Herrero señala que la desnudez de Cardenio y Dorotea es una metáfora de su "loss of ethos, of civilization" ("Sierra Morena" 69), mientras que Carroll Johnson, en *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quijote*, atribuye a Cardenio "powerful erotic urges" (112). En el juego entre su piel y su ropa Cardenio ejemplifica la ambivalencia radical de los vestidos, resultado de la tensión producida entre dos tendencias contradictorias, la de cubrir y la de mostrar los órganos sexuales, según indica Carl Flügel en su libro *The Psychology of Clothes* (20). Según Flügel, la función original de la decoración del cuerpo, la de atraer atención a los genitales, se desplazó a través del tiempo a las vestiduras. Como consecuencia, el objeto más veces simbolizado por las ropas es el falo, cuya principal función es la de una orgullosa exhibición de potencia y un deseo de afirmación contra el miedo de la pérdida del órgano ("Clothes Symbolism" 205, 209). Cardenio ha eliminado las camisas emblemáticas de su yo situado en la comunidad, pero mantiene sus calzones, símbolo de sus órganos genitales ("Clothes Symbolism" 208), con los que afirma su potencia viril ahogada en su relación con Luscinda y don Fernando.³

Cardenio busca resolver su profunda frustración y su miedo a la intimidad y a su propia impotencia o castración (Johnson, *Mad-*

² El problema del reconocimiento y de la percepción por medio de las vestiduras de los personajes de *Don Quijote* lo analiza Díez Fernández.

³ Louis Combet señala la doble frustración económica y sexual de Cardenio en comparación con el modelo de don Fernando, "ce parfait *macho* ibérique" (202).

ness 112), no sólo subrayando su masculinidad, sino también a través de una regresión al estado psíquico de la precivilización, hacia la confortable primera ropa maternal, la del útero, la de la placenta, que le facilita el contacto con la naturaleza.⁴ Su estado de profunda melancolía y su situación de pérdida le hacen mostrar una vulnerabilidad que equivale a la aparición de la madre en el texto (Kahn, "Excavating" 38). Esta regresión adquiere carácter emblemático a través de su desnudez, del albergue en el hueco vaginal del alcornoque—el joven afirma: "mi más común habitación es en el hueco de un alcornoque, capaz de cubrir este miserable cuerpo" (I, 27; 315)—y de su total dependencia para su manutención de vaqueros y cabreros, sustitutos maternos. Cardenio se sumerge así en los más profundos niveles de su identidad psíquica.

Don Quijote y la inversión del falo.

Don Quijote, que comparte las mismas inseguridades que Cardenio (Johnson, *Madness* 112; Feal 186), inspirado por su locura, se despoja también de su ropa. Pero a diferencia del modelo, se quita sus calzones y mantiene la camisa, como se describe en el texto: "desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco" (I, 26; 289–90).⁵ Don Quijote, con una gran falta de pudor, hace una exhibición invertida de su cuerpo. El falo, como afirma Eugénie Lemoine-Luccioni en su tratado *La robe*, reside en lo que cubre, en la ropa (es decir en su sentido de valor cultural); por eso, paradójicamente, en el despojamiento de

⁴ Existe una dimensión entre los críticos. Unos creen que Cardenio y Luscinda ya están secretamente casados (Dudley y Hathaway, por ejemplo), pero otros piensan que el joven siempre ha evitado la intimidad con su amada (Johnson, Feal). La mayoría de la crítica coincide, sin embargo, en señalar que Cardenio tiene un carácter endeble y una sexualidad conflictiva.

⁵ Feal interpreta este acto como la regresión de don Quijote al estado infantil, sin ropa, mientras permanece en las entrañas duras de Sierra Morena, transformada en el útero de una madre mala que se equipara al infierno (190).

sus armas y de sus calzones—signos de poder masculino—se representa simbólicamente la castración del hidalgo. Tim Dean, en *Beyond Sexuality*, aclara que en el nivel imaginario el falo es el miembro biológico o los elementos materiales visibles que lo representan y que las mujeres se perciben como castradas. En este orden el falo es separable, capaz de circular. Se asocia con lo que puede ser intercambiado (heces, bebés, regalos, ropas, etc.) y, por lo tanto, con lo que se puede perder: “in this reading of the phallus there is no sexual relation because each subject relates to either the feminine masquerade (appearing to be the phallus for the one who lacks it) or the masculine parade (appearing to have the phallus)” (83).

Don Quijote desarticula la ostentación masculina al desnudarse de los signos fálicos que invisten al caballero; de esta forma ritualiza su impotencia sexual. En el acto de mostrar sus genitales desmitifica lo oculto. Edmund Bergler, al afirmar en *Fashion and the Unconscious* que “concealment affords a greater stimulus than revelation” (26), hace eco de los numerosos teóricos que sitúan el erotismo en la ropa, más que en el cuerpo desnudo. Flügel entiende que el desnudamiento es una representación simbólica de castración (“Clothes” 209). Para Jacques Lacan, en el orden simbólico el falo es el significante de la diferencia sexual (*Feminine* 79–80). En este nivel el falo representa la ley social y es un signo de valor jerárquico. Lo importante no es la percepción de las diferencias anatómicas—lo visible, lo real—sino el significado ya asignado a estas diferencias, que pertenece a lo simbólico (Ragland-Sullivan 63; Jacqueline Rose 42). Así, pues, para Lacan el significante fálico gobierna las relaciones entre los sexos, que giran entre el ser y el tener, de una forma contradictoria: “this follows from the intervention of an ‘appearing’ which gets substituted for the ‘having’ so as to protect it on one side and to mask its lack on the other” (*Feminine* 83–84). Las apariencias se convierten en un tener, en la máscara de una carencia constitucional en la subjetividad que no tiene nada que ver con la posesión del miembro biológico. Aún más, al dar volteretas don Quijote también invierte la situación natural de los órganos del cuerpo, pues coloca los genitales arriba y la cabeza abajo. En el acto de locura destapa su obsesión sexual y sitúa en el lugar prominente sus básicas preocupa-

ciones. En fin, deja aflorar lo que Freud describe como material superficialmente reprimido (Bergler 101).⁶ Tanto Cardenio como don Quijote muestran en sus actos la fragilidad del ego masculino, que arriesga mayor pérdida que el femenino (en la estructura de la construcción de la identidad lacaniana la niña no posee el falo).

El cura y el barbero: intercambio de ropas y transferencias de signos fálicos.

Si don Quijote invierte la posición del falo y revela su carácter ficticio, el cura y Dorotea desestabilizan el binarismo de las construcciones genéricas a través del uso de ropas asignadas al sexo contrario, mientras que el barbero pone en tela de juicio el edificio del poder patriarcal por medio del uso burlesco de las barbas. El travestismo que aparece en estos episodios no es, sin embargo, subversivo sino más bien del tipo que, de acuerdo con Judith Butler, es producido en ciertas narrativas por la cultura heterosexual "when the anxiety over a possible homosexual consequence is both produced and deflected" (*Bodies* 126). También es el resultado de transferencias de ropas usadas que transmiten la identidad del dueño original.⁷

Antes de introducirse en la Sierra Morena, el cura decide, para rescatar a don Quijote de su locura y volverlo a su casa, vestirse de doncella andante menesterosa y disfrazar a maese Nicolás

⁶ Según Carroll Johnson (*Madness*), el gran problema de don Quijote es la represión de los deseos sexuales incestuosos por su sobrina. No es de extrañar que el mensaje de su conflicto sexual, que expresa por medio del lenguaje corporal, sea una imagen que queda más fresca en la memoria del escudero que la misiva amorosa que su amo envía a la mujer de sus sueños. Durante su penitencia don Quijote comete otra irreverencia conectada con su sexualidad cuando decide hacer un rosario con la tela de su camisa: "rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaba colgando, y dióle once nudos, el uno más gordo que los demás" (I, 26; 291-92). La base de la censura de este pasaje por la Inquisición puede ser el reconocimiento de la carga de significación metonímica que adquiere la tela de la prenda interior por su proximidad a los órganos genitales.

⁷ Sobre la capacidad de las vestiduras de heredar, conservar y transmitir memorias, véanse los análisis de Peter Stallybrass en sus artículos "Worn Worlds" y "Marx's Coat," así como en su libro *Renaissance Clothing*, escrito en colaboración con Ann Rosalind Jones.

de escudero. El disfraz se hace posible a través de un intercambio de ropa con la ventera: “pidieronle a la ventera una saya y unas tocas, dejándole en prendas una sotana nueva del cura. El barbero hizo una gran barba de una cola rucia o roja del buey donde el ventero tenía colgado el peine” (I, 27; 299). Así pues, en un verdadero acto de investidura, la ventera traspasa al cura su valor social y genérico a través de sus ropas minuciosamente descritas: “la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver. Púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde guarnecidos con unos ribetes de raso blanco, que se debieron de hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Bamba. No consintió el cura que le tocasen, sino púsose en la cabeza un birretillo de lienzo colchado que llevaba para dormir de noche, y ciñose por la frente una liga de tafetán negro, y con otra liga hizo un antifaz con que se cubrió muy bien las barbas y el rostro; encasquetose su sombrero, que era tan grande, que le podía servir de quitasol, y, cubriéndose su herreruelo, subió en su mula a mujeriegas, y el barbero en la suya, con su barba que le llegaba a la cintura, entre roja y blanca, como aquella que, como se ha dicho, era hecha de la cola de un buey barroso” (I, 27; 299–300).

El atuendo es modesto, antiguo (de moda en la época del emperador Vamba), típico de las villanas y poco servible para crear una princesa, pero las faldas y los corpiños sí tienen la fuerza de crear una mujer.⁸ El disfraz responde en principio a una intención inocente del cura, pero una vez transformado en mujer por medio de las modestas y antiguas faldas y corpiño de la ventera, la revelación del rebajamiento social que conlleva tal atavío y de sus propios deseos inconscientes se le manifiestan de improviso: “Mas apenas hubo salido de la venta, cuando le vino al cura un pensamiento: que hacía mal en haberse puesto de aquella manera, por ser cosa indecente que un sacerdote se pusiese así, *aunque le fuese mucho en ello*” (I, 27; 300, cursiva mía). Las sayas perturban su posición de respeto por el valor degradante incrustado en ellas (mujer/baja condición social). También señalan su vulnera-

⁸ Miguel Herrero y Carmen Bernis (393–450) ofrecen amplia información sobre las vestiduras de los villanos en la época.

ble masculinidad, neutralizada ya por los faldones feminizadores de su sotana. Thorstein Veblen, en *The Theory of the Leisure Class*, afirma que la ropa religiosa asimila a los curas con la clase de los sirvientes y “shows many of the features that go to make up the womanliness of woman’s dress” (134). Por otro lado, Carmen Bernis describe las sotana, manteo y bonete que formaban el hábito de los clérigos en la época de Cervantes y advierte que ya tenían conciencia de que eran ropas afeminadas o femeninas (111–12). Para Nicola Squicciarino, en *El vestido habla*, el disfraz y los intercambios de vestiduras son una realización de deseos suprimidos que se muestran, por ejemplo, durante el carnaval (85). El reconocimiento chocante en el cura de tales deseos queda expresado ambiguamente en el comentario del narrador “*aunque le fuese mucho en ello*”; de ahí que el cura decida traspasar al barbero esta castración simbólica a cambio de la cola del buey. Louis Combet subraya que si el cambio de disfraz disminuye la carga de profanidad del acto de travestismo, “il en accentue l’impact émotionnel, dû à l’ancrage oedipien de la situation. La tonalité comique réussit mal ici à dissiper un certain malaise” (292).

La ambivalencia sexual del cura se refuerza en sus alternativas apariencias. Primero lleva puesta la requerida sotana de su profesión, después viste las sayas feminizantes de la ventera y, por último, destapa parcialmente en Sierra Morena su potencial masculinidad escondida (la cola) al quedarse desnudo, “en calzas y jubón” (I, 29; 340). El caso es que el asumir un vestido diferente coincide con el hacer visible un centro extraño, oculto, reprimido en el individuo, “the point of extimacy” como lo llama Lacan,⁹ la revelación de lo íntimo en la exterioridad, la expresión del hecho de que nuestra naturaleza sexual es más amplia y flexible que la corriente polarización. En su artículo “La sexualidad en el *Quijote*,” Johnson resume este conflicto parafraseando una idea que Jacqueline Rose desarrolla en su *Sexuality in the Field of Vision*: “Hombres y mujeres se instalan en posiciones de oposición sim-

⁹ Lacan deriva el término *extimité*—usado en sus *Seminar*—del término *intimité* para designar la manera problemática en la que lo real se inserta en lo simbólico. Para los diferentes significados del término consúltese el ensayo de Miller.

bólica y polarizada, contra la corriente de una naturaleza multifaria y bisexual, que Freud fue el primero en identificar en el síntoma y que permanece, presente pero desapercibida, a lo largo de la vida adulta sexual normal. Las líneas de esta división son frágiles en proporción directa a la fuerza con que nuestra cultura insiste sobre ellas" (126). El gesto del travestido manifiesta que cuando nos ponemos ropas simbólicas que no están legalmente adscritas a nuestra identidad, el nuevo vestido nos señala que nuestra posición es algo más que la que nos ha sido asignada (Bronfen 219).

En el conjunto de signos fálicos que abundan en estos episodios (daga, espada, pies, cuello del gigante), la cola de buey tiene un papel fundamental en el juego en el que el pene asoma y se esconde.¹⁰ Estos signos conservan un significado literario, cultural y simbólico crucial cuyo poder consiste en la habilidad de preser-

¹⁰ Para el simbolismo fálico de diferentes prendas de ropa consúltense Flügel, "Clothes Symbolism." Dorotea, al relatar los acontecimientos que siguen inmediatamente después de la boda de don Fernando y Luscinda, insiste en el motivo de la daga de Luscinda, que Cardenio ya había mencionado, y que hallaron "no sé en qué parte de sus vestidos" (I, 28; 329). No es difícil entender el sentido fálico de esta arma perdida e inútil que aparece entre las faldas de Luscinda. Con la daga la joven se atribuye simbólicamente el poder que Cardenio no quiere usar, pero ella misma, al someterse a sus padres, es incapaz de usarlo (véanse Combet 51 y Cruz, "Redressing" 16). Don Fernando tampoco llega a satisfacer nunca su deseo de poseer el cuerpo de Luscinda, al ser impedido por ella y por los demás: "arremetió a ella antes que de su desmayo volviese, y con la misma daga que le hallaron la quiso dar de puñaladas, y lo hiciera si sus padres y los que se hallaron presentes no se lo estorbaran" (330). Por otra parte Dorotea, cuando actúa como princesa Micomicona, afirma que del naufragio que sufre, sólo ella y su escudero, es decir, el emblema fálico que la sigue, se salvan. Don Quijote a su vez en su papel de defensor de la princesa se siente halagado con la propuesta del posible casamiento con ella, una vez que corte el gaznate "al señor Pandahilado" (I, 30; 350), es decir, una vez eliminado el poder fálico del gigante, al que alude la humorística expresión de Sancho (I, 30; 350, nota 42; Herrero, "The Beheading" 148). Pero don Quijote le promete tajar la cabeza del gigante con los filos de una espada, (no tan "buena" como la que poseía antes), que al parecer había perdido en el despojo de los galeotes (I, 30; 350, nota 47). Esta deficiente espada-falo simboliza su impotencia e ineficacia como reparador de agravios y afrentas (Murillo 678) y su incapacidad masculina (Johnson, *Madness* 211, nota 12). Todos estos signos fluctuantes muestran que en realidad el falo nadie lo tiene, como afirma Lemoine-Luccioni (34).

var en forma condensada e independiente de la cadena sintagmática textos extremadamente largos e importantes (Lotman 103). Si las ropas femeninas revelan algo reprimido y desconocido del cura, la cola del buey apunta el estado ilusorio de la construcción de la masculinidad. El cura alude a la naturaleza postiza y simbólica de las barbas cuando explica a don Quijote que reemplazan las que los galeotes le robaron antes de entrar a Sierra Morena: “nos quitaron hasta las barbas, y de modo nos las quitaron, que le convino al barbero ponérselas postizas, y aun a este mancebo que aquí va—señalando a Cardenio—le pusieron como de nuevo” (I, 29; 344). La posesión fálica se puede perder con mínimos accidentes o restituir milagrosamente. Por ejemplo, don Quijote piensa que es un milagro ver “todo aquel mazo de barbas, sin quijadas y sin sangre, lejos del rostro del escudero caído” (I, 29; 342). El truco de injertarse de nuevo barbas caídas, como cuando el cura se apresura a colocarlas con un ensalmo al barbero, interesa especialmente a don Quijote, “pues todo lo sanaba, a más que barbas aprovechaba” (I, 29; 342). El buey, según Jung, es el símbolo del padre y de los poderes fecundativos (Ciriot 33) y la cola, al presentarse como el objeto material y simbólico que sostiene el peine/pene del ventero, se conecta abiertamente en el texto con el poder masculino.¹¹ Este nexo se resalta en varias ocasiones. Además de la alusión al “peine” de su marido cuando se la presta a los amigos de don Quijote, en el capítulo veintisiete, después de volver de Sierra Morena, la ventera se queja de que el barbero le ha devuelto la cola menguada e inservible: “vino estotro señor y se me llevó mi cola, y hámelas vuelto con más de dos cuartillos de daño, toda pelada, que no puede servir para lo que la quiere mi marido” (I, 35; 418). Queda obvio que el barbero es el portador de un símbolo fálico que no se equipara con la verdadera potencia sexual. Los hombres se apropian y se transfieren el falo, y las mujeres al juzgar su validez destruyen la ilusión de tal poder. Estas

¹¹ Javier Herrero, en “The Beheading of the Giant,” señala los diferentes significados de rabo-cola en el periodo: falo, culo y órgano sexual femenino. Su estudio realza, sin embargo, la relación cola-barba como significantes de los genitales femeninos. En mi lectura resalto la connotación fálica de la cola-barba, como explico a continuación.

barbas, que los hombres desean y se traspasan arbitrariamente, se presentan con la cualidad caracterizante del significante fálico, el ser una señal de masculinidad difícil de sostener, pegadiza, artificial y manipulable (Ragland-Sullivan 43). Las irónicas y humorísticas transposiciones simbólicas de la cola de buey entre los personajes masculinos desvelan la farsa de la identificación masculina.

El travestismo de Dorotea y la seducción de las apariencias.

Dorotea, como Cardenio, negocia también su crisis personal a través de las vestiduras. Antes de su conflicto existencial causado por la pérdida de su virginidad y las no cumplidas promesas de su esposo secreto don Fernando, la inteligente y activa joven, más inclinada a hacer los trabajos de los hombres que las tareas femeninas, se siente constreñida por las expectativas requeridas a su sexo que se manifiestan en las ropas y en el encierro casero. El aspecto de Dorotea expresa la paradoja de cubrir su cuerpo y al mismo tiempo de acentuarlo por medio del vestido para realzar su hermosura y atractivo, en los que se asienta su valor personal.

La ambigüedad de la semiótica de la ropa femenina, que expresa y niega simultáneamente la sexualidad, se conecta con el voyeurismo y el exhibicionismo. Freud reconoce la importancia del simbolismo de la ropa de las mujeres y las zonas erotogénicas cuando desarrolla, en "Instincts and their Vicissitudes" (129–30), su teoría de la libido de la mirada. En ella afirma la íntima conexión entre el mirar y el exhibirse: "the only correct statement to make about the scopophilic instinct would be that all the stages of its development, its auto-erotic, preliminary stages as well as its final active or passive form, co-exist alongside one another" (130). De acuerdo con la teoría de Freud, Alan Hunt explica que "Clothes allow both an active and a passive expression of the libido for looking and for touching, and the extension of their normal forms into voyeurism, exhibitionism, but men have more developed active voyeurism, while women manifest a more passive form, expressed in 'the desire to be looked at'" (215). En sus esporádicas salidas de la casa Dorotea camina por la calle tapada con su manto y dirigiendo su mirada al suelo, pero es a la vez consciente del acoso visual de los hombres y, cuando se convierte en el objeto del "lascivo apetito" de don Fernando, se siente hala-

gada y revalorizada: “me daba un no sé qué de contento verme tan querida y estimada de un tan principal caballero, y no me pesaba ver en sus papeles mis alabanzas (que en esto, por feas que seamos las mujeres, me parece a mí que siempre nos da gusto el oír que nos llaman hermosas)” (I, 28; 323). Hunt comenta que durante la época premoderna la visibilidad y el reconocimiento social son especialmente importantes para la mujeres las cuales, al ser excluidas de los papeles públicos, deben conseguir este reconocimiento derivativamente de sus padres o maridos, o convirtiéndose en el objeto de la mirada. Su visibilidad no es solamente un asunto de presentación personal, sino que se fabrica en ella su categoría social y su construcción del género: “While men’s dress expresses a ‘hierarchical principal’ of class or status manifesting self-aggrandisement, women’s dress is an expression of a ‘seduction principle,’ of sex-consciousness” (219). Las lujosas vestiduras de Dorotea se equiparan con las de la aristocracia baja pues la saya entera de telilla rica que lleva en una almohada, y que utiliza junto con sus joyas para convertirse en la princesa Micomicona, era una prenda al estilo cortesano que no usaban las que vestían como villanas (Bernis 432). Su rica apariencia junto con su belleza son las que atraen sin duda el deseo de don Fernando, de una calidad social superior. Sin embargo, las ropas femeninas llevan incrustadas las restricciones sociales que le impiden libertad de movimiento y de expresión. Por eso, al ser abandonada por el noble, Dorotea recurre al disfraz masculino para resolver su problema y para controlar su historia. Al vestir el atuendo de su mozo la joven se apropia, no sólo del valor simbólico cultural que supone llevar prendas de hombre, sino que hereda con ellas virtualmente a su dueño, al cual asimila hasta el punto que lo hace desaparecer del texto. Paradójicamente, su autorrevelación en Sierra Morena significa llegar a entender que el disfraz no le garantiza ni una posición estable ni inmunidad frente al acoso masculino y que en el papel de doncella menesterosa, en el que la sociedad la coloca, por medio de la seducción que ejercen sus apariencias, ella también se apropia del falo, del poder de transformación.¹²

¹² Combet asegura que el tema de la mujer portadora del falo aparece en

Dorotea aparece por primera vez en el texto vestida de labrador sentada al pie de un fresno y con el rostro inclinado, lavándose en un arroyo sus blancos y delicados pies, que desmienten “el hábito de su dueño” (I, 28; 318). La joven lleva la ropa común de telas toscas y colores oscuros de los criados; “traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñido al cuerpo con una toalla blanca. Traía asimismo unos calzones y polainas de paño pardo, y en la cabeza una montera parda. Tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que sin duda alguna de blanco alabastro parecía” (I, 28; 318). La descripción del mozo hace resaltar una parte de su cuerpo que atrae obviamente la mirada del cura, del barbero y de Cardenio que lo contemplan escondidos y que se convierten en “pedafílicos” si no en pederastas, como ha dicho Constance Rose (417). Hay un lapsus de fascinación homoerótica que precede al descubrimiento del sexo de Dorotea y que se marca por el atractivo que ejercen los pies desnudos del muchacho y después la belleza de su rostro. Cervantes utiliza en esta escena la técnica característica de las representaciones verbales que apunta Barthes. Al contrario de la representación pictórica (visual) que muestra una imagen totalizadora y ofrece gran amplitud de interpretación al lector, el teórico afirma que “every written word has a function of authority insofar as *it* chooses—by proxy, so to speak—instead of the eye. The image freezes an endless number of possibilities; words determine a single certainty” (13). En efecto, vemos como la descripción de la apariencia del mozo es pausada y fragmentaria, y apunta a la parte del cuerpo o las prendas en el momento preciso que se quiere resaltar. De esta manera se crea tensión y se fuerza al lector (voyeur) a enforzar paulatinamente la mirada por las diferentes partes corporales, hasta detenerse en los pies. Sólo más adelante en el texto, cuando el joven se quita la montera y descubre sus hermosos cabellos, los mirones “conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, y aun los de Cardenio si no hubieran mirado y conocido a Luscinda” (I, 28; 318–19). El fragmentarismo de la descripción del

unión orgánica con el tema simétrico del hombre desvirilizado en la obra de Cervantes (149).

cuerpo femenino es una técnica característica de la tradición petrarquista. Dudley comenta que los pies, las piernas, los cabellos y las manos son lugares comunes en las metáforas petrarquistas de la belleza femenina (*The Endless Text* 236). Lo que desbarata tal esquema es el hecho de que los pies y las piernas son en principio los de un mozo; en el momento en que la mujer asoma se esconden esos miembros. Por otro lado, como apunta Cruz, el impulso de Dorotea al contar su propia historia es definitivamente una táctica antipetrarquista, que “refutes any view of Cervantes as emulating a poetics of female dismemberment” (“Redressing” 29).

El simbolismo sexual de los pies y zapatos tiene una larga tradición (Combet 301–02; Squicciarino 73–75). Se ha afirmado repetidamente que los pies en el inconsciente fetichista del hombre representan la fantasía del pene femenino.¹³ También que el voyeurismo y el fetichismo no son tanto perversiones como una extensión natural de la mirada (*the gaze*) que existe en una relación simbiótica con el cuerpo decorado (Hunt 228). Lo que sí queda claro es que las ropas masculinas, los pies desnudos, el bello rostro y, más adelante, el descubrimiento de la larguísima mata de pelo rubio revelan una imagen andrógina y recalcan una desenfrenada sexualidad en Dorotea vestida de muchacho. La imagen gráfica de la joven, cuyos cabellos cubren totalmente su cuerpo hasta el punto que sólo dejan asomar los pies y después las manos, que hacen de peine en un momento de ensimismamiento de la disfrazada, es extremadamente erótica y fálica, como ha observado Constance Rose. El cabello, sustituto de un velo transparente, es una forma disimulada que sugiere la prohibida representación artística del desnudo femenino (Combet 310). La reve-

¹³ Para Freud, “the foot represents a woman’s penis” (*Three Essays* 21, nota 2). Bergler afirma que los hombres, al contemplar los signos fálicos de otros, que sirven de espejo, hacen caso omiso de la prohibición tabú de la autocontemplación, de la masturbación (110). Havelock Ellis testimonia el interés de muchos escritores ingleses en episodios de atractivos pies femeninos y zapatos (*Psychology of Sex*, citado por Bergler 126, nota 5). El mismo fenómeno ocurre en la obras españolas de la época que resaltan los pies y los zapatos femeninos (Ashcom, Kossoff, Juárez). Por último Valerie Steele, que dedica todo un capítulo al fetichismo del calzado, comenta que “the shoe can function as a symbolic substitute for the penis, and also for the vagina into which the phallic foot is inserted” (106).

lación de su sexo se traduce inmediatamente en una percepción de su incapacidad física (no puede correr), tradicionalmente relacionada con la feminidad y la alta categoría social de las mujeres. También se traduce en los juicios sancionadores y patronizadores masculinos. El cura le recuerda su infringimiento legal, así como la indignidad de disfrazarse de hombre y andar sola en tales parajes (I, 28; 319).

En Dorotea vestida de mozo se crea una tensión entre sus ropas masculinas, con las que toma el control de sí misma, y su cuerpo de mujer, que la desvaloriza y la convierte en el objeto erótico de todos los hombres que la rodean. Es decir entre pretender tener el falo o convertirse en el falo que los hombres desean. La ambigüedad de su aspecto se equipara a las contradicciones léxicas de su discurso pues usa la queja de amor (típica queja masculina hacia la mujer desdeñosa) para describir su situación de mujer abandonada (Dudley, *The Endless Text* 237) No sólo el criado que la acompaña y el ganadero al que sirve tratan de violarla, sino que también despierta el deseo y acoso visual del cura, del barbero y de Cardenio y más tarde la admiración de Sancho y don Quijote.¹⁴ Pero la joven es también un instrumento de esperanza y de cambio. Para Dudley es una ninfa de los bosques, una encantadora, el espíritu que guía al grupo fuera de Sierra Morena y produce las transformaciones que ocurren en la venta ("Wild Man" 118). Su presencia es la espuela que despierta la hombría de Cardenio, quien promete ser su defensor y desafiar a don Fernando, rescata después a don Quijote de su indigente estado "desnudo en camisa, flaco, amarillo y muerto de hambre" (I, 29; 334) y, por último, logra transformar a don Fernando, a quien le recuerda sus obligaciones de caballero cristiano.

Ahora bien, para contar su historia y mover a acción a los hombres necesita volver a su disfraz cotidiano y representar el papel de "doncella menesterosa" pues "tenía allí vestidos con que

¹⁴ Monique Joly explica que Sancho no muestra abiertamente su deseo de Dorotea pero sí emite "las dos intervenciones más irreverentes" que encontramos en el *Don Quijote* de 1605. Sancho actúa de mirón y se contamina "por el clima de excitación erótica que en torno a sí crean algunos de los personajes femeninos de la novela, concretamente, las mujeres sexualmente apetecibles" (10-12).

hacerlo al natural" (I, 29; 335). El cambio a la imagen legalmente aceptada se logra por el acto de esconder las expuestas señales sexuales "calzándose con toda honestidad y recogiendo los cabellos" (I, 28; 320) y después poniéndose las joyas y vestidos que lleva en un bulto que, al igual que las camisas de Cardenio en la maleta, son prendas que testimonian y facilitan su reconocimiento social. Así se describe su cambio de aspecto: "Sacó luego Dorotea de su almohada una saya entera de cierta telilla rica y una mantellina de otra vistosa tela verde, y de una cajita, un collar y otras joyas, con que en un instante se adornó de manera que una rica y gran señora parecía" (I, 29; 335). Si aplicamos la interpretación que hace B. Bettelheim del final del cuento de la Cenicienta, en el acto de calzarse, Dorotea "acepta su vagina que aparece simbolizada a través del zapato y aprueba su deseo del pene representado por su pie."¹⁵ Lacan dice que "it is in order to be the phallus, that is to say, the signifier of the desire of the Other, that the woman will reject an essential part of her femininity, notably all its attributes through masquerade. It is for what she is not that she expects to be desired as well as loved" (84). Es decir, la joven acepta su impuesta feminidad y, al vestirse de mujer, su erotismo corporal se traspasa y extiende al vestido que forma la mascarada femenina. Lo curioso es que, al representar su papel tradicional como princesa Micomicona, se distancia de tal papel y elimina sus miedos y obstáculos para resolver su problema (El Saffar, *Beyond Fiction* 70). A Dorotea, como a la mayoría de las mujeres, se le niega el acceso a otras formas de auto expresión y de poder, excepto el logrado por medio de su aspecto. El traje masculino y el lugar fuera del comercio habitual humano le han permitido

¹⁵ *Il mondo incantato* 227, citado por Squicciarino 73. El psicoanalista francés Janine Chasseguet-Smirgel piensa que los objetos fetichistas que aprietan (como el corsé o los zapatos) son al mismo tiempo el continente y lo contenido y que a través de estos fetiches se revisa la escena primordial "the primal scene" (citado por Steele 19). El simbolismo sexual del calzarse y descalzarse queda bastante claro en otro texto contemporáneo al *Don Quijote*. En los *Comentarios del desengañado de sí mismo* Diego Duque de Estrada, el protagonista, alude sutilmente a los favores sexuales de Catalina de Brandeburgo, joven esposa del Príncipe de Transilvania Bethlen Gabor, en la escena en la que Duque de Estrada la ayuda a descalzarse y calzarse su bota (360-61).

saltarse provisionalmente las normas femeninas de silencio y castidad y expresar sus conflictos internos y sus deseos (Cruz, "Redressing"). Su descubrimiento en Sierra Morena es que esas mismas vestiduras femeninas que la constriñen pueden convertirla también en princesa seductora y poderosa. La resistencia de Dorotea al poder consiste en sacar el mejor partido de su situación sin subvertir abiertamente el orden, como expresa Barbara Fusch, "she plays her (feminine) cards right" (12). Así pues, dentro de las mismas estructuras que la subjetivizan Dorotea encuentra ciertos espacios de agencia. Anne Cruz, en su ensayo "Redressing Dorotea," resume las diferentes y contradictorias interpretaciones críticas del personaje de Dorotea, e ilumina dentro del contexto histórico su ambivalente aceptación de las imposiciones sociales. Es cierto que la grandeza de Dorotea parece desinflarse en la venta al introducirse en el ámbito de la ley del padre y someterse a don Fernando. Así se infiere cuando don Quijote le comenta que está informado (por Sancho que ha asistido a la escena de la anagnórisis) "que la vuestra grandeza se ha aniquilado y vuestro ser se ha deshecho, porque de reina y gran señora que solíades ser os habéis vuelto en una particular doncella" (I, 37; 436) y la interpela a continuación si esta transformación ha sido causada "por orden del rey nigromante de vuestro padre" (I, 37; 436) que "ha hecho este metamorfóseos en vuestra persona" (I, 37; 437). A lo cual Dorotea responde que "la misma que ayer fui me soy hoy" y que a pesar de algunas mudanzas en su vida "no por eso he dejado de ser la de antes" (I, 37; 437). Así que la princesa, o la voluntad de regirse a sí misma, continúa firmemente anclada en Dorotea, aunque cubierta con la capa de feminidad que la fuerza a actuar y a hablar siguiendo el juego social y cuyo deseo no se puede acomodar del todo al patrón existente de las relaciones sociales (Cascardi 44).¹⁶

¹⁶ Sobre la compleja resistencia de las mujeres al poder por medio de modificaciones sartoriales consúltese Hunt 249. Véase también el trabajo de Percas de Ponseti, que examina el acto de desafío de Luscinda a través de su vestido de novia (190).

Conclusión.

El travestismo de Dorotea, el del cura y el potencial del barbero, denotan la capacidad de autoconstruirse a voluntad, que hace borrosas las líneas entre el disfraz y el aspecto aceptado como natural, y apuntan al estado inestable, convencional y manipulable de la identidad. Para insertarse de nuevo en la sociedad, Dorotea necesita ponerse sus faldas y don Quijote colocarse su disfraz de caballero para defenderla. Cardenio recobra su ser social paulatinamente, primero a través de algunas de las prendas del cura, que le transmiten dignidad y reconocimiento social, y del corte de pelo con el que se marca la ruptura con su salvaje condición presente: “[el cura] con unas tijeras que traía en un estuche quitó con mucha presteza la barba a Cardenio, y vistióle un capotillo pardo que él traía y dióle un herreruelo negro, y él se quedó en calzas y en jubón; y quedó tan otro de lo que antes parecía Cardenio, que él mismo no se conociera aunque a un espejo se mirara” (I, 29; 340). Más tarde Dorotea le transfiere física y simbólicamente la masculinidad por medio de las ropas de zagal que ella había llevado: “Habíase en este tiempo vestido Cardenio los vestidos que Dorotea traía cuando la hallaron, que, aunque no eran muy buenos, hacían mucha ventaja a los que dejaba” (I, 31, 364). Con estos actos sartoriales los personajes se preparan para reintegrarse en la sociedad, y se prevee la resolución de sus conflictos.¹⁷

En el ámbito de Sierra Morena, a través de los despojos, cambios y transferencias de los velos suntuarios, los personajes exploran otros aspectos de su ser que han sido forzados a mantener ocultos o reprimidos y revelan las ambivalencias de la subjetividad. Por medio del poder simbólico de la vestimenta expresan y resuelven sus crisis. Gracias a la facultad de transformación de las vestiduras, cuya materialidad conserva además la memoria de sus puestos sociales en los momentos de resquebrajamiento personal,

¹⁷ La etapa de Sierra Morena acaba con otro desnudo, el de Andrés, representante del desposeído social, cuyo cuerpo sufriente y despojado de todos los privilegios le impide la posibilidad de hombría: “no seré más hombre en toda mi vida” (I, 31; 366).

los personajes consiguen su ilusoria restitución personal y su integración social.

Department of Romance Languages and
Literatures
University of Notre Dame
Notre Dame, Indiana 46556
juarez.6@nd.edu

OBRAS CITADAS

- Ashcom, B. B. "By the Altitude of a Chopine." *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Madrid: Castalia, 1966. 1: 17-27.
- Barthes, Roland. *The Fashion System*. Trad. Matthew Ward y Richard Howard. Nueva York: Hill and Wang, 1983.
- Bergler, Edmund. *Fashion and the Unconscious*. Nueva York: Robert Brunner, 1953.
- Bernis, Carmen. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: El Viso, 2001.
- Bronfen, Elisabeth. "Redressing Grievances: Cross-Dressing Pleasure with the Law." *Feminist Consequences: Theory for the New Century*. Ed. Elisabeth Bronfen y Misha Kavka. Nueva York: Columbia UP, 2001.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex."* Nueva York: Routledge, 1993.
- Cascardi, Anthony J. "The Archaeology of Desire." *Quixotic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ed. Ruth A. El Saffar and Diana de Armas Wilson. Ithaca: Cornell UP, 1993. 37-58.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico. 2 vols. + CD. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1999.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. Trad. Jack Sage. 2nd ed. Nueva York: Philosophical Library, 1962.

- Combet, Louis. *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurelle de l'oeuvre de Cervantès*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1980.
- Cruz, Anne J. "Feminismo, Psychoanalysis, and the Search for the M/others in Early Modern Spain." *Indiana Journal of Hispanic Literatures* 8 (1996): 31–54.
- . "Redressing Dorotea." *Cervantes for the 21st Century / Cervantes para el siglo XXI*. Ed. Francisco La Rubia Prado. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2000. 11–32.
- Dean, Tim. *Beyond Sexuality*. Chicago: U Chicago P, 2000.
- Díez Fernández, J. Ignacio. "Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el Quijote." *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 375–93.
- D'Onofrio, Julia. "En altos riscos y profundos huecos. La escritura en lugares ásperos: Grisóstomo, Cardenio y Don Quijote." *Cervantes, Góngora y Quevedo. Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español*. Mendoza: Instituto de Literaturas Modernas, Universidad Nacional de Cuyo, 1997. 189–99.
- Dudley, Edward J. *The Endless Text: Don Quijote and the Hermeneutics of Romance*. Albany: SUNY P, 1997.
- . "The Wild Man Goes Baroque." *The Wild Man Within. An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*. Ed. Edward Dudley y Maximilian E. Novak. Pittsburgh: U Pittsburgh P, 1972. 115–39.
- Duque de Estrada, Diego. *Comentarios del desengañado de sí mismo*. Ed. Henry Ettinghausen. Madrid: Castalia, 1982.
- El Saffar, Ruth. *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: U California P, 1984.
- . "The Evolution of Psyche Under Empire: Literary Reflections of Spain in the 16th Century." *Cultural and Historical Grounding for Hispanic and Luso-Brazilian Feminist Literary Criticism*. Ed. Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 165–91.
- Enterline, Lynn. *The Tears of Narcissus: Melancholia and Masculinity in Early Modern Writings*. Stanford: Stanford UP, 1995.
- Feal, Carlos. "Against the Law: Mad Lovers in Don Quijote." *Quix-*

- otic Desire: Psychoanalytic Perspectives on Cervantes*. Ed. Ruth A. El Saffar and Diana de Armas Wilson. Ithaca: Cornell UP, 1993. 179–99.
- Flügel, John Carl. "Clothes Symbolism and Clothes Ambivalence." *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929): 205–17.
- . *The Psychology of Clothes*. Nueva York: International UP, 1969.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces." *Diacritics* 16.1 (1986): 22–27.
- Freud, Sigmund. "Instincts and Their Vicissitudes." *The Standard Edition of the Complete Psychological Works*. Trad. y ed. James Strachey. 24 vols. London: Hogarth, 1953–75. 14: 117–40.
- . *Three Essays on the Theory of Sexuality*. Trad. James Strachey. S.I.: Basic Books, 1975.
- Fuchs, Barbara. "Border Crossings: Transvestism and 'Passing' in *Don Quijote*." *Cervantes* 16.2 (1996): 4–28. 30 mayo 2004. <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf96.htm>
- Hathaway, Robert L. "Cardenio's Twice-Told Tale." *Cervantes* 19.1 (1999): 4–26. 30 mayo 2004. <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas99.htm>>
- Herrero, Javier. "The Beheading of the Giant: An Obscene Metaphor in *Don Quijote*." *Revista Hispánica Moderna* 39 (1976–1977): 141–49.
- . "Sierra Morena as Labyrinth: From Wildness to Christian Knighthood." *Forum for Modern Language Studies* 17 (1981): 55–67. *Critical Essays on Cervantes*. Ed. Ruth El Saffar. Boston: G. K. Hall, 1986. 67–80.
- Herrero García, Miguel. "Cervantes y la moda." *Revista de Ideas Estéticas* 6 (1948): 175–202.
- Hunt, Alan. *Governance of the Consuming Passions: A History of Sumptuary Law*. Nueva York: St. Martin, 1996.
- Johnson, Carroll B. *Madness and Lust: A Psychoanalytical Approach to Don Quijote*. Berkeley: U California P, 1983.
- . "La sexualidad en el *Quijote*." *Edad de Oro* 9 (1990): 125–36.
- Joly, Monique. "Erotismo y marginación social en la novela cervantina." *Cervantes* 12.2 (1992): 7–19. 30 mayo 2004. <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsaf92.htm>>
- Jones, Ann Rosalind, and Peter Stallybrass. *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

- Juárez, Encarnación. "El discurso sartorial y el conflicto amoroso social en *El caballero de Olmedo*." *Bulletin of the Comediantes* 53 (2001): 247–66.
- Kahn, Coppélia. "Excavating 'Those Dim Minoan Regions': Maternal Subtexts in Patriarchal Literature." *Diacritics* 12 (1982): 32–41.
- Kossoff, David A. "El pie desnudo: Cervantes y Lope." *Homenaje a William S. Fichter. Estudios sobre el teatro antiguo hispánico y otros ensayos*. Ed. A. David Kossoff y José Amor y Vásquez. Madrid: Castalia, 1971. 381–86.
- Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality: Jacques Lacan and the École Freudienne*. Trad. Jacqueline Rose. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Nueva York: Norton, 1985.
- Lemoine-Luccioni, Eugénie. *La Robe: essai psychanalytique sur le vêtement*. Paris: Seuil, 1983.
- Lotman, Yuri M. *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*. Trad. Ann Shukman. Bloomington: Indiana UP, 1990.
- Miller, Jacques-Alain. "Extimité." *Lacanian Theory of Discourse. Subject, Structure, and Society*. Ed. Mark Bracher et al. Nueva York: New York UP, 1994. 74–87.
- Murillo, L. A. "La espada de don Quijote (Cervantes y la poesía heroica)." *Cervantes, su obra y su mundo*. Ed. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981. 667–80.
- Percas de Ponseti, Helena. "Luscinda y Cardenio: autenticidad psíquica frente a inverosimilitud novelesca." "Ingeniosa invención." *Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-fifth Birthday*. Ed. Ellen M. Anderson y Amy R. Williamsen. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1999. 183–206.
- Ragland-Sullivan, Ellie. "Seeking the Third Term: Desire, the Phallus, and the Materiality of Language." *Feminism and Psychoanalysis*. Ed. Richard Feldstein and Judith Roof. Ithaca: Cornell UP, 1989. 41–64.
- Rose, Constance H. "Los pies desnudos de Dorotea." *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1998. 417–20.
- Rose, Jacqueline. "Introduction II." Jacques Lacan. *Feminine Sexu-*

- ality: Jacques Lacan and the École freudienne*. Ed. Juliet Mitchell and Jacqueline Rose. Trad. Jacqueline Rose. Nueva York: Norton, 1985. 27–57.
- . *Sexuality in the Field of Vision*. London: Verso, 1986.
- Squicciarino, Nicola. *El vestido habla*. Trad. José Luis Aja Sánchez. Madrid: Cátedra, 1998.
- Steele, Valerie. *Fetish: Fashion, Sex and Power*. Nueva York: Oxford UP, 1996.
- Stallybrass, Peter. "Marx's Coat." *Border Fetishisms: Material Objects in Unstable Spaces*. Ed. Patricia Spyer. Nueva York: Routledge, 1998. 183–207.
- . "Worn Worlds: Clothes, Mourning, and the Life of Things." *Yale Review* 81 (1993): 35–50.
- Stone, Gregory P. "Appearances and the Self." *Human Behavior and Social Processes*. Ed. Arnold M. Rose. Boston: Houghton Mifflin, 1962.
- Sullivan, Henry W. "Don Quixote de la Mancha: Analyzable or Unanalyzable?" *Cervantes* 18.1 (1998): 4–23. 30 mayo 2004. <<http://www.h-net.org/~cervantes/csa/bcsas98.htm>>
- Veblen, Thorstein. *The Theory of the Leisure Class*. Nueva York: Modern Library, 2001.
- Wilson, Elisabeth. *Adorned in Dreams. Fashion and Modernity*. Berkeley: U California P, 1987.