Universidad Internacional de La Rioja

Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Máster Universitario en Estudios Avanzados en Literatura Española y Latinoamericana

La construcción discursiva de la belleza en la figura de Dulcinea en la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*

Trabajo fin de estudio presentado por:	Rashid Abdala
Tipo de trabajo:	TFM
Director/a:	Juana María González García
Fecha:	31/05/2026

Resumen

Este trabajo propone analizar la construcción literaria de la belleza en la figura de Dulcinea en la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes. Como es sabido, a diferencia de otros personajes de la novela, Dulcinea no aparece directamente en la narración, sino que su imagen se configura a través del discurso del propio Don Quijote. A partir de esta particularidad, la investigación se centra en examinar los recursos discursivos y retóricos mediante los cuales el protagonista construye un ideal de belleza heredado de la tradición caballeresca y de los modelos literarios del Renacimiento. El estudio se basará en el análisis textual de pasajes clave de la Primera Parte de la novela, atendiendo especialmente a las fórmulas retóricas, hipérboles e idealizaciones que caracterizan el lenguaje caballeresco de Don Quijote. Asimismo, se considerará el contraste entre la figura real de Aldonza Lorenzo y la imagen idealizada de Dulcinea, con el fin de comprender cómo la imaginación del protagonista transforma una realidad ordinaria en un ideal estético. De este modo, el trabajo pretende mostrar que la belleza de Dulcinea no se presenta como una cualidad objetiva del personaje, sino como una construcción discursiva que refleja tanto la tradición literaria caballeresca como la dimensión paródica de la novela cervantina.

Palabras clave: *Don Quijote de la Mancha* – Dulcinea – belleza – discurso caballeresco – idealización

Abstract

This study analyzes the literary construction of beauty in the figure of Dulcinea in the First Part of *Don Quijote de la Mancha* (1605) by Miguel de Cervantes. Unlike other characters in the novel, Dulcinea never appears directly in the narrative; instead, her image is shaped through Don Quixote's own discourse. Based on this peculiarity, the research focuses on examining the discursive and rhetorical resources through which the protagonist constructs an ideal of beauty derived from the chivalric tradition and from Renaissance literary models. The study will rely on the textual analysis of key passages from the First Part of the novel, paying special attention to rhetorical formulas, hyperboles, and idealizing expressions characteristic of Don Quixote's chivalric language. It will also consider the contrast between the real figure of Aldonza Lorenzo and the idealized image of Dulcinea in order to understand how the protagonist's imagination transforms an ordinary reality into an aesthetic ideal. In this way, the paper argues that Dulcinea's beauty is not presented as an objective quality of the character, but rather as a discursive construction that reflects both the literary tradition of chivalric romance and the parodic dimension of Cervantes's novel.

Keywords: *Don Quijote de la Mancha* – Dulcinea – beauty – chivalric discourse – idealization

Índice de contenidos

1. Introducción 6

1.1. Justificación 7

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo 8

2. Metodología 10

3. Marco teórico 11

3.1. Aproximación conceptual: ¿Qué es la belleza? 12

3.2. La estética neoplatónica y el canon de belleza renacentista 15

3.3. El idealismo caballeresco y la necesidad de la "dama" 16

3.4. Perspectivismo y construcción discursiva (estado de la cuestión) 18

3.4.1. La hermenéutica de la “pretensión de verdad” 18

3.4.2. Dulcinea como “imagen novelística” y construcción discursiva 19

3.4.3. La parodia del canon: del petrarquismo al “mosaico grotesco” 21

3.4.4. Estética de la ficción cómica y verosimilitud 21

3.4.5. Realismo multitemporal y colisión de estilos en Erich Auerbach 23

4. Desarrollo y análisis 26

4.1. Capítulo I: La invención de Dulcinea y el acto de nombrar 27

4.2. Capítulo II: El soliloquio caballeresco y la transfiguración en la venta 30

4.3. Capítulo IV: La primera invocación y la retórica de la ausencia 32

4.4. Capítulo XIII: El canon de la *descriptio puellae* y la retórica ante Vivaldo 34

4.5. Capítulo XXV: El laboratorio de la voluntad y la confesión del ideal 38

4.6. Capítulo XXXI: El diálogo reconstructivo y la alquimia verbal de lo rústico 45

4.7. Capítulo XLIII: La vigilia del ideal y la proyección cósmica de la belleza 50

5. Conclusiones 56

6. Limitaciones y prospectiva 58

Referencias bibliográficas 60

1. Introducción

La belleza es un valor que ha obsesionado a la humanidad de manera constante a lo largo de la historia. Este concepto ha ido cambiando a lo largo de la historia según los cánones estéticos de cada época. Durante el Renacimiento, la reflexión sobre la belleza se nutrió profundamente de la estética neoplatónica, la cual concebía lo bello como un resplandor de la bondad divina que atrae al espíritu humano y vinculaba necesariamente la hermosura física con la virtud moral (Paul, 2013). Miguel de Cervantes, como sutil conocedor de la tradición literaria, integró estos ideales en su obra, asumiendo frecuentemente que la belleza del cuerpo es un indicio de la belleza del alma (Similaru, 2018). Sin embargo, en la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, la belleza trasciende la mera descripción física para convertirse en una compleja construcción discursiva, imaginaria y cultural.

A través de la mirada del protagonista, Cervantes problematiza los modelos estéticos heredados de la tradición clásica y caballeresca, utilizando la parodia para señalar la distancia entre el ideal literario y la realidad cotidiana (Rico, 1983). En este contexto, la figura de Dulcinea del Toboso surge como el eje central de esta arquitectura estética, constituyendo lo que se ha definido como una "imagen novelística" que carece de presencia física directa en la narración (Mancing, 2005). Su existencia es puramente lingüística, fundamentada en un acto de nombrar y en un discurso retórico que transforma a la campesina Aldonza Lorenzo en un ideal de perfección sobrehumana (Riley, 2000). Este proceso de idealización permite que la belleza de Dulcinea funcione como el motor de las acciones heroicas del caballero, demostrando cómo la imaginación quijotesca es capaz de reformular la experiencia real en términos de ficción poética (Rico, 1983). Por tanto, el estudio de esta construcción discursiva no solo revela los recursos técnicos empleados por Cervantes, sino que también invita a una reflexión profunda sobre la interacción entre la literatura y la vida en la transición hacia el Barroco.

En definitiva, la presente investigación se fundamenta en la premisa de que la belleza de la sin par Dulcinea no constituye un atributo físico verificable, sino que es el resultado supremo de un proceso en el que la imaginación y la palabra logran reformular la experiencia real en términos de arte. Con el propósito de desgranar esta construcción discursiva, el trabajo se articula en tres dimensiones fundamentales. En primer lugar, se establece una aproximación

conceptual y teórica que define la belleza desde la estética contemporánea y el marco neoplatónico y petrarquista del Siglo de Oro, analizando cómo estos moldes condicionan la percepción del ideal femenino. En segundo lugar, se examina la necesidad estructural de la dama dentro del idealismo caballeresco, donde Dulcinea funciona como el principio ordenador y motor narrativo que legitima las acciones del héroe. Finalmente, el estudio culmina con un análisis textual detallado de episodios clave de la Primera Parte —como la invención del nombre en el capítulo I, la penitencia en Sierra Morena o las descripciones ante Sancho— para identificar los recursos técnicos del discurso (especialmente la hipérbole y la metáfora idealizante) mediante los cuales Don Quijote dota de una realidad virtual y una pretensión de verdad a una figura cuya belleza nace exclusivamente de la retórica y la fantasía.

1.1. Justificación

El estudio de la belleza en *Don Quijote de la Mancha* resulta muy importante para entender la transición entre la estética renacentista y la complejidad narrativa del Barroco. La figura de Dulcinea del Toboso constituye el caso más extremo del recurso técnico discursivo conforme al cual la belleza se genera desde el lenguaje de Don Quijote, al ser Dulcinea un personaje "ausente" que vive únicamente en el plano abstracto de las referencias y carece de presencia física directa en la narración (Allen, 1990). Su existencia es puramente lingüística y se fundamenta en una pretensión de verdad que el texto exige al lector, permitiendo analizar cómo el lenguaje construye una realidad poética que convive con la realidad histórica (Valdés, 2000).

La justificación de este trabajo radica en la necesidad de explorar la parodia de los cánones estéticos vigentes en el Siglo de Oro. Cervantes emplea los tópicos petrarquistas —como los cabellos de oro, ojos de sol y dientes de perla— no solo para describir a la dama ideal, sino para evidenciar el carácter artificioso y a veces ridículo de estos moldes literarios cuando se aplican a la realidad ordinaria (Allen, 1990; Riley, 2000). Al centrar el análisis en los recursos retóricos e idealizadores, esta investigación se adscribe, como digo, a la línea de los recursos técnicos del discurso, profundizando en cómo la imaginación quijotesca es capaz de reformular la experiencia real en términos de arte.

Finalmente, este enfoque permite conectar la novela con la estética neoplatónica y humanista de la época, donde la belleza del cuerpo se entendía como un resplandor de la bondad divina e indicio de la belleza del alma (Paul, 2013; Similaru, 2018). Analizar este proceso de idealización en Dulcinea revela no solo la maestría técnica de Cervantes, sino también su capacidad para utilizar la tradición clásica como un estímulo renovador para crear una forma de mimesis que integra la subjetividad y el deseo como motores de la acción humana.

1.2. Objetivos de la investigación e hipótesis de trabajo

El presente trabajo se propone indagar en la arquitectura estética de la Primera Parte de *Don Quijote de la Mancha*, asumiendo que la belleza no es un dato previo de la realidad, sino un efecto del lenguaje y la tradición literaria. Los elementos que articulan esta investigación son los siguientes:

Objetivo general

- Analizar los recursos técnicos del discurso mediante los cuales Cervantes construye el ideal de belleza en la figura de Dulcinea del Toboso en la Primera Parte (1605) de la novela, con el fin de demostrar que dicha belleza constituye una construcción discursiva y una «pretensión de verdad» que permite al protagonista reformular la realidad en términos de arte y parodiar los cánones estéticos del Renacimiento.

Objetivos específicos

- Identificar la influencia de la estética neoplatónica y los cánones caballerescos y petrarquistas en la configuración de la belleza femenina dentro de la obra.
- Examinar el proceso de transformación literaria de la campesina Aldonza Lorenzo en la dama ideal Dulcinea a través del acto de nombrar y de la facultad imaginativa del protagonista.
- Analizar el uso de la retórica (hipérbole, metáforas idealizantes y epítetos) como herramienta para construir una belleza sobrehumana que prescinde de la presencia física de la dama.

- Estudiar la función paródica de estos modelos estéticos, observando cómo Cervantes utiliza la descripción de Dulcinea para señalar la distancia entre el ideal literario y la realidad cotidiana.

Hipótesis de investigación

- Hipótesis principal: En la Primera Parte del *Quijote*, la belleza de Dulcinea no existe como una cualidad física verificable en el plano de la acción, sino como una construcción discursiva y retórica producida por la imaginación del protagonista para satisfacer las exigencias del género caballeresco.
- Hipótesis secundarias:
    - La idealización de Dulcinea funciona como el motor narrativo y principio estructural que permite a don Quijote legitimar sus acciones y mantener la coherencia de su mundo interior frente a la realidad externa.
    - Cervantes emplea los tópicos de belleza heredados (cabellos de oro, ojos de sol, dientes de perla) no para retratar a un personaje, sino para realizar una parodia crítica de la artificialidad de los cánones estéticos del Renacimiento.
    - La naturaleza puramente lingüística y "ausente" de Dulcinea le otorga una inmunidad estética, permitiendo que su ideal de perfección permanezca intocable a pesar de las deformaciones que la realidad o los otros personajes intentan imponerle.

2. Metodología

La presente investigación se inscribe en un enfoque cualitativo, orientado a profundizar en el hecho artístico para descubrir los procesos creativos que sustentan la construcción de la belleza y su contextualización en un marco histórico, estético y social. Dado que el estudio no busca cuantificar datos, sino comprender la naturaleza discursiva de un ideal literario, el alcance de la investigación es de carácter descriptivo y exploratorio. El diseño de la investigación es no experimental, ya que se basa en la observación e interpretación de un corpus textual preexistente sin manipulación de variables.

Para dar respuesta a los objetivos planteados y contrastar las hipótesis, se emplearán los siguientes procedimientos metodológicos:

- Delimitación del corpus: El análisis se aplicará de forma intensiva en capítulos clave de la Primera Parte (1605): el capítulo I (invención del nombre de Dulcinea), el II (primera salida), el IV (primera invocación), el XIII (la *descriptio puellae*), el XXV (penitencia en Sierra Morena), el XXXI (descripción de Dulcinea ante Sancho) y el XLIII (episodio de la venta).
- Análisis hermenéutico y textual (Valdés, 2000): Se realizará una lectura crítica de pasajes seleccionados de la obra, poniendo en diálogo el texto con la tradición clásica y los modelos del Renacimiento. Este análisis se centrará en los procedimientos narrativos, descriptivos y simbólicos mediante los cuales Cervantes construye la noción de belleza. El enfoque hermenéutico permitirá examinar cómo el lector llega a un acuerdo con el texto para aceptar la "pretensión de verdad" de una figura físicamente ausente.
- Identificación de recursos retóricos: Se examinarán las herramientas técnicas del discurso, tales como la hipérbole, las metáforas idealizantes y el uso de epítetos. Se prestará especial atención a cómo el intelecto y la retórica se reúnen para vertebrar la estructura estética de las descripciones.

Este camino metodológico permitirá analizar la belleza de Dulcinea no como un dato objetivo, sino como un acto de comunicación poética que se sitúa entre la verdad y la mentira, exigiendo un juicio constante por parte del lector.

3. Marco teórico

El presente marco teórico se propone sistematizar y analizar las diversas corrientes estéticas, filosóficas y perspectivas críticas que convergen en la representación de la belleza dentro de la primera parte del *Quijote*. Para ello, el estudio no se limita a una observación superficial, sino que profundiza en la intersección de tradiciones que van desde el idealismo clásico hasta la innovación narrativa de la modernidad.

En primer lugar, se establece una aproximación conceptual basada en la estética contemporánea de Luis Juan Guerrero, quien propone entender la belleza no como un atributo objetivo, sino como un valor que emerge de la conciencia y la subjetividad. En segundo lugar, se examina la estética neoplatónica y el canon renacentista, analizando cómo autores como Ficino y Bembo codificaron la belleza física como un reflejo de la gracia divina, sentando las bases del ideal femenino que Cervantes utiliza como referente. En tercer lugar, se aborda el idealismo caballeresco y la necesidad estructural de la "dama", explorando cómo en la tradición de los libros de caballerías y el matrimonio clandestino la figura de la amada es el motor imprescindible para la legitimación del héroe. Y para finalizar, se presenta el estado de la cuestión sobre el perspectivismo y la construcción discursiva, donde se revisan las aportaciones de críticos como Leo Spitzer, Mario J. Valdés y E. C. Riley, quienes sostienen que la belleza de Dulcinea es, ante todo, una "imagen novelística" y una "pretensión de verdad" generada por el lenguaje del protagonista. Más allá de los moldes tradicionales, la investigación incorpora el perspectivismo cervantino, explorando cómo la belleza se transforma en una construcción puramente discursiva y lingüística. En este sentido, se analiza el papel de la amada como una imagen ausente que otorga al protagonista una libertad creativa total para reformular la realidad. Se examina además la tensión entre el ideal poético y la parodia, observando cómo la acumulación de tópicos puede derivar en una visión grotesca o irónica cuando choca con la realidad cotidiana.

Este marco teórico integra la noción de la colisión de estilos y la estética de la ficción cómica. Se explora cómo la obra equilibra la retórica elevada del amor cortés con la prosaica realidad de la España del siglo XVII, creando un espacio de juego multiforme donde la belleza funciona como un mecanismo de verosimilitud. A través de este recorrido, se busca demostrar que en el universo quijotesco lo bello es, ante todo, un proceso de valoración subjetiva y un acto de

voluntad que permite al individuo sostener su mundo interior frente a las agresiones del entorno externo.

3.1. Aproximación conceptual: ¿Qué es la belleza?

El presente trabajo trasciende, en un punto, lo meramente literario, dado que se erige sobre un concepto de otra disciplina: la filosofía. Resulta imprescindible, en un estudio sobre la belleza, acudir a algún teórico de la rama de la filosofía que la estudia: la Estética. Para tal caso, el aporte del filósofo argentino, Luis Juan Guerrero, es crucial; no solo por ser uno de los primeros grandes sistematizadores modernos de la estética en Argentina, sino también porque es considerado uno de los que más aportó en la materia y uno de los más originales en lengua española.

Si este trabajo intenta mostrar la belleza existente en el *Quijote*, resulta fundamental, pues, ponernos de acuerdo acerca de qué es la belleza. Este epígrafe está dedicado precisamente a delimitar este concepto según los aportes del ensayo homónimo de Guerrero, *¿Qué es la belleza?*, publicado originalmente en 1954 (Guerrero, 2016). El escrito del argentino comienza de la siguiente manera:

> En la tradición filosófica occidental se repite continuadamente —a partir de los grandes pensadores griegos— que la belleza es el esplendor de la verdad. La frase es atribuida a Platón y bajo su autoridad circula desde hace veintitantos siglos. Aunque habría que decir: bajo el nombre de Platón, con sabor de esencias y el renombre del arte griego, con sabor de gloria. (Guerrero, 2016, p. 37)

Guerrero, acto seguido, explica el sentido de lo antes dicho: "la belleza se manifiesta como un halo de luz alrededor de ciertas cosas y (…) ella no es una claridad conceptual (...) sino el fulgor que baña al objeto bello y lo exalta como tal." (Guerrero, 2016, p. 37). La verdad sería lo que brilla y exalta en la belleza. La verdad (*a-létheia*, en griego) es el des-ocultamiento del ente como ente. Guerrero concluye que la belleza sería, entonces, el esplendor del Ser.

El filósofo continúa preguntándose qué cosas "llegan a brillar en la luz esplendorosa de la belleza" (p. 37), y responde que no son, por cierto, las cosas particulares y aisladas, dado que solamente en algunas circunstancias excepcionales y bajo ciertas condiciones extraordinarias

se llega al descubrimiento de la verdad, y por ende al alumbramiento del Ser. Guerrero explica que para los griegos clásicos el camino de revelación es el de la filosofía y no el del arte, la religión o la política. Además, explica que en todos aquellos pensadores hay un denominador común que es que el Ser se des-cubre en la ordenada totalidad de los entes. Y esa totalidad en griego se llama "Cosmos". Más tarde

> los filósofos han de penetrar, con distintos procedimientos, en ese orden de la totalidad de las cosas, donde precisamente resplandece el fulgor de la belleza. Y así, según esas distintas interpretaciones, se dirá que ella es el esplendor de la Idea (Plotino), del orden (San Agustín) o de la forma (Santo Tomás) (Guerrero, 2016, p. 38).

Guerrero luego habla brevemente del cristianismo, que convirtió el "Cosmos" con todos sus entes en criaturas del Creador o Ser Supremo "y por consiguiente la belleza se convierte en un atributo divino o, como algunas veces se dice, en uno de los 'nombres de Dios'" (Guerrero, 2016, p. 38). También dice —y esto es lo que más nos importa—, que excepcionalmente cierto fulgor de belleza penetra hasta las cosas particulares: "Esta aparición es explicada —según las épocas sucesivas— como una armonía del Cosmos en pequeña escala, o como un 'destello' de la luz de la Idea, o como un 'vestigio' de Dios en las cosas del mundo" (p. 38). Las obras bellas serían bellas por el resplandor, cada vez más amortiguado, de una luz que desciende desde las alturas.

Hasta ahí la concepción en las Edades Antigua y Media. En la época moderna

> el predicado de belleza adhiere y conviene constitutivamente a ciertos quehaceres del hombre. O sea, no de una manera accidental (por "reflejo" o "re-efectuación" de una belleza eminente, pero extrínseca), sino de una manera esencial (…). Esto quiere decir, dentro del anterior planteo, que sólo en la época moderna el hombre ya no se limita a *contemplar* una belleza parcialmente inaccesible, sino que aprende a *poner en obra*, por su propia capacidad "creadora", una belleza más particular y relativa, pero también más humanizada: la llamada "belleza artística" (Guerrero, 2016, p. 39).

En su ensayo, Guerrero hace una historia de la belleza a lo largo de los tiempos, y pasa, así, a analizar el Clasicismo, el platonismo estético de Hegel, el Idealismo alemán, el siglo XIX, y los tiempos contemporáneos del autor (principios de siglo XX). Pero nos interesa centrarnos en

los primeros tiempos modernos, los del Renacimiento, que son los tiempos de Cervantes. Y aquí Guerrero recoge las primeras definiciones de belleza:

> Dice León Bautista Alberti, en *De re aedificatoria*, que la belleza es "una concordancia (*concinnitas*), determinable por medio de leyes, de las partes de un conjunto, de tal manera que nada se puede agregar, quitar o cambiar sin hacerlo menos agradable" (Guerrero, 2016, p. 59).

Aquí observamos la idea de la belleza como una ley precisa. Guerrero dice que Leonardo coincide en elogiar esa "armonía llamada *proporcionalidad* que con dulces acordes satisface a nuestros distintos sentidos, así como el acuerdo de diferentes voces satisface al oído" (p. 59).

En conclusión, para el Renacimiento, la belleza sería proporción, concordancia de partes, conciliación de elementos heterogéneos. Esta armonía de lo diverso, sin embargo, no se agota en una mera medida aritmética; exige la intervención del juicio del observador para trascender los límites del canon y alcanzar la plenitud estética. En el marco de esta investigación, esta visión de la belleza como una concordancia determinable por leyes resulta fundamental para comprender cómo el protagonista de la novela, haciendo uso de su capacidad creadora moderna, logra poner en obra una belleza humanizada que no depende de la contemplación de un objeto externo, sino de la voluntad del sujeto que lo imagina.

De este modo, la belleza de Dulcinea se erige como el resultado supremo de este proceso de conciliación de elementos heterogéneos, donde la retórica caballeresca actúa como el principio ordenador que transforma la realidad vulgar en un ideal de perfección absoluta. La figura de la "sin par", por tanto, no es un ente físico, sino una imagen novelística que cobra realidad a través de la mirada idealizadora de Don Quijote, quien proyecta sobre la ausencia una armonía concertada entre las partes y el todo. Esta aproximación conceptual a lo bello como valor y construcción mental constituye el suelo teórico necesario para analizar, en el siguiente apartado, cómo estos ideales se codificaron históricamente a través de la estética neoplatónica y el canon petrarquista del Siglo de Oro.

3.2. La estética neoplatónica y el canon de belleza renacentista

La concepción de la belleza en la obra de Miguel de Cervantes no es un elemento meramente ornamental, sino que se inscribe en la filosofía neoplatónica, corriente dominante en el Renacimiento que llegó a España con gran fuerza desde Italia (Aparici Llanas, 2019). El eje central de esta estética se halla en la obra de Marsilio Ficino, especialmente en su *De Amore* (comentario al *Banquete* de Platón), donde define la belleza como un resplandor de la bondad divina (*splendor divinae bonitatis*) que penetra en todas las cosas (Paul, 2013). Bajo esta mirada, lo bello no es un valor absoluto en la materia, sino un rayo divino que emana de Dios e infunde su magnificencia en la tierra, permitiendo que el mundo participe de la divinidad (Paul, 2013).

En el sistema ficiniano, se establece un vínculo indisoluble entre la hermosura física y la virtud moral. Se asume como premisa que la belleza del cuerpo es indicio de la belleza del alma (Similaru, 2018). Por tanto, la belleza corporal funciona como un estímulo que atrae el espíritu humano hacia lo trascendente, iniciando un proceso de elevación que va desde la percepción de las formas sensibles hasta el conocimiento de la Belleza Absoluta que es Dios (Rico, 1983). Cervantes adopta plenamente esta visión en sus heroínas ideales, donde la perfección física se presenta siempre vinculada a la honestidad y las buenas costumbres; en su universo, una persona físicamente hermosa no podría ser mala, pues no se concibe la belleza sin virtud (Similaru, 2018).

A esta base filosófica se suma el canon estético petrarquista, que proporcionó las herramientas técnicas para la representación de este ideal en la literatura. Este modelo fue difundido y sistematizado por autores como Pietro Bembo en *Gli Asolani* y Baldassare Castiglione en *Il Cortegiano*. Bembo, en particular, estableció un canon detallado que exigía una armonía concertada entre las partes y el todo, codificando la descripción de la mujer hermosa mediante una serie de tópicos o "figurantes" metafóricos fijos (Aparici Llanas, 2019).

La técnica descriptiva del canon renacentista, denominada *descriptio puellae*, se organiza generalmente de forma descendente (de la cabeza a los pies) y se restringe a un "canon breve" que prioriza el rostro y detalles adyacentes como la mano (Trillini, 2018). Este repertorio fijo incluye:

- Cabellos de oro o ámbar: comparados frecuentemente con el sol o con hilos dorados que funcionan como un "lazo" (*laccio*) para el corazón del amante (Aparici Llanas, 2019).
- Ojos como estrellas o soles: fuentes de luz que disparan flechas o espíritus que penetran en el alma del observador (Similaru, 2018).
- Tez de nieve o cristal: un candor que destaca por su pureza (Similaru, 2018).
- Mejillas de rosa o grana y labios de coral o rubí: que aportan el contraste cromático vital entre el blanco y el rojo (Similaru, 2018).
- Dientes de perla y cuello de alabastro o marfil: símbolos de solidez, blancura y perfección (Similaru, 2018).

Cervantes emplea este lenguaje formal para configurar la imagen de Dulcinea del Toboso, situándola como la "sin par" emperatriz de la hermosura. En la Primera Parte del *Quijote*, la descripción que hace el protagonista de su dama en el capítulo XIII constituye un inventario exhaustivo de estos tópicos petrarquistas, donde sus cabellos son oro, su frente campos elíseos y sus labios corales (Riley, 2000). Dulcinea se convierte así en la heredera definitiva de la *donna gentile* y la mujer inalcanzable de la tradición renacentista, cuya belleza es tan perfecta que trasciende la realidad física para habitar únicamente en el plano de la ficción poética e imaginaria del caballero (Riley, 2000). Riley explica también que Cervantes utiliza la rigidez de este canon no solo para elevar a su personaje, sino para preparar el terreno de la parodia, señalando la distancia insalvable entre el ideal de las "perlas orientales" y la realidad prosaica de la campesina Aldonza Lorenzo.

3.3. El idealismo caballeresco y la necesidad de la "dama"

Dentro de la arquitectura de los libros de caballerías, la figura de la dama trasciende la función de un simple objeto de deseo para constituirse en un dispositivo estructural y motor de la acción narrativa (Allen, 1990). Como bien ha señalado la crítica, en el universo del *romance*, un caballero andante sin dama es un ser incompleto, comparado por el propio protagonista con "el árbol sin hojas, el edificio sin cimiento y la sombra sin cuerpo" (Allen, 1990; Valdés, 2000). Esta carencia no es solo sentimental, sino técnica: la dama es la destinataria de las

hazañas y la fuente de la legitimidad del caballero; sin ella, no hay gloria que profesar ni victorias que dedicar.

Cervantes toma esta convención del género y la lleva al extremo con la invención de Dulcinea del Toboso. En la Primera Parte, Dulcinea aparece inicialmente como un "accesorio imprescindible" para la carrera que don Quijote proyecta (Allen, 1990). La motivación del héroe es puramente imitativa y rutinaria: se da a entender que, tras conseguir las armas y el caballo, "no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse", siguiendo el modelo de los héroes que poblaban sus lecturas, como Amadís de Gaula u Orlando (Riley, 2000). Esta "devoción" inicial se limita a lo instrumental y lo físico, funcionando como una pieza más en el engranaje de su locura.

La función de Dulcinea en este marco caballeresco es múltiple:

- Principio ordenador de la locura: Dulcinea funciona como el eje central que permite a don Quijote reformular la experiencia real en términos de ficción poética. Es la personificación de su "público" imaginario, el testigo invisible ante quien debe probar su valor. Como señala Mario J. Valdés (2000), su figura constituye el "reclamo de verdad" más extenso de la novela, exigiendo al lector un "acuerdo de concordia" para aceptar su existencia dentro del mundo narrativo.
- Motor de la acción y legitimación: En los libros de caballerías, la dama no es solo inspiración, sino que a menudo el caballero debe "liberarse" de votos o empresas en su honor (Riquer, 1966). Don Quijote adopta esta estructura al considerar que su brazo derecho recibe fuerza únicamente de ella. Sin embargo, Cervantes parodia esta necesidad al hacer que don Quijote elija a una campesina, Aldonza Lorenzo, para "encarnar" su ideal, transformando una realidad vulgar en una construcción discursiva de belleza sobrehumana.
- El matrimonio secreto como trasfondo ético: Un aspecto fundamental que ilumina la relación entre caballero y dama es la tradición del matrimonio clandestino o "a iuras" (Ruiz de Conde, 1948). Investigaciones de Justina Ruiz de Conde demuestran que, en la literatura caballeresca española (como en el *Amadís* o el *Tirant*), los amores secretos solían estar amparados por promesas matrimoniales válidas ante Dios antes del Concilio de Trento. Don Quijote, imbuido de esta ética, no busca una relación ligera,

> sino que su fidelidad absoluta y sus "votos" imitan esta seriedad conyugal de los héroes antiguos, donde el honor de la dama es el honor del caballero.

Este proceso de idealización es, en esencia, una parodia del *amor de lonh* (‘amor de lejos’ en occitano) y de la tradición platónico-cortesana, donde el caballero puede amar “de oídas” y basar toda su existencia en una imagen mental (Riley, 2000). Al ser una figura “ausente” y puramente lingüística, Dulcinea otorga a don Quijote una libertad creativa total; ella es lo que él quiere que sea, permitiéndole mantener la coherencia de su mundo interior frente a las agresiones de la realidad externa (Allen, 1990). Como concluye John J. Allen, la Dulcinea de la Primera Parte es una creación consciente sin las restricciones de una presencia activa, lo que la convierte en el "ideal intocable" que sostiene todo el edificio de la caballería quijotesca.

3.4. Perspectivismo y construcción discursiva (estado de la cuestión)

La crítica contemporánea ha protagonizado un desplazamiento epistemológico fundamental en el estudio de la belleza cervantina: de la descripción física del objeto a la naturaleza discursiva del sujeto que percibe. Como punto de partida, este estado de la cuestión se asienta en el concepto de perspectivismo lingüístico acuñado por Leo Spitzer (citado por Rico, 1983). Según este autor, la realidad en el *Quijote* no se presenta como una unidad monolítica, sino como un poliedro que se refracta en múltiples ángulos según el observador (Rico, 1983). En este marco, la belleza deja de ser un atributo intrínseco de la materia para convertirse en un “engaño a los ojos” o un proceso de valoración subjetiva donde un mismo objeto —o mujer— puede ofrecer apariencias contradictorias (Rico, 1983).

3.4.1. La hermenéutica de la “pretensión de verdad”

Un pilar central en esta discusión es el análisis hermenéutico de Mario J. Valdés, quien, apoyándose en la fenomenología de Gadamer y Ricoeur, sostiene que la verdad en la literatura no es una correspondencia con la realidad empírica, sino una exigencia que el texto hace al lector (Valdés, 2000). En el caso de Dulcinea, Valdés argumenta que su existencia se fundamenta en un “acuerdo de concordia” entre el discurso y la imaginación del receptor. Dulcinea constituye el “reclamo de verdad” más extenso de la novela; aunque el lector sabe que no existe físicamente, debe resolver la tensión entre la “mentira” de su ausencia y la “verdad” del juicio estético de Don Quijote para poder seguir leyendo. Para Valdés, Dulcinea

no es una invención caprichosa, sino una imagen compartida con la tradición renacentista y el marianismo español, lo que le otorga una "realidad virtual" que trasciende la nada física.

3.4.2. Dulcinea como "imagen novelística" y construcción discursiva

Desde una perspectiva técnica, la figura de Dulcinea del Toboso constituye el reclamo de verdad más extenso y complejo de la novela, al ser un personaje que carece de presencia física directa y cuya existencia es puramente lingüística y discursiva (Valdés, 2000). Dulcinea no es un dato de la realidad, sino una imagen novelística que Don Quijote construye para satisfacer las exigencias del género caballeresco: tras idear su proyecto y armas, el hidalgo comprende que "no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse" (Cervantes, I, 1), convirtiéndola en un accesorio imprescindible y funcional para su carrera.

Esta naturaleza "ausente" otorga al protagonista una libertad creativa total, permitiéndole situar a su dama en la región enrarecida de la poesía y no en la de la historia (Allen, 1990). A diferencia de otros objetos que Don Quijote intenta transformar (como los molinos o los rebaños), Dulcinea es una creación consciente que no sufre las restricciones de una presencia activa dentro de la trama, lo que le permite al caballero representarla en su imaginación con cualquier grado de perfección. Para Riley (2000), Dulcinea es la mayor creación de Don Quijote, una versión paródica de la *donna gentile* y de la mujer inalcanzable de la tradición neoplatónica y petrarquista. Su belleza es el resultado de un acto de nombrar y de un discurso retórico que proyecta sobre la campesina Aldonza Lorenzo los "imposibles y quiméricos atributos" de la lírica renacentista: cabellos de oro, ojos de sol y labios de coral. Así describe nuestro querido hidalgo a su señora:

> Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo

> pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (Cervantes, 2004, I, XIII).

Riley (2000) sigue a Joseph Campbell para explicar que el proceso de idealización de Dulcinea puede entenderse como un "acto de reintegración" entre el mito poético y la experiencia humana. Riley sostiene que Cervantes devuelve el mito —que constituye la base del *romance* caballeresco— al lugar de donde proviene: la mente y la psique humanas, permitiendo que el mundo fantástico no sea una realidad externa, sino una dimensión que vive dentro del propio héroe.

Dentro de este proceso de interiorización, la crítica[1] destaca que Cervantes utiliza el lenguaje para depurar la ficción de sus convencionalismos más irreales, radicando la idealización de la dama directamente en la conciencia y la psique del protagonista. Al desplazar el modelo heroico hacia el interior del sujeto, la belleza de Dulcinea se transforma en un motor narrativo interno que legitima las acciones del caballero y dota de coherencia a su mundo frente a la realidad prosaica. Este ajuste técnico, como señala Anthony Close (1994), permite que la caballería se manifieste no ya como una institución externa y formal, sino como una forma de vida subjetiva definida por la voluntad del individuo, lo que sitúa a Cervantes como el precursor de una nueva mimesis de corte moderno. En este marco, Dulcinea queda configurada como una "imagen novelística" puramente lingüística cuya naturaleza "ausente" otorga al caballero una libertad creativa total para construir un ideal de perfección absoluta (Allen, 1990).

Desde la perspectiva de la hermenéutica del lector, analizada por Mario J. Valdés (2000), la existencia de Dulcinea se fundamenta en un "acuerdo de concordia". Aunque el lector sabe que Dulcinea es un fragmento de la imaginación del protagonista, el texto exige aceptar su "pretensión de verdad" para que la narración sea comprensible. Dulcinea, funciona así como una realidad virtual que, según Mijaíl Bajtín, continúa creciendo y desarrollándose en el "gran tiempo" de la literatura, convirtiéndose en una imagen capaz de ser recreada y reacentuada por sucesivas generaciones de lectores (Mancing, 2005).

[1] Riley cita a Spitzer, Gerhardt, Levin, Haley, Toffanin, De Lollis, Castro, Forcione, Riquer, Williamson, Villanueva, entre otros.

Siguiendo a Close (1994), esta construcción discursiva se apoya en una inmunidad estética. En la Primera Parte, Dulcinea permanece intocable como ideal porque solo existe en el lenguaje de Don Quijote; sin embargo, al domiciliar su ideal en la figura real de Aldonza Lorenzo, el caballero crea una ilusión vulnerable. El contraste entre la "verdad" del discurso caballeresco y la "nada" física del personaje es lo que permite a Cervantes parodiar los cánones de belleza del Renacimiento, demostrando que, en el universo quijotesco, la belleza es un efecto del intelecto y la retórica más que una cualidad del objeto percibido (Similaru, 2018).

3.4.3. La parodia del canon: del petrarquismo al "mosaico grotesco"

La investigación de Lavinia Similaru (2018) profundiza en cómo Cervantes, a pesar de seguir los cánones neoplatónicos —donde la belleza del cuerpo es indicio de la belleza del alma—, introduce un menosprecio irónico de estos moldes. Similaru estudia también otras obras de Cervantes y observa que el autor de las *Novelas Ejemplares* se burla de la rigidez de estos tópicos a través de personajes como el Licenciado Vidriera, quien destaca el carácter mercantil y ridículo de ver a las damas como acumulaciones de metales y piedras preciosas (cabellos de oro, dientes de perla).

En esta línea, John J. Allen ofrece una lectura crítica de la descripción de Dulcinea en el capítulo XIII de la Primera Parte. Allen sostiene que la acumulación excesiva de tópicos petrarquistas —mármol, marfil, nieve— termina por "cosificar" al personaje, reduciéndolo a un "mosaico grotesco" de materiales escultóricos (Allen, 1990). Esta técnica sitúa la descripción de Dulcinea dentro del género antipetrarquista, demostrando que el concepto de belleza del caballero en la Primera Parte es todavía puramente instrumental y convencional. Sin embargo, Allen matiza que esta visión evoluciona en la Segunda Parte (1615), donde la belleza física es desplazada por una orientación moral, vinculando a Dulcinea con la virtud y la cordura del protagonista.

3.4.4. Estética de la ficción cómica y verosimilitud

La contribución de Anthony Close (1994) resulta fundamental para rescatar la dimensión de Don Quijote como una obra de humorismo arraigada en la estética tradicional, frente a las tendencias críticas modernas que suelen ver en Cervantes una ruptura radical con los preceptos clásicos. Para Close, la estética cervantina de la ficción cómica no es una improvisación genial, sino que está regida por el principio del decoro y la propiedad, que funciona como el "timón" de su práctica narrativa. Este concepto abarca el buen gusto, la

ejemplaridad y la inteligencia artística, vinculando la creatividad con la necesidad de controles retóricos.

En este marco, Close propone una relectura del leitmotiv de "la verdad de la historia" (p. 96), identificando cuatro sentidos solapados que cuestionan la verosimilitud de la belleza de Dulcinea:

- Sentido irónico: La afirmación de que el libro es una "historia verdadera" es, en esencia, un juego paródico que señala que es totalmente ficticio.
- Verdad poética: Se refiere a la plausibilidad dentro del mundo de la ficción; es decir, que los acontecimientos guarden una conexión causal que el lector pueda aceptar.
- Relevancia: Close equipara la verdad con la "esencia de la materia" (p. 97), basándose en la historiografía renacentista de autores como Cabrera de Córdoba, que exigía podar las minucias indignas para resaltar los hechos ilustres. Cervantes parodia esto al hacer que Benengeli preste una atención maníaca precisamente a las "menudencias" y "átomos" de la realidad cotidiana.
- Presencia física y autenticidad: El término "verdadero" funciona como una abreviatura de la excelencia de la creación novelística, donde lo auténtico apoya la invención y el donaire.

Close sostiene que la verosimilitud en Cervantes no debe confundirse con el realismo empírico del siglo XIX, sino que se asienta en el concepto aristotélico de lo "peor que el promedio" (p. 100). La construcción de la belleza de Dulcinea, por tanto, se rige por un perspectivismo lingüístico donde la realidad se refracta en múltiples ángulos según el observador. El discurso hiperbólico de Don Quijote sobre su dama funciona como una "máscara" que Cervantes utiliza para equilibrar el engaño y el desengaño. Según Close, Cervantes no busca destruir la belleza del ideal, sino situarla en una zona de "inmunidad estética" donde la fe del caballero en la perfección de su dama permanece intocable frente a la deformación de la realidad.

La metodología de Close subraya que la ficción cervantina busca una inmediatez dramática basada en el principio berkeleyano[2] de que "ser es ser percibido" (*esse est percipi*) (p. 101).

[2] Esto es, del filósofo irlandés George Berkeley (1685-1753), quien fue muy influyente en el idealismo subjetivo o inmaterialismo, corriente que niega la realidad de abstracciones como la sustancia material.

Las historias, para suscitar la creencia del lector, deben crear la ilusión de un testigo directo, convirtiendo la narración en algo parecido al drama. En este sentido, la belleza de Dulcinea es una "imagen novelística" puramente lingüística que, aunque ausente físicamente, adquiere una presencia contundente a través del testimonio y el acuerdo de concordia entre el texto y el lector (Allen, 1990).

3.4.5. Realismo multitemporal y colisión de estilos en Erich Auerbach

La contribución de Erich Auerbach en su obra monumental *Mimesis* representa un hito ineludible para el estudio de la belleza en el *Quijote*, pues sitúa la figura de Dulcinea en el centro de una colisión de niveles estilísticos que define el realismo moderno. Para Auerbach (1950), el episodio de la "Dulcinea encantada" constituye el punto culminante del choque entre la ilusión quijotesca y la realidad vulgar y cotidiana. El autor destaca que este encuentro es único porque, por primera vez, las funciones se truecan: es Sancho quien improvisa una escena novelesca, mientras que la habitual capacidad de Don Quijote para transfigurar la realidad se estrella contra la presencia física de tres aldeanas sobre tres borricos.

Auerbach analiza minuciosamente el contraste de estilos como herramienta para delimitar la construcción de la belleza. Por un lado, Don Quijote se dirige a las aldeanas empleando el estilo elevado del amor cortesano, un discurso que, analizado en sí mismo, no es ridículo sino una "obra maestra de la elocuencia" (p. 330). Cervantes, al parodiar los libros de caballerías, no destruye la belleza del lenguaje retórico, sino que lo utiliza para crear uno de los textos de prosa más bellos de la tradición amorosa, rico en ritmo, imágenes y resonancias musicales. Este estilo elevado —la *supplicatio* y la *invocatio* que Don Quijote dirige a su dama— funciona como el pilar estético que sostiene la imagen de Dulcinea, la cual es identificada por Auerbach como una supervivencia de la "sublime Minne" de los trovadores y de la "gloriosa donna" dantesca (p. 323).

Sin embargo, esta construcción de belleza sobrehumana es, en palabras de Auerbach, un "tiro disparado al aire" (p. 323). El efecto cómico y realista surge de la ruptura brusca de estilo cuando la retórica de la *invocatio* choca con la respuesta esquiva y tosca de las labriegas. Esta ruptura no solo es verbal, sino también de acción: mientras el caballero intenta mantener el decoro de su estilo caballeresco, la realidad se manifiesta con un hecho grotesco —el discurso de Sancho a Don Quijote sobre la supuesta Dulcinea cayendo del burro y volviendo a saltar

sobre él con agilidad aldeana—. Para Auerbach, esta escena es puramente humorística y exenta de tragedia; el autor rechaza las interpretaciones románticas que ven en Don Quijote a un héroe trágico o un "loco sabio", argumentando que su sabiduría y su locura son independientes y que la locura solo sirve como el "motor" que le permite abandonar su hogar y vivir su ficción.

Un punto esencial del análisis de Auerbach es el concepto del mundo como juego. Cervantes no condena ni enjuicia a sus personajes (ni a Zoraida por su conducta con su padre, ni a Maritornes por su vida relajada); mantiene una actitud neutral y ecuanimista. La realidad cotidiana se somete de buen grado a la locura de Don Quijote, convirtiéndose en un teatro inacabable donde cada figura está justificada por el mero hecho de vivir en su lugar. En este marco, la belleza de Dulcinea —aunque sea una construcción lingüística que se estrella contra lo prosaico— es lo que da unidad y tónica a la obra, permitiendo a Cervantes desplegar una alegría universal y ramificada que no tiene paralelo en la literatura europea.

Finalmente, Auerbach sugiere que el orden en el universo cervantino reside precisamente en este juego multiforme. Cervantes no busca, como Flaubert, trasmutar la realidad para que aparezca como Dios la ve, sino que propone una "piadosa sabiduría" (p. 338) basada en el "honesto entretenimiento". Así, la belleza de Dulcinea, aunque ausente físicamente, es la condición de posibilidad para que el mundo cotidiano de la España del XVII se transfigure en un escenario de alegría neutral, donde lo ideal y lo grotesco conviven sin destruirse, revelando la multiplicidad de perspectivas que caracteriza al hombre moderno.

En síntesis, el recorrido por el marco teórico ha permitido fundamentar la belleza no como un dato físico objetivo, sino como un valor que emerge de la conciencia y como una «pretensión de verdad» que el texto exige al lector. Se ha analizado cómo los moldes de la estética neoplatónica y el canon petrarquista proporcionan el lenguaje formal necesario para dotar de esplendor a una figura físicamente ausente, mientras que el idealismo caballeresco establece la necesidad estructural de la dama como el motor narrativo y el cimiento imprescindible de la acción heroica. Asimismo, las aportaciones fundamentales de la crítica —desde el perspectivismo de Spitzer hasta la hermenéutica de Valdés y el análisis técnico de Riley, Close y Auerbach— han definido a Dulcinea como una "imagen novelística" puramente lingüística,

cuya perfección habita en la mente del héroe y se sostiene a través de un sofisticado juego de parodia y verosimilitud cómica. Una vez consolidada esta base conceptual y crítica que sitúa a la belleza como un proceso de valoración subjetiva, resulta pertinente proceder, en el capítulo de Desarrollo y análisis, al examen minucioso de los pasajes clave de la Primera Parte para identificar los recursos técnicos específicos que materializan esta construcción discursiva.

4. Desarrollo y análisis

Tras haber consolidado las bases conceptuales y críticas en el marco teórico, el presente capítulo se propone llevar a cabo la dimensión empírica de la investigación mediante el análisis textual y hermenéutico de los pasajes clave de la Primera Parte de la novela. El objetivo primordial es desgranar los recursos técnicos del discurso a través de los cuales la figura de Dulcinea del Toboso, pese a su inexistencia física en el plano de la acción, adquiere una presencia estética contundente y una "pretensión de verdad" que el texto exige al lector.

Como se ha sugerido anteriormente, Dulcinea constituye una "imagen novelística" puramente lingüística, cuya belleza no es un dato objetivo, sino el resultado de un proceso de reformulación de la realidad en términos de arte. Por ello, el análisis se articula siguiendo la trayectoria de esta construcción imaginaria, comenzando por el acto de nombrar en el capítulo I, momento fundacional donde la facultad imaginativa del hidalgo transforma a la campesina Aldonza Lorenzo en un ideal de perfección caballeresca.

Para estructurar este examen minucioso, esta sección de este trabajo se divide en cada uno de los capítulos que se analizan de la Primera Parte del *Quijote*. Se examinan las fórmulas de invocación y la retórica de la ausencia (capítulos I, II, IV y XIII), analizando cómo el discurso quijotesco emplea la hipérbole y la metáfora petrarquista para dotar de esplendor a un objeto ausente, situando la belleza en la psique del héroe; se aborda la función estructural de la dama como motor narrativo durante el episodio de la penitencia en Sierra Morena (capítulo XXV), donde la belleza de Dulcinea actúa como la justificación absoluta de la acción heroica y el sacrificio personal. Finalmente, se analiza la colisión de estilos y el contraste paródico en los diálogos con Sancho Panza y los episodios de la venta (capítulos XXXI y XLIII), explorando cómo la idealización de la "sin par" Dulcinea se sostiene y se defiende frente a las agresiones de la realidad vulgar y la mirada prosaica de otros personajes.

A través de este recorrido, se pretende demostrar que la belleza en el universo cervantino es, fundamentalmente, un fenómeno de la conciencia y un recurso del discurso que permite al individuo legitimar su voluntad y mantener la coherencia de su mundo interior.

4.1. Capítulo I: La invención de Dulcinea y el acto de nombrar

El capítulo I de la Primera Parte (1605) constituye el momento fundacional de la arquitectura estética de la novela, donde la belleza de Dulcinea del Toboso es gestada no como una entidad física, sino como una necesidad estructural del género caballeresco. Una vez que el hidalgo ha restaurado sus armas y nombrado a su rocín, su lógica interna —moldeada por la lectura obsesiva— le dicta que "no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse" (Cervantes, 2004, p. 33). En este punto, Cervantes establece una premisa técnica fundamental: la belleza de la dama es el cimiento imprescindible de la acción heroica, pues el caballero sin amores es comparado con un "árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma" (p. 33). Esta analogía revela que, para el protagonista, la dama no es un objeto de deseo circunstancial, sino el principio ordenador que dota de sentido y "anima" a su nueva identidad.

La construcción de esta belleza se inicia mediante un proceso de reformulación de la realidad vulgar en términos de arte. Don Quijote no busca a una mujer por sus atributos previos, sino que elige a una "moza labradora de muy buen parecer" (p. 33) llamada Aldonza Lorenzo para proyectar sobre ella su ideal de perfección. Como ha señalado John J. Allen (1990), Dulcinea aparece inicialmente como un accesorio imprescindible y una tabula rasa poética. Al ser una figura que "jamás lo supo ni le dio cata dello" (p. 33), Aldonza funciona como una página en blanco que carece de las restricciones de una presencia activa. Esta unilateralidad discursiva otorga al hidalgo una libertad creativa total para pintarla en su imaginación como la desea, permitiendo que la belleza de la dama sea, desde su origen, un fenómeno de la conciencia antes que un dato de la experiencia empírica.

El acto de nombrar es el primer recurso técnico mediante el cual se materializa esta construcción de lo bello, operando una transformación radical en el estatus social y estético del objeto. El contraste onomástico es aquí revelador: Don Quijote parte de un nombre como "Aldonza", que en el siglo XVII poseía fuertes connotaciones rústicas y villanas —asociadas incluso a refranes peyorativos—, para elevarlo hacia la sonoridad de "Dulcinea". Este nuevo nombre, calificado por el narrador como "músico, peregrino y significativo" (p. 33), no es azaroso. Deriva del adjetivo "dulce" —vinculado en la lírica renacentista a la armonía y la suavidad— y utiliza el sufijo "-ea", presente en heroínas literarias de gran prestigio como Melibea o Clariclea. Mediante este ajuste filológico, el protagonista dota al personaje de una

inmediata elevación aristocrática, situándola en el mismo plano que las damas del romance caballeresco.

Desde la perspectiva estética de Luis Juan Guerrero, este proceso ilustra cómo la belleza en la modernidad deja de ser una mera contemplación de lo absoluto para convertirse en un "poner en obra" del sujeto creador. La belleza de Dulcinea no reside en la labradora, sino en el juicio y la valoración subjetiva de Don Quijote, quien aplica las "leyes" de la *concinnitas* renacentista —proporción y armonía— a una imagen puramente mental. Al nombrar a la moza como Dulcinea del Toboso, el hidalgo realiza un "acto de reintegración" (Riley, 2000) donde el mito poético se deposita en la psique humana, transformando lo vulgar en sublime a través del lenguaje. Así, el capítulo I no describe a una mujer hermosa, sino que documenta la gestación de una imagen novelística cuya "pretensión de verdad" (Valdés, 2000) sostendrá toda la validez estética del ideal quijotesco frente a la realidad prosaica de la Mancha.

El cervantista Juan Diego Vila, en su obra *El Quijote de 1605, capítulo a capítulo: un manual* (2024) dice, a propósito del acto de nombrar a Dulcinea por Don Quijote, producto de su repentina reflexión acerca de la inutilidad de un caballero andante sin amores:

> Y ello lo conduce [a Don Quijote] a la instauración de un protocolo de acción que habremos de llamar 'circuito del nombre' puesto que, a partir de la necesidad de devenir enamorado, de acercarse, asomarse a una dama, don Quijote articula parámetros de intervención en la realidad mediante los cuales sustentará la viabilidad de su metamorfosis. Y este 'circuito del nombre' será puesto a prueba una y otra vez en cada aventura que haya de asumir (Vila, 2024, p. 53)

Esta propuesta de Vila permite profundizar en la dimensión técnica del acto de nombrar como el pilar que sostiene la nueva identidad del héroe. El denominado "circuito del nombre" no constituye simplemente una etiqueta lingüística, sino que funciona como un mecanismo de mediación imprescindible entre la voluntad subjetiva del caballero y la realidad física. Al bautizar a la labradora como Dulcinea, el protagonista establece el ancla referencial necesaria para que sus intervenciones en el mundo —sean batallas contra gigantes o defensas de doncellas— adquieran una lógica interna y una viabilidad existencial.

Bajo esta perspectiva, el nombre es el dispositivo que activa la "pretensión de verdad" analizada por Mario J. Valdés; una vez instaurado el nombre de la dama, el texto exige al lector

(y al propio caballero) un acuerdo de concordia que permita tratar a esa figura ausente como una realidad operativa. De este modo, la metamorfosis del hidalgo en caballero andante no se disuelve en el vacío de la locura, sino que se valida a través de un ideal que se vuelve omnipresente mediante el discurso. Como señala Vila, este circuito será la piedra de toque que legitime cada aventura, convirtiendo la "nada" física de Aldonza Lorenzo en el motor absoluto y el principio ordenador de la acción quijotesca.

Vila profundiza en la dimensión técnica del acto de nombrar como el pilar que sostiene la nueva identidad del héroe:

> El 'circuito del nombre' pauta, a las claras, un enamoramiento de oídas. La Dama llegaría a desear al caballero de tanto oír que los derrotados, con que se la honra, mencionen, enigmáticamente, el nombre de un desconocido don Quijote. El erotismo, desde este ángulo, es *metier* de intriga y misterio. Y, fundamentalmente, de fe. Porque el circuito erótico auricular —de cuño medieval— se opone a la razón moderna de las pruebas ligadas al circuito científico ocular. Razón por la cual tampoco extrañará que uno de los cauces figurativos más usuales para señalar la locura del protagonista será que su visión no resultará fiable (p. 54)

De este modo, el "enamoramiento de oídas" que pauta este circuito entronca con la tradición del *amor de lonh* o amor de lejos (Riley, 2000), donde la dama es una imagen novelística ausente cuya perfección habita exclusivamente en la retórica y la fantasía. Al situar el erotismo en lo auricular —el ámbito de la fe y el relato— y no en lo ocular —el ámbito de la prueba científica—, Cervantes inmuniza la belleza de Dulcinea frente a las agresiones de lo cotidiano. Esta dicotomía ilustra lo que E. C. Riley (2000) define como un "acto de reintegración", mediante el cual el mito poético se deposita en la psique humana, invalidando la percepción sensorial ordinaria en favor de un ideal de perfección absoluta. Por tanto, la "visión no fiable" del protagonista no es una simple carencia, sino el recurso técnico fundamental que le permite reformular la experiencia real en términos de arte y mantener la coherencia de su mundo interior frente a la realidad prosaica de la Mancha.

4.2. Capítulo II: El soliloquio caballeresco y la transfiguración en la venta

Una vez en el campo, el protagonista comienza a actuar "como si verdaderamente fuera enamorado" (Cervantes, 2004, p. 35), lo que confirma que su devoción inicial es una operación técnica y rutinaria destinada a cumplir con el canon de los libros de caballerías. En este pasaje, la construcción discursiva de la belleza se manifiesta en dos niveles: el monólogo imaginario y la transfiguración de los sujetos reales.

En primer lugar, Don Quijote proyecta su propia historia en términos de arte al imaginar cómo un futuro "sabio encantador" (p. 35) narrará su partida. Este discurso utiliza el estilo elevado y el tópico del amanecer mitológico —con referencias al "rubicundo Apolo" y las "doradas hebras" de sus cabellos— para reformular una mañana calurosa de julio en un escenario de belleza heroica. Inmediatamente después, el caballero dirige su primera invocación directa a la dama: "¡Oh princesa Dulcinea, señora deste cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme..." (p. 36). El uso de la "fabla arcaizante" (términos como *fermosura*, *afincamiento* o *membraros*) no es un mero capricho lingüístico, sino el recurso técnico fundamental para dotar a la figura de Dulcinea de una elevación aristocrática que la aleje de su origen villano.

En segundo lugar, el capítulo II ofrece el primer ejemplo de lo que Mario J. Valdés (2000) denomina la "pretensión de verdad" aplicada a la percepción sensorial. Al llegar a la venta, los sentidos de Don Quijote no le engañan —registra una humilde posada y dos mujeres "del partido"—, pero su imaginativa lesionada opera un "acto de reintegración" que transforma la venta en castillo y a las prostitutas en "hermosas doncellas" o "graciosas damas" (Cervantes, 2004, p. 37). Cervantes subraya aquí la distancia entre la visión física y la representación mental: lo que el narrador califica como mujeres de "mal talle", el caballero lo nombra como "altas doncellas".

Este choque produce la primera colisión de estilos de la novela. Cuando Don Quijote se dirige a las mozas con la cortesía exigida por su ideal de belleza ("Non fuyan las vuestras mercedes...") (Cervantes, 2004, p. 37), su discurso choca frontalmente con la respuesta de estas, quienes "no pudieron tener la risa" (p. 37) al oírse llamar doncellas, un término tan ajeno a su profesión. La risa de las mujeres actúa como el elemento desintegrador del decoro caballeresco, evidenciando que la belleza de Dulcinea (y, por extensión, la de las damas que

la representan en el mundo quijotesco) es una construcción lingüística que carece de inmunidad cuando se enfrenta a la mirada prosaica de la realidad.

En este estadio de la narración, la belleza de Dulcinea deja de ser una abstracción puramente mental para convertirse en el filtro a través del cual el protagonista decodifica el entorno. La construcción discursiva de la "sin par" permite al hidalgo ignorar la degradación material y social de la Mancha para imponer, en su lugar, una geografía idealizada. Este proceso no es una simple distorsión sensorial, sino lo que E. C. Riley (2000) define como un "acto de reintegración", donde el mito poético —la dama, el castillo, el protocolo cortesano— se sobrepone a la realidad empírica para dotar de sentido a la nueva identidad del héroe. En este sentido, la llegada a la primera venta no es solo un encuentro fortuito, sino la prueba técnica de que la facultad imaginativa del caballero es capaz de reformular la experiencia real en términos de arte. Vila subraya esta capacidad hermenéutica del protagonista al analizar el escenario de la venta:

> La llegada a la venta es el mejor fresco del poder transformador de la visión de don Quijote. Todo allí, desde la edificación, sus moradores permanentes y las actitudes que tengan al recibirlo, será reescrito en su intelección desvariada en clave alta dado que, al fin de cuentas, todo lo que vea pertenecerá a la coordenada degradada del submundo picaril. La venta será castillo; el ventero, el señor natural; las prostitutas allí presentes, las doncellas que lo atiendan; el porquero que lleva sus animales, alguien que anuncia su llegada (Vila, 2024, p. 55)

Esta reescritura en "clave alta" es la que sostiene la "pretensión de verdad" que Dulcinea exige al lector y al propio caballero. Al nombrar a las mujeres de "mal talle" como "altas doncellas", Don Quijote no busca una coincidencia objetiva con la realidad, sino que intenta forzar un acuerdo de concordia que valide su universo caballeresco. Sin embargo, esta transfiguración lingüística se enfrenta a la primera "colisión de estilos" analizada por Erich Auerbach (1950): la risa de las mozas al oírse llamar doncellas —término ajeno a su profesión— rompe violentamente el decoro retórico del hidalgo. A pesar de este choque, el caballero protege la pureza de su ideal mediante una nueva invocación a la "fermosura" y la "mesura", demostrando que la belleza de Dulcinea es, en última instancia, un recurso del discurso que permite al sujeto mantener la coherencia de su mundo interior frente a las agresiones de un entorno picaril y prosaico.

En conclusión, el capítulo II demuestra que la belleza en el universo cervantino es un proceso de valoración subjetiva. Don Quijote no busca la verdad en el objeto, sino que impone su pretensión de verdad mediante el acto de nombrar y el uso de una retórica idealizadora que intenta, sin éxito inicial, forzar un acuerdo de concordia con los demás personajes.

4.3. Capítulo IV: La primera invocación y la retórica de la ausencia

Si en el primer capítulo asistimos a la gestación intelectual de Dulcinea, el capítulo IV marca el inicio de su proyección como verdad dogmática frente al mundo. Tras su accidentada investidura, Don Quijote abandona la venta con la convicción de ser ya un caballero andante operativo, lo que activa inmediatamente el "circuito del nombre" descrito por Juan Diego Vila. En este punto, la belleza de la dama deja de ser una imagen pasiva para transformarse en un protocolo de acción y en una exigencia retórica.

El primer recurso técnico que Cervantes despliega en este episodio es la fórmula de invocación. Ante la injusticia que presencia en el bosque con el mozo Andrés, Don Quijote actúa bajo la premisa de que su brazo está legitimado por la "sin par" Dulcinea. Sin embargo, es en el encuentro con los mercaderes toledanos donde la construcción discursiva alcanza su máxima tensión hermenéutica. Al detenerse en mitad del camino y exigir que "todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha" (Cervantes, 2004, p. 53), el hidalgo no está pidiendo un juicio estético basado en la observación, sino un acto de fe pura.

La respuesta de los mercaderes —que, como sujetos de la "razón moderna", solicitan ver un retrato de la dama para dar su veredicto— pone en evidencia el conflicto entre el circuito científico-ocular y el circuito erótico-auricular. Es aquí donde Don Quijote pronuncia una de las sentencias clave para la tesis de este trabajo: "Si os la mostrara, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender" (Cervantes, 2004, p. 53).

Desde la perspectiva de Mario J. Valdés (2000), este pasaje representa la "pretensión de verdad" más extrema de la novela. Don Quijote exige a sus interlocutores (y, por extensión, Cervantes al lector) un "acuerdo de concordia" que prescinda de la verificación física. La belleza de Dulcinea se construye, por tanto, a través de la negación del testimonio visual; su

perfección es una "realidad virtual" que solo puede sostenerse mediante el discurso y la voluntad. Al negarse a mostrar su efigie, Don Quijote protege el ideal de la degradación que supondría su contacto con la realidad empírica.

Finalmente, el desenlace del episodio, donde Don Quijote termina apaleado por un mozo de mulas que hace pedazos su propia lanza sobre sus costillas, ilustra la colisión de estilos y el contraste paródico. Mientras el hidalgo sigue invocando a su dama en medio de la "tempestad de palos" (Cervantes, 2004, p. 55), la realidad física se impone brutalmente. Sin embargo, a pesar del fracaso físico, la inmunidad estética de Dulcinea permanece intacta: el caballero prefiere atribuir su caída a la culpa de su caballo antes que dudar de la soberanía de su señora. La belleza de Dulcinea sale de este capítulo reforzada como una construcción discursiva que, al alimentarse de la retórica de la ausencia, se vuelve invulnerable a las agresiones de lo real.

En este pasaje, la construcción discursiva de la belleza se desplaza desde la invención privada hacia una exigencia de fe impuesta a la colectividad. Al detener a los mercaderes, Don Quijote instaura lo que Mario J. Valdés (2000) denomina un acuerdo de concordia extremo, donde la hermosura de la dama no requiere de verificación empírica, sino de una aceptación incondicional basada exclusivamente en la autoridad de la palabra. La negativa del caballero a mostrar un retrato no constituye un simple capricho de su locura, sino un recurso técnico del discurso para proteger la naturaleza inmaterial de su ideal frente al "circuito científico-ocular" de la modernidad, que exige pruebas tangibles para validar la verdad. Juan Diego Vila analiza la ruptura del decoro que supone esta demanda de los viajeros y la reacción violenta que desencadena el posterior escarnio:

> La réplica burlona de uno de los viajeros pivotea sobre dos aspectos muy irritantes para el caballero. En primer lugar, la exigencia de una prueba. La solicitud de un retrato quiebra el debido decoro al vínculo erótico que se desea construir con la lejana amada. La propia dama no se exhibe, fetichizada, a terceros. Lo segundo, mucho más irritante, es la conjetura de que Dulcinea se asemeje, en la representación pictórica, a criaturas infernales y prostibularias, dato que don Quijote no tolerará. La acción se resuelve por un fallido ataque de ira de este, ya que, al querer atacar súbitamente la desvergüenza verbal del interlocutor, Rocinante tropezará y dará con su amo por tierra. Allí, muy malherido, terminará siendo apaleado por un mozo de mulas que acompañaba la comitiva (Vila, 2024, p. 60)

Tras la agresión física, la belleza de Dulcinea queda preservada en una zona de "inmunidad estética", como se ha dicho, pues el hidalgo prefiere culpar a la contingencia del tropiezo de su montura antes que admitir la degradación física o moral de su señora. La conjetura del mercader sobre las supuraciones de azufre y la naturaleza tuerta de la dama constituye, en el marco de la estética neoplatónica, una blasfemia absoluta contra el "esplendor del Ser" y el vínculo entre belleza y virtud que Dulcinea encarna. De ahí la enorme cólera de don Quijote:

> No le mana, canalla infame —respondió don Quijote encendido en cólera—, no le mana, digo, eso que decís, sino ámbar y algalia entre algodones; y no es tuerta ni corcovada, sino más derecha que un huso de Guadarrama. Pero vosotros pagaréis la grande blasfemia que habéis dicho contra tamaña beldad como es la de mi señora (Cervantes, 2004, p.54)

Este desenlace ilustra la "colisión de estilos" analizada por Erich Auerbach (1950), donde el estilo elevado de la invocación cortesana choca con la realidad brutal de la "tempestad de palos", demostrando que la hermosura de la "sin par" reside exclusivamente en la psique del héroe como un "acto de reintegración" del mito poético en la conciencia humana. En última instancia, el episodio reafirma que la belleza quijotesca es una realidad virtual que no necesita presencia física para funcionar como motor absoluto de la acción y la voluntad del protagonista.

4.4. Capítulo XIII: El canon de la *descriptio puellae* y la retórica ante Vivaldo

El capítulo XIII de la Primera Parte (1605) constituye posiblemente la cumbre de la construcción discursiva de la belleza de Dulcinea. En este episodio, Cervantes no solo utiliza los recursos de la lírica renacentista, sino que somete a examen la validez de los moldes literarios del Siglo de Oro al aplicarlos a una figura cuya existencia es puramente lingüística. El escenario se prepara mediante una transición estilística que E. C. Riley (2000) denomina "aurora metafórica" ("apenas comenzó a descubrirse el día por los balcones del oriente") (Cervantes, 2004, p. 109), una fórmula que actúa como parodia pastoril y sitúa al lector en un plano de elevación poética propicio para la revelación del ideal.

Ante la curiosidad de Vivaldo, quien solicita detalles sobre la hermosura de la dama, Don Quijote despliega un inventario exhaustivo que trasciende lo humano. La belleza de la "sin

par" es definida como "sobrehumana", concepto que entronca directamente con la estética neoplatónica de Marsilio Ficino, donde lo bello se concibe como un "resplandor de la bondad divina" (*splendor divinae bonitatis*) y un "rayo de Dios" que atrae al espíritu hacia lo trascendente (Paul, 2013). Sin embargo, la técnica empleada por el hidalgo es estrictamente formal y se ajusta con rigor al canon breve de la *descriptio puellae* difundido por Petrarca y Bembo (Trillini, 2018):

> su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve... (Cervantes, 2004, p. 115)

Desde la perspectiva de los recursos técnicos, este pasaje ilustra lo que John J. Allen (1990) define como un proceso de "cosificación" del personaje. La acumulación de "figurantes" materiales —oro, mármol, marfil, perlas— tiene el efecto paradójico de reducir a la mujer a un mosaico grotesco de materiales escultóricos, despojándola de cualquier rastro de humanidad carnal para convertirla en un objeto puramente artístico. Al intentar dotar de una "realidad virtual" a un ser ausente, Don Quijote sitúa a su dama en el ámbito de la inmortalidad literaria, pero al mismo tiempo la aleja de toda verosimilitud física, confirmando que Dulcinea es, ante todo, una imagen novelística habitada en la psique del héroe.

Un recurso técnico fundamental en este discurso es la retórica de la elocuencia cortesana analizada por Erich Auerbach (1950). Para este autor, la alocución de Don Quijote es una obra maestra rica en ritmo y musicalidad que, si bien parodia los libros de caballerías, no destruye la belleza del lenguaje retórico. El efecto cómico surge de la colisión de estilos: este discurso elevado, que evoca a la "gloriosa donna" dantesca, se proyecta sobre la ausencia absoluta de un objeto que el lector sabe que es la rústica Aldonza Lorenzo. Además, Don Quijote introduce un matiz de honestidad defensiva al dejar a la discreta consideración las partes ocultas, reforzando la idea de que su percepción estética es un acto del intelecto y no de los sentidos.

Finalmente, la construcción discursiva se vincula con la legitimación social. El caballero afirmará, más adelante, en la Segunda Parte, que "Dulcinea es hija de sus obras, y las virtudes adoban la sangre" (Cervantes, 2004, p. 800). Al no pertenecer a las ilustres familias de la

tradición, Dulcinea debe ser validada por el discurso y la fe del caballero, exigiendo al lector un acuerdo de concordia para aceptar como verdadera una perfección que nace exclusivamente de la palabra.

En el marco del capítulo XIII, el encuentro con el caminante Vivaldo funciona como el detonante técnico necesario para que el hidalgo trascienda la invocación abstracta y proceda a la materialización verbal de su ideal estético. La curiosidad del interlocutor actúa como un catalizador dialéctico que obliga al protagonista a desplegar toda la artillería retórica del canon renacentista para sustentar la existencia de una figura que carece de presencia física. En este sentido, la interacción no constituye un simple diálogo, sino un mecanismo que la figura de Dulcinea exige al entorno narrativo para cobrar realidad virtual. Si nos apoyamos, nuevamente, en Juan Diego Vila y su manual de la Primera Parte del *Quijote*, observamos que el cervantista analiza el papel estratégico que desempeña la supuesta ignorancia de Vivaldo en la cohesión de este edificio discursivo:

> Vivaldo —sea sincero o no— no tiene pruritos en exhibirse como desconocedor palmario de todo. Y por ello parte de lo básico: "qué quería decir caballeros andantes" (I, 13). Don Quijote no intuye, a lo largo de todo el interrogatorio, atisbo de mofa o de insinceridad y esto permite que sus réplicas luzcan perfectamente cohesionadas. Y tampoco se percata, en la sucesión de dudas, de la imposibilidad de que alguien que no sabía, sinceramente, qué eran los caballeros andantes le termine exigiendo precisiones mayores o pueda, por caso, invocar antecedentes que, potencialmente, impugnarían los asertos expresados. (Vila, 2024, pp. 104-105)

Este aparente desconocimiento de Vivaldo es lo que garantiza la inmunidad del discurso quijotesco, permitiendo que la belleza de la "sin par" se codifique mediante el canon breve de la *descriptio puellae* sin las interferencias de la realidad empírica. Al no intuir la mofa, Don Quijote puede aplicar con rigor leyes de la proporción y la armonía neoplatónica a una imagen puramente mental, transformando a la labradora Aldonza en un mosaico de materiales preciosos que habita exclusivamente en la psique del héroe. De este modo, el circuito del nombre del que hablaba Vila (2024) se cierra con éxito: la fe del caballero en la sinceridad de su interlocutor protege la naturaleza inmaterial del ideal, confirmando que la belleza de Dulcinea es, ante todo, un proceso de valoración subjetiva que requiere de un "acuerdo de concordia" para alcanzar su plenitud artística frente a la mirada prosaica del mundo.

Este despliegue del canon petrarquista no constituye únicamente un ejercicio descriptivo, sino también un escudo retórico con el que el hidalgo intenta preservar el decoro exigido por la tradición del amor cortés. Al ser interrogado por los atributos de su señora, el caballero debe equilibrar la exaltación de su hermosura con el imperativo del secreto amoroso, evitando que la figura de la amada se convierta en un objeto de consumo público. Vila analiza esta tensión elocutiva y cómo el discurso quijotesco comienza a deslizarse hacia zonas de ambigüedad estética:

> La respuesta de don Quijote es perfecta pieza retórica que busca honrar el imperativo del secreto —"Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo" (I, 13)—, mas no puede dejar de señalarse cómo estos pruritos elocutivos terminan quebrándose por otros cauces aún más irreverentes pues, después de adocenada descripción, en sintonía con los códigos petrarquistas de la épica, agregará: "y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas y no compararlas" (I, 13). Vivaldo, sin embargo, no se conforma con nada: "—El linaje, prosapia y alcurnia querríamos saber" (I, 13) y en la respuesta del andante se gesta la mayor torsión ideológica. (Vila, 2024, p. 106)

Esta mención a las partes que la "honestidad encubrió" y que quedan reservadas a la "discreta consideración" del oyente resulta fundamental, pues confirma que la belleza de Dulcinea se sitúa en un plano puramente intelectual y ausente de carnalidad. Al remitir lo no dicho a la imaginación de Vivaldo, Don Quijote protege la pureza de su ideal, situándolo fuera del alcance de la mirada física. Sin embargo, la insistencia en conocer el linaje y la alcurnia precipita un cambio en la estrategia defensiva del caballero: ya no se trata solo de describir un mosaico de perlas y oro, sino de fundamentar la existencia social de un ideal que, al carecer de antepasados ilustres, deberá legitimarse únicamente a través de la elocuencia y la "pretensión de verdad" de su creador.

En conclusión, el análisis del capítulo XIII permite observar cómo la belleza de Dulcinea alcanza su máxima expresión como una arquitectura de palabras que sustituye por completo a la presencia física. En este pasaje, la descripción no busca retratar a una mujer de carne y hueso, sino que funciona como un ensamblaje de materiales preciosos que termina por convertir a la amada en una figura escultórica e inalcanzable. Esta acumulación de elementos no es

casual; al despojar a la dama de cualquier rasgo humano y transformarla en un mosaico de joyas, el caballero la sitúa en un plano de inmortalidad artística donde la fealdad o la vejez de la realidad cotidiana no pueden alcanzarla.

A través del diálogo con sus interlocutores, se percibe que esta hermosura es una exigencia de la voluntad del protagonista. Don Quijote no describe lo que ve, sino lo que necesita que sea verdad para que su misión tenga sentido. Al elevar a una labradora a la categoría de divinidad sobrehumana, el hidalgo está validando su propia identidad: si la dama es la más perfecta del mundo, sus sacrificios y batallas adquieren una dimensión heroica proporcional a ese ideal. De este modo, la belleza se convierte en un escudo retórico; cuando se le pregunta por el linaje o las pruebas físicas, el caballero se refugia en la elocuencia y en la imaginación, sugiriendo que las partes que la honestidad encubre son aún más bellas, lo que traslada definitivamente el juicio estético desde los sentidos hacia el intelecto.

Finalmente, este capítulo revela que en el universo quijotesco lo bello no es un dato objetivo, sino un acto de fe y un recurso del discurso. Al proyectar un lenguaje elevado y sofisticado sobre la ausencia total de la dama, Cervantes pone de manifiesto que el idealismo es una construcción que requiere de un esfuerzo constante de la palabra para sostenerse. Dulcinea queda establecida no como un ser real, sino como un principio ordenador que permite al caballero transfigurar el camino polvoriento de la Mancha en un escenario de leyenda, demostrando que la belleza, cuando es puramente lingüística, posee una inmunidad absoluta frente a las agresiones y desengaños del mundo ordinario.

4.5. Capítulo XXV: El laboratorio de la voluntad y la confesión del ideal

Si en los capítulos anteriores la belleza de Dulcinea funcionaba como una inercia del género, en el capítulo XXV asistimos a la intelectualización definitiva del deseo. La retirada a Sierra Morena para imitar la penitencia de Beltenebros no es una reacción emocional a un desdén real, sino un ejercicio de estilo (Riley, 2000). Don Quijote explicita aquí la “fineza” de su negocio y el, a mi juicio, punto central de la psicología de nuestro hidalgo: el caballero andante que enloquece con causa no tiene mérito; la verdadera proeza estética reside en “desatinar sin ocasión” (Cervantes, 2004, p. 236), es decir, en generar un estado de abyección heroica cuya única base es la fuerza del discurso y la memoria de la amada. En este punto, la belleza

de Dulcinea se desprende de cualquier necesidad referencial para convertirse en una categoría pura de la conciencia.

El momento de mayor tensión hermenéutica del capítulo se produce cuando Sancho, en un alarde de pragmatismo, rompe el velo onomástico y reduce a la "sin par" a la figura de Aldonza Lorenzo. La respuesta de Don Quijote ante la descripción rústica de Sancho —la moza de "pelo en pecho" que tira la barra y grita desde el campanario— no es de negación, sino de trascendencia. Al admitir que Aldonza es el referente físico, el caballero opera lo que E. C. Riley (2000) define como, hemos dicho, un "acto de reintegración", devolviendo el mito a la psique humana, pero con una vuelta de tuerca radical: el caballero reconoce que la belleza es una decisión ética y estética, no un dato biológico. Su famosa comparación con la viuda hermosa y rica que se enamora de un "mozo motilón" soez e idiota es el manifiesto del subjetivismo moderno; para lo que él la quiere, Dulcinea tiene tanta filosofía "y más que Aristóteles" (Cervantes, 2004, p. 244).

Esta racionalización del ideal permite interpretar la belleza no como una cualidad del objeto, sino como una función del propósito del amante. Don Quijote confiesa explícitamente: "píntola en mi imaginación como la deseo" (p. 244). Esta frase es la piedra angular de mi tesis, pues confirma que Dulcinea es una obra de arte en perpetua ejecución a través de la palabra. Al situarla en el mismo plano que las Amarilis y Galateas de los poetas, el hidalgo reconoce que su dama es una imagen novelística necesaria para dar sujeto a sus versos y sentido a su vida. La belleza de Dulcinea queda así blindada mediante una inmunidad estética absoluta; ya no importa que Sancho la vea como una campesina sudorosa, pues en el "circuito del nombre" y bajo el rigor de la fe caballeresca, ella es la emperatriz de la Mancha.

Finalmente, la carta a Dulcinea que cierra el capítulo funciona como el soporte material de esta "pretensión de verdad". El lenguaje arcaizante y la taracea de tópicos ("ferido de punta de ausencia", "llagado de las telas del corazón") no son solo parodia, sino la materialización de un vínculo erótico auricular que prescinde de la vista. Cervantes subraya la paradoja de enviar una misiva a alguien que no sabe leer ni escribir, reforzando la idea de que la comunicación no busca al objeto Aldonza, sino que pretende alimentar la realidad virtual de Dulcinea en la mente del propio emisor y de su mensajero. En Sierra Morena, Don Quijote no está perdiendo el juicio por una mujer; está fundando una religión de la belleza cuyo único

dogma es la voluntad de un sujeto que prefiere la coherencia de su sueño a la fragmentación de la realidad.

Dominick Finello (1980) profundiza en esta visión al caracterizar la estancia en Sierra Morena como un interludio estratégico en el que Don Quijote busca tender un puente entre la realidad material y el universo de los ideales. En este escenario, la figura de Dulcinea actúa como el pretexto necesario para que el hidalgo desarrolle una mimesis de raíz aristotélica, orientada por la convicción de que el arte no debe limitarse a la copia de lo existente, sino a la representación de lo que debería ser según un canon de perfección. Bajo esta óptica, la caballería andante se configura como una actividad técnica y razonada que exige una constante sumisión a la autoridad de los modelos literarios, convirtiendo el desvarío en un ejercicio de estilo dotado de una lógica interna y una finalidad artística. De esta manera, el retiro a las montañas funciona como un laboratorio para la búsqueda de la identidad del héroe, quien aspira a trascender la mera narración de sus hechos para transformar su propia existencia en una poesía en acto. Así, la belleza de la dama se blinda frente a la realidad no solo por la fantasía, sino por un compromiso deliberado con la creación de una obra de arte vivida que legitime la viabilidad de su metamorfosis.

La voluntad del protagonista se desprende de la necesidad de un estímulo externo para justificar su comportamiento. Al proponerse una penitencia que imita los modelos de los libros de caballerías, el hidalgo despoja al desvarío de su función reactiva y lo convierte en una acción pura de creación. No se trata de una respuesta a un desdén real de la amada, sino de una decisión que pone de manifiesto la soberanía total del sujeto sobre su propio destino heroico. En esta orfandad de motivos reales es donde se revela la verdadera profundidad de su apuesta, pues al elegir la locura como un acto gratuito, el caballero obliga a interrogarse sobre la naturaleza de una identidad que ya no requiere del mundo para validarse. Sobre este vacío de justificación fáctica, Vila (2024) observa:

> La pregunta por una causa inexistente, equiparable a un vacío ontológico, pero también a una negación explícita del ser —pues ni está ausente de Dulcinea ni ella le ha sido infiel— excede con creces el interludio serrano que está diseñando. Ya que en la decisión de enloquecer los lectores se ven inducidos a considerar por qué, justo en tal coyuntura, un quiebre íntimo de su subjetividad que excede lo limitado de ese momento “en lo áspero de la Sierra” termina por acrisolarse. (Vila, 2024, p. 203)

Esta reflexión nos sitúa ante la paradoja de una arquitectura estética que se alimenta de su propia carencia. El vacío mencionado sugiere que la figura de la dama ha alcanzado tal grado de interiorización que su presencia o ausencia física resulta irrelevante para el sustento de la fe del héroe. Al acrisolarse ese quiebre íntimo en la soledad de la montaña, el protagonista no solo emula una tradición, sino que habita su propia visión con una autonomía radical. La belleza del ideal se revela entonces no como una meta a alcanzar tras una reconciliación, sino como la estructura misma que permite al sujeto existir en un estado de perpetua invención. Es en este escenario donde se confirma que la perfección, cuando nace de una voluntad absoluta, no necesita de la realidad para ser operativa, convirtiendo la ausencia en la forma más contundente y blindada de la existencia.

Al definir su retiro como "la fineza de su negocio", el hidalgo está elevando su comportamiento a la categoría de una operación intelectual deliberada. Esta "fineza" sugiere que su locura no es un simple arrebato emocional, sino un ejercicio técnico donde la voluntad se impone sobre el vacío de motivos reales. No estamos ante un desvarío reactivo, sino ante una construcción mental que busca la excelencia a través de la paradoja. Don Quijote entiende que su valor como caballero no reside únicamente en la fuerza de su brazo, sino en la sofisticación de su sacrificio, convirtiendo la ausencia de Dulcinea en el escenario perfecto para un alarde de ingenio que trasciende la mera imitación literaria. Sobre este matiz terminológico y su carga intelectual, continúa Vila:

> Y que esa labor de la propia subjetividad sea pensada como "fineza" tampoco puede pasarse por alto. Puesto que Covarrubias admite la equivalencia del término con 'agudeza' y, a través de esta definición, lo reenvía a 'sutilidad'. Que enloquecer en tales términos sea marca de 'agudeza' nos fuerza a repensar hasta qué punto el proyecto estético de la penitencia no busca emplazarse de lleno como una intervención en las polémicas estético-ontológicas del Barroco. ¿Es una fortuita coincidencia que el tratado de poética y retórica conceptista más logrado lleve por título *Agudeza y arte de ingenio* (1648)? ¿Hay en el ingenio del caballero andante más famoso un germen de 'agudeza'? Es evidente, al menos en el texto cervantino, que la concatenación semántica 'fineza-agudeza-sutilidad' tiene sentido, puesto que el caballero busca hacer público un signo de distinción. La suya, al fin de cuentas, no puede ser una locura más. (Vila, 2024, p. 203)

Esta perspectiva nos permite ver en el hidalgo no a un demente pasivo, sino a un artista del desvarío que anticipa la sensibilidad conceptista del Barroco pleno. Al vincular su "fineza" con la "agudeza", el protagonista convierte su propia psique en un laboratorio estético donde lo que importa no es la verdad del desdén, sino la brillantez de la respuesta ante él. Su locura se transforma en un "signo de distinción" que lo separa del vulgo: mientras otros pierden el juicio por lo que ven o padecen en la realidad física, él lo hace por la pura sutilidad de su pensamiento. De este modo, la belleza de Dulcinea se consolida como el soporte de un proyecto donde el caballero se define por su capacidad de habitar una ficción con tal rigor que la realidad ordinaria queda reducida a una sombra insignificante. En última instancia, esta agudeza es la que blinda su identidad, asegurando que su aventura no sea un error de los sentidos, sino un triunfo del ingenio sobre la materia.

Hasta el capítulo XXV, la figura de la amada se ha mantenido en una zona de estricta invisibilidad material, funcionando únicamente como un dispositivo retórico que impulsa la acción del caballero. Esta estrategia de la ausencia permite que la "pretensión de verdad" analizada por Mario J. Valdés (1990) alcance su grado máximo de exigencia hacia el lector, quien se ve forzado a aceptar una perfección estética sostenida exclusivamente por la autoridad de la palabra quijotesca. A diferencia de otros elementos del mundo narrativo que son inmediatamente confrontados por la mirada pragmática de Sancho o la mediación del narrador, Dulcinea permanece como una *tabula rasa* protegida por el secreto y la distancia del *amor de lonh*, como ya se ha dicho. Esta demora técnica en la revelación del referente no constituye un simple descuido narrativo, sino que es el fundamento del acto de fe necesario para habitar el universo caballeresco, obligando a que la belleza de la dama sea aceptada como un dogma antes de ser contrastada con la realidad. Juan Diego Vila analiza la genialidad de esta dilución discursiva y su impacto en la percepción del lector:

> Dulcinea, finalmente, llega a ser conocida de todos y, fundamentalmente, de Sancho. Y es evidente que la genialidad del pasaje y la revelación misma mucho le deben a la dilación con que se produce la manifestación discursiva. Puesto que los lectores todos, hasta ese punto, podían colegir que la concreción de una enamorada hubiese sido, al fin de cuentas, un delirio más sin sustento puesto que en todos los otros casos siempre se había trabajado, en la narración, con la explicitación del referente sobre el cual se

> elaboraba el constructo discursivo enaltecedor de corte caballeresco. La existencia de Dulcinea, hasta este punto, era un acto de fe. (Vila, 2024, p. 209)

La identificación explícita de Aldonza Lorenzo como el sustrato físico de la "sin par" no supone la demolición del edificio estético construido por el hidalgo, sino su definitiva madurez ontológica. Al revelar el referente vulgar —la moza de "pelo en pecho" descrita por el escudero— (Cervantes, 2004, p. 242), Cervantes desplaza definitivamente el juicio de belleza desde el objeto percibido hacia la voluntad soberana del sujeto que "pinta en su imaginación" lo que desea ver. Este tránsito desde la sospecha del delirio hacia la afirmación del ideal confirma que Dulcinea es una imagen novelística cuya perfección habita exclusivamente en la psique del héroe y en la fuerza de su lenguaje, como ya se ha dicho en reiteradas ocasiones. El acto de fe mencionado se transmuta entonces en un ejercicio de agudeza e ingenio donde el caballero reconoce la insuficiencia de la realidad empírica para contener su anhelo, prefiriendo la coherencia de su constructo discursivo frente a la tosquedad del referente real. En última instancia, esta revelación tardía blinda la belleza de la dama con una inmunidad estética absoluta, pues una vez que el ideal ha sido plenamente interiorizado como un principio ordenador del mundo, la presencia física de la labradora resulta irrelevante para el sustento de la fe quijotesca.

Con respecto a la carta de don Quijote a Dulcinea, del final del capítulo XXV, Vila dice que nuestro héroe "sabe remedar el tono arcaizante de tales misivas, y se advierte el influjo no solo de las clásicas *Heroidas* de Ovidio, sino también el impacto de la novela sentimental, dado el peso que se confiere a la mediación de cartas para el vínculo erótico" (Vila, 2024, p. 212). Esta mediación epistolar confirma que el erotismo quijotesco es, en esencia, un fenómeno de naturaleza lingüística y auricular que prescinde de la verificación ocular. Al recurrir a la retórica del sufrimiento y la ausencia propia de las *Heroidas*, el caballero protege su ideal de la degradación que supondría el contacto con la realidad empírica, elevando a Dulcinea a la categoría de una imagen idealizada. La carta no pretende una comunicación efectiva con la Aldonza real —quien, como el propio hidalgo reconoce, ni sabe leer ni ha visto letra suya en su vida—, sino que actúa como el dispositivo técnico que materializa la "pretensión de verdad" analizada por Mario J. Valdés (1990). A través de este "ejercicio de estilo" o "fineza", el protagonista logra que su mundo interior adquiera una solidez discursiva que ignora la tosquedad del referente real, blindando, como se ha dicho, la belleza de su dama bajo el

amparo de la tradición literaria y el acto de fe que constituye el eje central de su aventura en la Sierra.

John Allen, en su lectura comentada del capítulo, para la edición del *Quijote* de Cervantes Virtual, sintetiza lo que muchos académicos han escrito acerca de este famoso episodio de Sierra Morena:

> Desde Clemencín se vienen señalando resonancias de Garcilaso en la invocación de las ninfas de ríos y bosques con que DQ inicia su penitencia en el lugar ameno, secuencia calificada por Avalle-Arce como «episodio central en todos los respectos... de la Primera parte». Mancing afirma que «la penitencia de DQ... [es] un episodio primordial en los esfuerzos del caballero a vivir según unas normas artísticas» y Welsh señala que «en ciertos respectos esta penitencia viene a ser la más extrema de las aventuras del héroe», ya que «la verdad es que, con este acto gratuito hecho en serio, "sin nada de lo sofístico, etc." como dice a Sancho, DQ ha dado con un concepto de la identidad que resulta particularmente moderno: la convicción que sólo la sinceridad puede compensar la esencial arbitrariedad de toda actividad». (Allen, s.f.-a)

Esta síntesis de John J. Allen resulta fundamental para comprender que la estancia en Sierra Morena no constituye un simple episodio de transición, sino el núcleo ontológico donde Don Quijote funde su identidad con su proyecto estético. Al invocar a las ninfas al modo de Garcilaso, el caballero no está simplemente recitando versos, sino que está realizando lo que Mancing define como un esfuerzo por vivir bajo normas artísticas, transformando el paisaje físico de la serranía en un escenario mítico donde su voluntad es ley. Este "acto gratuito", despojado de cualquier motivación externa real —pues no hay un desdén verdadero de Dulcinea—, es lo que otorga al protagonista una identidad moderna y soberana, basada en una sinceridad que compensa la arbitrariedad de su locura. En este contexto, la belleza de la "sin par" deja de ser una descripción técnica para revelarse como una decisión ética y deliberada; al admitir ante Sancho que a su dama la pinta en su imaginación como la desea, don Quijote confirma que la perfección de Dulcinea es una obra de arte en perpetua ejecución a través del discurso. Esta confesión de máxima lucidez demuestra que la belleza, en el universo cervantino, no es un dato biológico o sensorial, sino una función de la voluntad del amante, permitiendo que el ideal permanezca "intocable" incluso cuando se revela su tosco referente real, Aldonza Lorenzo. En última instancia, la penitencia quijotesca es la prueba

técnica de que la pretensión de verdad del caballero puede sostener todo un edificio de perfecciones sobre el vacío, fundamentando una "religión de la belleza" cuyo único dogma es la coherencia del propio sentimiento frente a la mirada prosaica del mundo.

En conclusión, el capítulo XXV marca el momento en que la belleza de Dulcinea deja de ser una herencia pasiva de los libros de caballerías para revelarse como una soberanía absoluta de la voluntad del protagonista. En este escenario, la hermosura de la "sin par" se desprende de cualquier necesidad de validación externa, transformándose en una categoría pura de la conciencia que permite al caballero operar con total independencia frente a los datos de la realidad empírica.

Este episodio es fundamental porque representa la madurez ontológica del ideal. Al admitir Don Quijote que a su dama "la pinta en su imaginación como la desea", el hidalgo reconoce que la perfección no es una cualidad descubierta en el objeto, sino una decisión ética y estética del sujeto. Esta confesión de máxima lucidez sitúa a Dulcinea en el plano de la inmortalidad artística, blindándola con una inmunidad que la protege incluso tras la revelación de su rústico referente real, Aldonza Lorenzo. La belleza se consolida así como el pilar de un proyecto donde la sinceridad del individuo es lo único que compensa la arbitrariedad de su locura, permitiéndole vivir según normas puramente poéticas.

Finalmente, la estancia en Sierra Morena demuestra que, en el universo cervantino, lo bello es un proceso de valoración subjetiva que requiere de un acto de fe constante. La construcción discursiva de Dulcinea funciona aquí como un principio ordenador del mundo; a través del lenguaje y la invención de su "fineza", el caballero logra transfigurar el vacío de motivos reales en una arquitectura de perfecciones que ignora la tosquedad del entorno. En última instancia, este capítulo establece que la verdadera proeza de Don Quijote no reside en sus batallas físicas, sino en su capacidad para fundar una realidad virtual tan sólida que la ausencia de la amada se convierte en la forma más contundente de su presencia.

4.6. Capítulo XXXI: El diálogo reconstructivo y la alquimia verbal de lo rústico

El capítulo XXXI de la Primera Parte representa un estadio avanzado en la arquitectura estética de Dulcinea. Si en episodios anteriores el hidalgo generaba la belleza de la dama desde el vacío o la imitación literaria, aquí se ve obligado a realizar una operación de filtrado hermenéutico

ante el informe de Sancho sobre su supuesta embajada al Toboso. Este encuentro constituye una colisión frontal entre la "pretensión de verdad" del caballero y el pragmatismo descriptivo del escudero, obligando al protagonista a activar un proceso de alquimia verbal para evitar que la tosquedad del referente real destruya el constructo discursivo del ideal.

El primer choque se produce en el plano de la actividad física. Don Quijote, imbuido de los tópicos del amor cortés, imagina a su señora "ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo" (Cervantes, 2004, p. 310). Sin embargo, la respuesta de Sancho sitúa a la dama en una esfera puramente campesina: la halla "ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa" (p. 310). Ante este dato, que supondría el colapso del decoro aristocrático, Don Quijote opera una corrección intelectual inmediata:

> —Pues haz cuenta —dijo don Quijote— que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y si miraste, amigo, el trigo ¿era candeal o trechel? —No era sino rubión —respondió Sancho. —Pues yo te aseguro —dijo don Quijote— que, ahechado por sus manos, hizo pan candeal, sin duda alguna. (p. 310)

Este pasaje ilustra lo que E. C. Riley (2000) define como una "ilusión vulnerable". Don Quijote no niega el trabajo de la labradora, pero lo reclasifica mediante el lenguaje, transformando el trigo *rubión* (de baja calidad) en *candeal* (el más blanco y refinado) por el mero contacto con las manos de la amada. La belleza aquí no es un atributo del objeto, sino una propiedad emanada del sujeto idealizado que tiene la capacidad de transfigurar la materia degradada.

Uno de los momentos de mayor tensión estética en el capítulo es la disputa sobre la percepción olfativa. Don Quijote, siguiendo el canon de la *descriptio puellae* y las reminiscencias del *Cantar de los Cantares*, espera que Dulcinea emane una "fragancia aromática" o un "olor sabeo" (p. 311), similar al de una tienda de guantero. Por el contrario, Sancho afirma haber sentido un "olorcillo algo hombruno" (p. 312), producto del sudor y el ejercicio físico de la moza.

La respuesta de Don Quijote es una defensa técnica de la inmunidad estética del ideal: acusa a Sancho de estar "romadizado" (resfriado) o de olerse a sí mismo, pues él "sabe bien a lo que huele aquella rosa entre espinas, aquel lirio del campo, aquel ámbar desleído" (p. 312). Al desplazar la falla sensorial hacia el observador, el caballero preserva la perfección de Dulcinea

en un plano inmaterial, confirmando que en la Primera Parte la belleza es un acto del entendimiento que rechaza la verificación empírica de los sentidos.

Hacia el final del diálogo, el capítulo ofrece una reflexión profunda sobre la naturaleza del amor quijotesco. Sancho, en un alarde de agudeza de "ingenio boto" (p. 243), cuestiona cómo se puede mantener el secreto de los pensamientos de Dulcinea si el caballero obliga a todos sus vencidos a hincarse de hinojos ante ella. Don Quijote responde elevando su afecto al nivel de la estética neoplatónica y la devoción divina: explica que en el estilo de caballería es gran honra que una dama sea servida por muchos sin esperar "otro premio... sino que ella se contente de aceptarlos por sus caballeros" (p. 316).

Sancho identifica este sentimiento con el amor a Dios, un amor que se profesa "por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena" (p. 316). Esta asimilación entre lo humano y lo divino refuerza la idea de que Dulcinea es, en este punto de la novela (1605), una "imagen novelística" incorpórea. Su belleza no requiere ser poseída ni vista, sino que funciona como un principio ordenador del discurso que permite al hidalgo mantener su integridad heroica frente a la mirada prosaica del mundo.

En este reencuentro, el hidalgo aguarda con impaciencia noticias que confirmen la dignidad aristocrática de su señora. Para él, Dulcinea no puede estar sino ocupada en tareas que reflejen su altísima condición, actividades delicadas que sirvan para embellecer aún más su entorno y que guarden armonía con la nobleza de su espíritu. Esta predisposición mental le impide concebir a la amada fuera de los gestos elegantes que ha leído en sus libros, esperando que el testimonio de su escudero encaje perfectamente con la imagen de perfección que ha construido en su retiro. Sin embargo, la voz de Sancho traerá consigo un choque frontal que pondrá a prueba la capacidad de resistencia de su propio sueño:

> Uno tras otro, Sancho irá destruyendo los horizontes de expectativas de su amo, y todo lo hará sin comprender o desentendiéndose de las consecuencias de tales fallidos. El contrapunto entre ensartar perlas o bordar hilos de oro con la bien rústica labor de ahechar "dos hanegas de trigo" es en sí mismo elocuente. No hay en todo el corpus caballeresco antecedente alguno de dama tan hogareña o afecta a las labores agrarias. Lo propio de esas damas no se dirime en la regencia de lo cotidiano, en la preocupación por el auto sustento o en la necesidad de una laboriosidad doméstica infinita. Lo

> pertinente, antes bien, son virtuosas labores de hilado, pero suntuario y preciosista. Una labora cuyos materiales prediquen la altura y calidad de la soberana artífice. (Vila, 2024, p. 259)

Esta colisión entre lo que el caballero desea y lo que el escudero describe obliga al protagonista a realizar una corrección intelectual inmediata sobre la marcha. Al no poder negar el hecho físico que Sancho le presenta, opta por transfigurarlo a través de la palabra, sugiriendo que el mero contacto de las manos de su dama tiene el poder de convertir lo vulgar en algo precioso. De esta manera, el trigo deja de ser un simple producto de la tierra para volverse una joya en su pensamiento, demostrando que la voluntad del hidalgo es capaz de absorber cualquier impacto de la realidad prosaica. La belleza de la amada queda así rescatada de lo doméstico para volver al plano de lo artístico, donde el lenguaje se encarga de borrar cualquier rastro de fatiga campesina para salvar la integridad del ideal.

En este diálogo, la autoridad del relato recae por primera vez de manera efectiva en el escudero, quien regresa investido con el prestigio de haber sido el supuesto testigo ocular de la gloria tobosina. Don Quijote, anclado en su arquitectura de tópicos, intenta dirigir la descripción de Sancho mediante preguntas que ya contienen la respuesta idealizada: espera encontrar a su señora ensartando perlas o bordando hilos de oro, tareas propias del decoro aristocrático de los libros de caballerías. Sin embargo, el testimonio de Sancho no se limita a ser una réplica fallida del modelo, sino que se alza como una versión autónoma y profundamente terrenal que desafía la soberanía del discurso del hidalgo. Esta discrepancia revela una lucha por la definición del objeto amado, donde el pragmatismo del criado comienza a erosionar la rigidez del canon poético mediante la introducción de elementos rústicos que no encajan en el mosaico de materiales preciosos imaginado por el héroe. Sobre esta construcción divergente de la dama, Vila observa:

> La Dulcinea que Sancho construye será muy divergente, y no se sentirá inseguro al desplazarla del constructo ideal con el que soñaba su amo ni, tampoco, del progresivo bosquejo ansioso que trasunten las réplicas en el diálogo. Ya que Sancho no transige ni con la dimensión imaginaria de la dama —según don Quijote se lo habría transmitido a partir de sus lecturas— ni, tampoco, con la actualización concreta que el enamorado penitente esperaba discernir al fragor de las incesantes dudas que verbaliza. Y el punto cúlmine se perfilará de resultas de la apreciación física de la enamorada, por cuanto

> Sancho se habría visto beneficiado de la oportunidad de gozar, antes que el caballero, de la directo visión y presencia de la enamorada, dado que el caballero estaba prendado 'de oídas' (Vila, 2024, p. 260)

La ventaja de Sancho reside precisamente en esa primacía de la vista frente a la fe auricular del caballero, quien admite amar a Dulcinea siguiendo la tradición del *amor de lonh* o amor "de oídas", propio de héroes como Esplandián. Mientras que el hidalgo habita una región puramente intelectual donde la perfección es una exigencia del género, el escudero explota su supuesta "visión directa" para introducir la tosquedad del referente real —el trigo rubión, el olor "hombruno" y la agilidad de saltar sobre la pollina— como datos que Don Quijote no puede verificar por sí mismo. Esta posición deja al protagonista en un estado de fragilidad hermenéutica; al no haber contemplado nunca a su señora, se ve obligado a realizar una constante alquimia verbal para traducir los informes rústicos de su criado en categorías de belleza absoluta, transformando el sudor en licor y el trigo en perlas orientales. De este modo, la belleza de Dulcinea deja de ser un soliloquio del héroe para convertirse en un campo de batalla dialéctico, donde la pretensión de verdad poética de uno debe resistir la contundencia de la presencia física aportada por el otro para salvar la inmunidad de un ideal que solo sobrevive gracias a la palabra.

John J. Allen (s.f.-b) complementa esta visión al caracterizar el encuentro como una colisión dialéctica entre dos formas de invención igualmente ficticias: la de Sancho, que se ajusta a la verosimilitud de su conocimiento real sobre Aldonza Lorenzo, y la de Don Quijote, que emplea su ingenio para dignificar la "baja materia" que le proporciona su escudero. Según Allen, el empeño de Sancho por rebajar la figura de la dama no es casual, sino que responde a un interés pragmático: el criado busca que su amo acepte el matrimonio con la princesa Micomicona para asegurar la obtención de su propia parte del reino. Por su parte, el hidalgo justifica la lógica de sus transformaciones apelando a la figura del "sabio nigromante" (Cervantes, 2004, p. 313), un recurso que considera imprescindible para validar su identidad como caballero andante.

Un aporte fundamental de Allen en este capítulo es el señalamiento del paralelo teológico que subyace al discurso quijotesco. La definición que hace el caballero de su afecto —servir a su dama "por solo ser ella quien es, sin esperar otro premio" (p. 316)— es identificada por el propio Sancho como la misma forma de amor con la que se debe amar a Dios, como ya se ha

dicho. Esta asimilación entre lo caballeresco y lo divino confirma que Dulcinea ha sido plenamente interiorizada como un objeto de fe pura, cuya perfección es intocable por el hecho de no depender de la verificación ocular. Finalmente, Allen observa que el regreso de Andrés al cierre del capítulo funciona como un contrapunto irónico que castiga el orgullo infundado del protagonista; mientras Don Quijote triunfa en la alquimia verbal del ideal, su aplicación práctica de la justicia sigue desembocando en el fracaso y la humillación ante la realidad material.

En conclusión, el capítulo XXXI demuestra que la construcción discursiva de la belleza es un proceso dialéctico de resistencia. Don Quijote no ignora la realidad rústica que Sancho le presenta, sino que la utiliza como soporte para su arquitectura de palabras. Al convertir el sudor en licor y el trigo en perlas, Cervantes establece que la verdadera hermosura de Dulcinea radica en la soberanía de una palabra capaz de readecuar el universo material a las exigencias de un ideal estético absoluto.

4.7. Capítulo XLIII: La vigilia del ideal y la proyección cósmica de la belleza

El capítulo XLIII de la Primera Parte constituye el cierre del ciclo de la venta-castillo y representa el momento en que la construcción discursiva de la belleza de Dulcinea alcanza una dimensión, podríamos decir, "cósmica". En este episodio, el hidalgo ya no se limita a describir a su dama ante interlocutores curiosos o escuderos pragmáticos, sino que proyecta la figura de la "sin par" sobre el paisaje nocturno, convirtiéndola en el centro ordenador del universo. La vigilia de Don Quijote a las puertas de la venta no es solo un acto de servicio caballeresco, sino una puesta en escena donde el discurso del héroe reclama la complicidad de los astros para sostener la realidad de su ideal:

> —¡Oh mi señora Dulcinea del Toboso, estremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo! ¿Y qué fará agora la tu merced? ¿Si tendrás por ventura las mientes en tu cautivo caballero, que a tantos peligros, por solo servirte, de su voluntad ha querido ponerse? Dame tú nuevas della, ¡oh luminaria de las tres caras! Quizá con envidia de la suya la estás ahora mirando que, o paseándose por alguna galería de sus suntuosos palacios o ya puesta

> de pechos sobre algún balcón, está considerando cómo, salva su honestidad y grandeza, ha de amansar la tormenta que por ella este mi cuitado corazón padece, qué gloria ha de dar a mis penas, qué sosiego a mi cuidado y, finalmente, qué vida a mi muerte y qué premio a mis servicios. Y tú, sol, que ya debes de estar apriesa ensillando tus caballos, por madrugar y salir a ver a mi señora, así como la veas suplícote que de mi parte la saludes; pero guárdate que al verla y saludarla no le des paz en el rostro, que tendré más celos de ti que tú los tuviste de aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas de Peneo, que no me acuerdo bien por dónde corriste entonces celoso y enamorado. (Cervantes, 2004, pp. 451-452)

En el soliloquio que Don Quijote pronuncia mientras vela las armas, asistimos a una culminación de la estética neoplatónica. El caballero se dirige a su señora con una serie de epítetos que trascienden la anatomía petrarquista para situarla en el plano de las esencias: "estremo de toda hermosura, fin y remate de la discreción, archivo del mejor donaire, depósito de la honestidad y, ultimadamente, idea de todo lo provechoso, honesto y deleitable que hay en el mundo" (p. 451). El uso explícito del término "idea" no es casual; remite directamente al concepto de belleza como resplandor de la bondad divina, analizado por Marsilio Ficino y asimilado por los poetas del XVI.

Dulcinea queda establecida así no como una mujer ausente, sino como la forma pura que otorga sentido a la materia. Al definirla como el "depósito de la honestidad", Don Quijote blinda su belleza con una inmunidad estética absoluta; su perfección no depende de la vista, sino del entendimiento que reconoce en ella el arquetipo de toda virtud. En este punto, la dama es ya una "imagen novelística" incorpórea que ha sustituido por completo al referente real, permitiendo que el caballero habite una realidad virtual tan sólida que la ausencia física se transmuta en la forma más contundente de presencia.

Un rasgo fascinante de este capítulo es la manera en que Don Quijote integra el orden natural en su arquitectura amorosa. Al invocar a la luna como la "luminaria de las tres caras" (p. 451) (en referencia a la Diva triformis: Cynthia, Diana y Hécate), el hidalgo exige nuevas de su dama, suponiendo que el astro la está mirando con envidia desde el cielo. Esta proyección del deseo sobre los cuerpos celestes cumple una función técnica crucial: si la luna o el sol pueden "ver" a Dulcinea paseándose por sus "suntuosos palacios", su existencia queda validada por un testimonio superior al de los sentidos humanos.

La advertencia que el caballero lanza al sol —rogándole que no le dé "paz en el rostro" a la amada por puro celo— subraya la soberanía del discurso quijotesco. Don Quijote no solo crea a su dama, sino que gestiona su relación con el cosmos, situándose en una posición de igualdad ante Apolo. Esta fineza o agudeza intelectual demuestra que la belleza de Dulcinea es un motor narrativo que permite al héroe reformular el universo entero en términos de una epopeya lírica, donde incluso los procesos astronómicos son solo apéndices de su servicio amoroso.

Sin embargo, esta elevación espiritual se ve bruscamente interrumpida por la parodia cervantina a través de la burla de Maritornes y la hija del ventero. El contraste entre la retórica elevada del caballero y la tosquedad del entorno alcanza aquí un punto de máxima tensión física. Don Quijote, atraído por un ceceo hacia lo que su loca imaginación le representa como una ventana con rejas doradas, es en realidad conducido a un agujero de un pajar.

La escena de la mano atada funciona como un reverso grotesco de la "bella mano" petrarquista (Trillini, 2018) que solía sanar o herir al amante. Mientras el hidalgo ofrece su mano como el instrumento que ha de defender la honra de la doncella que cree ver, la realidad material lo reduce a una posición de ridículo inmovilismo. Este choque, que Auerbach (1950) define como la colisión de niveles estilísticos, no destruye el ideal, sino que resalta su patetismo: Don Quijote permanece colgado de su propia fantasía, demostrando que su pretensión de verdad es capaz de resistir incluso el dolor físico y la humillación.

En este punto de su vigilia, el hidalgo se encuentra en un estado de exaltación lírica donde la oscuridad de la noche y el silencio del campo actúan como un lienzo en blanco para su imaginación. La llamada desde el agujero del pajar no es percibida como una burla doméstica, sino como la irrupción de una dama de alto linaje que claudica ante su fama heroica. En este escenario, Don Quijote ya no solo deforma la materia, sino que dota de una estructura dramática a la realidad más prosaica, convirtiendo un ceceo en una solicitación amorosa de dimensiones cortesanas. Este encuentro le permite activar todo el protocolo de la elocuencia caballeresca, transformando su respuesta en una solemne profesión de fe. No se trata de un simple rechazo, sino de una puesta en escena donde el lenguaje funciona como un filtro que purifica la escena de cualquier rastro de vulgaridad, elevando la situación a una esfera donde el caballero prefiere el martirio de la fidelidad antes que el éxito de un amor presente. Es en

este contexto de máxima elevación espiritual donde el protagonista pronuncia su sentencia de incondicionalidad:

> —Lástima os tengo, fermosa señora, de que hayades puesto vuestras amorosas mientes en parte donde no es posible corresponderos conforme merece vuestro gran valor y gentileza, de lo que no debéis dar culpa a este miserable andante caballero, a quien tiene amor imposibilitado de poder entregar su voluntad a otra que aquella que en el punto que sus ojos la vieron la hizo señora absoluta de su alma. Perdonadme, buena señora, y recogeos en vuestro aposento y no queráis con significarme más vuestros deseos que yo me muestre más desagradecido; y si del amor que me tenéis halláis en mí otra cosa con que satisfaceros que el mismo amor no sea, pedídmela, que yo os juro por aquella ausente enemiga dulce mía de dárosla encontinente, si bien me pidiésedes una guedeja de los cabellos de Medusa, que eran todos culebras, o ya los mesmos rayos del sol encerrados en una redoma. (Cervantes, 2004, p. 352)

Este parlamento constituye la declaración definitiva de la inmunidad estética que protege la figura de Dulcinea. Al definirse como un caballero "imposibilitado" de entregar su voluntad a otra, Don Quijote establece que su identidad está totalmente fundida con el nombre de su señora, convirtiendo su amor en una ley metafísica que rige cada uno de sus actos. La audacia de su ofrecimiento —prometer los cabellos de Medusa o los rayos del sol— revela que su mundo se sostiene sobre la imposibilidad y la hipérbole; para él, lo maravilloso es el único lenguaje capaz de compensar un afecto que ya tiene dueño en la eternidad del pensamiento. Al jurar por su "ausente enemiga", el hidalgo confirma que la invisibilidad física de la dama del Toboso es mucho más contundente y real que la cercanía física de cualquier otra mujer. Este gesto de generosidad retórica, que sustituye el contacto carnal por una promesa de hazañas mitológicas, reafirma que la belleza de la amada ha alcanzado una soberanía absoluta en su conciencia, permitiéndole habitar una realidad virtual tan sólida que prefiere permanecer colgado de una reja imaginaria antes que traicionar la coherencia de su propio sueño.

En este despliegue de elocuencia, el hidalgo no solo se limita a la negación erótica en nombre de su dama, sino que introduce una variante significativa en su protocolo de servicio. Al proponer que se le pida cualquier otra cosa para satisfacer los deseos de la supuesta doncella, el caballero está abriendo una grieta en su blindaje idealista para dar paso a su dimensión física. Esta oferta, aunque envuelta en hipérboles mitológicas, sitúa su propia presencia

material como un instrumento a disposición de la necesidad ajena, siempre y cuando no se comprometa la exclusividad de su afecto por Dulcinea. Es un momento donde la "fineza" del discurso se encuentra con la posibilidad de una manifestación corporal, permitiendo una lectura que trasciende el mero desdén retórico para situar al héroe en un plano de disponibilidad absoluta. Sobre esta ambivalencia en el lenguaje de la oferta, Vila observa:

> Lo primero que se advierte en este intercambio es que el código caballeresco habilita, en desigual grado según los hablantes, dúplices sentidos y que estos pivotean, claramente, sobre los términos corpóreos referidos. Don Quijote postula, galante, que quizás las doncellas hallen en él —en su persona, en su corporeidad— otra cosa con que poder servirlas que no sea su amor. El grado de sublimación corpórea es bien preciso; nada impediría interpretar el parlamento como propuesta de servicio, acción o exteriorización de voluntad interna del andante. (Vila, 2024, p. 378)

De este modo, el hidalgo logra que su propia corporeidad —enjuta y maltrecha ante los ojos del mundo— sea percibida a través del lenguaje como un vehículo de la voluntad heroica. Para don Quijote, su cuerpo ya no le pertenece en términos de deseo privado, sino que es una extensión material de su orden de caballería, un recurso técnico que puede ser ofrecido en servicio de causas "honestas y deleitables". La ambigüedad que señala Vila revela que, en la mente del protagonista, la acción caballeresca es la única forma lícita de exteriorizar un ser interior que ha renunciado a la posesión física de la amada para habitar un amor "platónico" y de "oídas". Al final, esta propuesta de servicio confirma que su identidad se construye mediante una paradoja: mientras más se aleja de la satisfacción erótica presente, más sólida se vuelve su presencia como servidor del ideal, transmutando el peso de su propia materia en pura potencia discursiva y ética frente a la mirada burlona de sus interlocutoras.

Jacques Joset (s.f.) refuerza esta interpretación al señalar que el capítulo se estructura bajo el principio del contraste, donde Cervantes entrelaza una historia de amor "seria e irreprimible" —la de doña Clara y don Luis— con la farsa del amor caballeresco que protagoniza el hidalgo. Mientras que el relato de los jóvenes amantes se ciñe a los cánones de la novela sentimental y cortesana, con su retórica lírica y sus procedimientos característicos, el escarnio de don Quijote, suspendido en el aire y atado con el cabestro de un jumento, se inscribe plenamente en la tradición de la burla paródica. Para Joset, esta organización de los discursos narrativos permite que la veracidad del caballero sea confrontada no solo por la tosquedad del entorno,

sino por la existencia de un ideal amoroso competidor que, aunque literario, resulta vitalmente operativo frente al solipsismo quijotesco. De este modo, el episodio no solo subraya el carácter lúdico de la obra, sino que muestra cómo Cervantes logra entramar literatura y vida de forma más sutil que nunca, utilizando el código de la elocuencia caballeresca como el blanco predilecto de las burlas de personajes que, como Maritornes, habitan una realidad ajena a toda sublimación estética.

En conclusión, el capítulo XLIII representa el triunfo definitivo de la palabra sobre la materia. A pesar de estar atado a un muro en una venta polvorienta, Don Quijote ha logrado construir un edificio de perfecciones donde Dulcinea es la "estrella" que guía su navegación por el piélago del amor. La belleza de la dama se revela en este estadio como una decisión ética y estética del sujeto, un acto de voluntad que transfigura el agujero del pajar en un balcón de palacio. Así, Cervantes cierra la estancia en la venta confirmando que, en el universo del hidalgo, lo bello no es un dato de la experiencia, sino la estructura misma que permite al individuo sostener su identidad frente a un mundo que ha perdido el rastro de la trascendencia.

5. Conclusiones

A partir del análisis exhaustivo de los recursos técnicos y discursivos empleados por Miguel de Cervantes en la Primera Parte de su obra cumbre, se presentan las siguientes conclusiones que dan respuesta a los objetivos e hipótesis planteados en esta investigación:

En primer lugar, se confirma la hipótesis principal, demostrando que la belleza de Dulcinea del Toboso no constituye un dato físico verificable en la acción de la novela, sino una compleja construcción discursiva y retórica. Esta belleza es una "pretensión de verdad" que el texto exige al lector mediante un acuerdo contractual, permitiendo que una figura físicamente ausente adquiera una presencia contundente a través de la palabra quijotesca.

Respecto a los objetivos específicos, se concluye lo siguiente:

- Influencia de la estética neoplatónica y los cánones renacentistas: La investigación identifica que Cervantes utiliza el pensamiento de Marsilio Ficino y el canon petrarquista como materiales de construcción para su ideal femenino. La belleza de Dulcinea se fundamenta en el concepto del *splendor divinae bonitatis*, donde la hermosura física se asume como un reflejo de la virtud moral y un motor para la elevación del espíritu. El uso de la *descriptio puellae* en pasajes como el capítulo XIII permite al protagonista situar a su dama en la tradición de la *donna gentile* y la mujer inalcanzable.
- Transformación de Aldonza Lorenzo en Dulcinea: Se ha examinado cómo el acto de nombrar es el primer recurso técnico de transfiguración. Al elegir el nombre de Dulcinea —músico, peregrino y significativo—, el hidalgo realiza una operación de alquimia verbal que extrae a la labradora Aldonza Lorenzo de su realidad rústica para dotarla de una nueva ontología caballeresca. Esta transformación demuestra que la identidad de la amada es una decisión de la voluntad y una "fineza" del ingenio del caballero.
- Uso de la retórica e hipérbole: El análisis confirma que Cervantes emplea un arsenal de figuras retóricas —como la metáfora de materiales preciosos (oro, perlas, mármol)— para construir una belleza sobrehumana. Sin embargo, la acumulación excesiva de estos tópicos petrarquistas termina por "cosificar" al personaje,

reduciéndolo a un mosaico de materiales escultóricos que carece de vitalidad orgánica, lo cual refuerza su naturaleza puramente intelectual y literaria.

- Función paródica: Se concluye que la descripción de Dulcinea cumple una función crítica de los moldes estéticos del Renacimiento. La colisión de estilos —analizada por Erich Auerbach— entre la retórica elevada del caballero y la prosaica realidad de las aldeanas (como se ve en la "traducción" del trigo en perlas orientales) evidencia la artificialidad de los cánones vigentes y señala la distancia insalvable entre el ideal poético y la vida cotidiana.

En relación con las hipótesis secundarias:

- La idealización de Dulcinea funciona efectivamente como el motor narrativo y principio estructural de la obra. Al ser el cimiento de su edificio caballeresco, la dama legítima las acciones del héroe y permite que este mantenga la coherencia de su mundo interior frente a las agresiones externas.
- La naturaleza "ausente" de Dulcinea le otorga una inmunidad estética absoluta en la Primera Parte. Al no tener presencia física, el ideal de perfección permanece intocable, permitiendo a Don Quijote habitar una realidad virtual tan sólida que la fe del amante compensa cualquier arbitrariedad de la acción.

Finalmente, esta investigación establece que Cervantes no busca simplemente destruir la belleza del ideal a través de la parodia, sino que propone una nueva mimesis moderna. En el universo cervantino, lo bello se revela como un proceso de valoración subjetiva y un acto de fe; una obra de arte en perpetua ejecución a través de un discurso capaz de transformar, por la soberanía de la palabra, la tosquedad del mundo en la gloria de una visión.

6. Limitaciones y prospectiva

La realización de una investigación centrada en la arquitectura estética de Dulcinea conlleva desafíos intrínsecos que deben ser explicitados. La primera y más evidente limitación es la naturaleza inabarcable del objeto de estudio. Como señala la crítica especializada, la bibliografía sobre la vida y la obra de Cervantes es la más extensa relativa a cualquier autor de la literatura española. Enfrentarse al *Quijote* supone adentrarse en un "océano" de interpretaciones donde conviven lecturas que van desde el realismo decimonónico hasta el perspectivismo existencialista. En este sentido, la selección bibliográfica de este trabajo ha debido ser necesariamente parca y rigurosa, priorizando aquellas tendencias que, como las de Riley, Allen o Valdés, ofrecen herramientas técnicas para desentrañar la "pretensión de verdad" del discurso quijotesco sin naufragar en la inmensidad de los estudios acumulados.

Otra dificultad fundamental reside en la naturaleza misma del estudio estético, una disciplina marcada intrínsecamente por la subjetividad y la complejidad de aplicar criterios unívocos a un objeto que no es un dato empírico. Analizar la belleza en el texto cervantino supone adentrarse en una "realidad oscilante" que depende de la percepción y del juicio del observador, lo que exige un equilibrio constante entre la filología y la hermenéutica para desentrañar matices tan sutiles como el "buen gusto" o la "gracia" del Siglo de Oro. Por este motivo, la investigación se ha acotado deliberadamente a la Primera Parte (1605). Esta restricción de la muestra no responde a una falta de ambición, sino a la imperante necesidad de delimitar un universo quijotesco gigante. Abarcar la totalidad de la novela habría supuesto el riesgo de caer en la dispersión bibliográfica, dada la magnitud casi infinita de estudios acumulados sobre la obra completa; por tanto, este límite técnico permite una atención más intensa y pormenorizada a los recursos discursivos específicos que fundan el ideal en el primer tomo.

En cuanto a la prospectiva, los hallazgos de este trabajo abren diversas líneas de investigación:

1. Análisis comparativo diacrónico: Una vía natural de expansión sería aplicar este modelo de "alquimia verbal" a la Segunda Parte del *Quijote* para contrastar sistemáticamente cómo el "mosaico de materiales preciosos" de 1605 se transmuta en un modelo de virtudes morales e inmunidad espiritual hacia el final de la obra.

2. Dulcinea en la literatura comparada: Resultaría de gran interés científico estudiar la pervivencia del "mito de Dulcinea" en la literatura del siglo XX. Dado que es un personaje que "no existe" pero que ha sido traído a la vida repetidamente por otros autores, su estudio bajo el concepto de reacentuación de Bajtín permitiría comprender su crecimiento en el "gran tiempo" de la literatura mundial.

3. Estética de la "ausencia" en otras obras cervantinas: La metodología empleada podría trasladarse al análisis de otras heroínas ideales de Cervantes, como las de las *Novelas ejemplares* o el *Persiles*, para determinar si la parodia del canon petrarquista y la cosificación escultórica son constantes en su construcción de la belleza femenina o si son recursos exclusivos del desvarío quijotesco.

En definitiva, este trabajo se ofrece como una base sólida para futuras indagaciones que busquen profundizar en cómo la palabra soberana de Cervantes es capaz de fundar realidades poéticas tan consistentes que la ausencia física de su objeto central termina por ser la forma más contundente de su presencia estética.

Referencias bibliográficas

Allen, J. J. (1990). El desarrollo de Dulcinea y la evolución de Don Quijote. *Nueva Revista de Filología Hispánica, 38*(2), 849–856.

Allen, J. J. (s.f.-a). Lectura de los capítulos XXV y XXVI. En M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (F. Rico, Dir.). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/lecturas/p1/cap25-26.htm

Allen, J. J. (s.f.-b). Lectura del capítulo XXXI. En M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (F. Rico, Dir.). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap31/nota_cap_31.htm

Aparici Llanas, M. P. (2019). *Teorías amorosas en la lírica castellana del siglo XVI*. En *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (pp. 121–167). Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Auerbach, E. (1950). La dulcinea encantada. En *Mímesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (pp. 314–339). Fondo de Cultura Económica.

Cervantes Saavedra, M. de. (2004). *Don Quijote de la Mancha* (F. Rico, Ed.). Real Academia Española.

Close, A. (1994). Cervantes's aesthetics of comic fiction and his concept of "la verdad de la historia". *The Modern Language Review, 89*(1), 88–106.

Finello, D. L. (1980). En la Sierra Morena: "Quijote" I, 23-26. En A. M. Gordon y E. Rugg (Eds.), *Actas del Sexto Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 de agosto de 1977* (pp. 242-244). University of Toronto. (Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016). https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc321w9

Guerrero, L. J. (2016). *Qué es la belleza y otros ensayos* (R. Ibarlucía, ed.). Biblos.

Joset, J. (s.f.) Lectura del capítulo XLIII. En M. de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha* (F. Rico, Dir.). Centro Virtual Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/edicion/parte1/cap43/nota_cap_43.htm

Mancing, H. (2005). Dulcinea del Toboso: On the occasion of her four-hundredth birthday. *Hispania, 88*(1), 53–63.

Paul, A. M. N. (2013). El amor y la belleza en la estética ficiniana. *El Arco y la Lira, 1*, 69–80.

Rico, F. (Ed.). (1983). *Historia y crítica de la literatura española. Vol. 2: Siglos de Oro: Renacimiento*. Barcelona: Crítica.

Riley, E. C. (2000). *Introducción al Quijote*. Barcelona: Crítica.

Riquer, M. de. (1966). *Caballeros andantes españoles*. Editorial Planeta.

Ruiz de Conde, J. (1948). *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*. M. Aguilar Editor

Similaru, L. (2018). Cervantes y los cánones de belleza femenina. *Qvaestiones Romanicae*, VI, 486–493.

Trillini, M. (2018). *Entre Petrarca y Bembo: lengua y poética de la Bella mano de Giusto de' Conti* (Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid).

Valdés, M. J. (2000). Don Quijote de la Mancha y la verdad de Dulcinea del Toboso. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, 25*(1), 29–42.

Vila, J.D. (2024). *El Quijote de 1605, capítulo a capítulo: un manual*. Eudeba.