

## 1. INTRODUCCIÓN

«Él inventa el año, el día,  
la hora y su melodía:  
inventa el amante y, más,  
la amada. No prueba nada,  
contra el amor, que la amada  
no haya existido jamás».

ANTONIO MACHADO

Los versos que abren esta introducción están dedicados a Guiomar, nombre dado por Antonio Machado a la mujer de la que se enamoró en su madurez. La filóloga María Jesús Pérez de Ortiz analiza la relación platónica existente entre el poeta y su amada comparándola con el vínculo sentimental establecido entre el caballero don Quijote y su dama Dulcinea: «Y es que para el poeta el amor es casi siempre un juego de la imaginación. La amada, como realidad, no es más que un elemento secundario desde el que parte el enamorado, siempre imaginativo, para crear, en su soledad, esa criatura ideal, como hizo don Quijote al crear la Dulcinea de sus pensamientos» (Pérez Ortiz, 2016, s/p).

Estos versos machadianos del siglo xx contienen, en esencia, el germen que motivó la escritura de estas páginas: destacar el valor de la Dulcinea del siglo xvii como fantasía que se ha perpetuado y agrandado en el tiempo, trascendiendo épocas y géneros creativos, y ofreciendo hoy día una imagen vital y moderna, acorde tanto a la concepción individual de cada persona que la invoca, que la «inventa», como a los valores contemporáneos compartidos por la colectividad social. Una colectividad que, en su mayoría, se acerca a Dulcinea sin haber leído *El Quijote*. Sin embargo, la maestría de Cervantes radica en dar a luz a este «no-personaje» literario que, por sus características intangibles,

es moldeable y se adapta con facilidad a distintas épocas y tendencias (estéticas, sociales, políticas, etc.).

Este libro analiza cómo la singularidad de Dulcinea sobrepasa el papel narrativo que le otorgó Cervantes en su novela para, de alguna manera, lograr escaparse del texto y multiplicar su identidad en una pluralidad de imágenes modernas que, en ocasiones, distan mucho de la fantasía creada por don Quijote al evocarla en sus pensamientos. Volviendo a las palabras de Machado: «...No prueba nada, contra [*Dulcinea*] (el amor), que [*la novela*] (la amada) no haya existido jamás». Mi intención es valorar estas imágenes en sí mismas sin desmerecer su afinidad o no a la obra cervantina y desde ahí retomar el hilo para volver a su tradicional origen textual.

Como punto de partida se formulan algunas preguntas para las que se busca una respuesta: ¿cuál es la importancia del medio de creación/difusión de esta imagen contemporánea de Dulcinea?, ¿qué tienen en común estas representaciones, ajenas al texto, para poder seguir caracterizándose como Dulcineas?, ¿qué es lo que estas nuevas Dulcineas aportan para interesar al público no lector? Y, finalmente, a modo de propuesta práctica, ¿cómo podemos utilizar estas creaciones para atraer a una audiencia masiva a deleitarse (o al menos leer y mostrar curiosidad intelectual) con *El Quijote* en particular y los textos del Siglo de Oro en general?

Para este estudio me interesa especialmente la representación *audiovisual* de Dulcinea por tres razones principales: en primer lugar, por lo *visual*, es decir, porque plasma de forma material la visualidad, por así decirlo, «virtual» que engendra la novela; segundo, por el *audio*, porque da voz a un personaje que carece de ella; y tercero, por la combinación *audio-visual*, ya que este tipo de grabaciones recogen esa mirada que supone investigar documentos que exceden lo puramente textual o la imagen impresa.

En este caso, y con el fin de acotar la muestra, se han escogido tres periodos clave de la historia contemporánea de España: la dictadura, la transición y la actual división en autonomías y regiones. Estos momentos históricos vienen asociados a mi selección de documentos audiovisuales, de modo que un capítulo está dedicado a una película vanagloriada por el régimen franquista: *Dulcinea*, de Vicente Escrivá; en el siguiente capítulo he analizado tres videocreaciones de un certamen para buscar a las Dulcineas de hoy día que venía respaldado por una institución surgida en aras de la transición: el Festival Internacio-

nal de Teatro Clásico de Almagro; el último capítulo presenta unas proyecciones de museología audiovisual que pretenden aumentar el turismo en la localidad de El Toboso, en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha. El cambio de percepciones culturales a lo largo de estas etapas no ha sido radical, sino progresivo, y es destacable que dentro del marco político de cada momento se hayan producido intentos de ruptura con lo convencional, de miradas hacia el futuro. Se da el caso, además, de que el Festival de Almagro, fundado en 1978, sigue vigente hoy en día con unas distintas directrices de las que tenía en su origen.

La heterogeneidad de los diversos documentos analizados precisa de diferentes aproximaciones teóricas que van desde la cultura visual a la museología, pero el hilo conductor que he seguido es el del análisis interpretativo del receptor, con una profunda base hermenéutica asentada en las ideas desarrolladas por Eco. Lo que subyace en mi línea de investigación es la importancia del público a la hora de completar el acto de la escritura, o cualquier acto creativo, entendiendo además que tanto el pintor de un cuadro como el autor de un vídeo son a su vez receptores de la obra cervantina.

El eje metodológico girará por tanto en torno a la estética de la recepción expuesta por los alemanes Hans Robert Jauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926-2007), según la cual la comprensión del lector es esencial dentro de ese triángulo compuesto por la obra-el autor-el receptor. Jauss advierte que el horizonte de expectativas de los lectores es una pieza clave para la interpretación de una obra en diferentes épocas, ya que no es lo mismo leer *El Quijote* en el siglo xvii que hacerlo en el siglo xxi. El horizonte de expectativas del autor es distinto temporalmente al del receptor actual, pero se produce una fusión entre ambos. La estética de la recepción se concibe aquí dentro del marco de la hermenéutica o interpretación de textos, no tanto desde el punto de vista gramatical de la palabra (exegesis), sino incluyendo tanto lo textual como lo verbal y no-verbal; es decir, tanto lo que se dice como lo que no se dice. En el caso de Dulcinea se verá la importancia de lo que no se dice en la ausencia, en la indeterminación.

Y estos receptores que un día ven en televisión una película sobre Dulcinea, o que encuentran por casualidad unos vídeos en internet, o que se pasean por las salas de un museo rural en El Toboso, perpetúan el diálogo que hace ya cuatro siglos estableciera Cervantes con sus lectores. *El Quijote* representa, para mí, la democratización de la cul-

tura, ya que la mayoría de los primeros receptores eran iletrados, pero escucharon las aventuras del hidalgo en lecturas grupales realizadas en voz alta. De igual manera, en la época actual se sigue conectando con los textos de los autores clásicos de la literatura escrita en español a través de distintos medios y no solo por la lectura directa de los textos. Gracias al examen de materiales audiovisuales diversos, este libro pretende analizar algunas miradas de receptores de nuestro tiempo proyectadas en Dulcineas contemporáneas más o menos tangibles.

Resulta interesante observar los resultados obtenidos con las creaciones artísticas analizadas en cada capítulo que difunden una nueva realidad material de esta peculiar dama imaginada por don Quijote. Así como Hollywood ha encontrado un filón comercial en guiones protagonizados por mujeres de acción (vs. las tradicionales películas de héroes meramente masculinos), así también la nueva figura de Dulcinea aporta una sensibilidad especial que se amolda a los valores sociales de los últimos tiempos, dando un giro protagónico al mundo de la caballería andante, dominado por los hombres. Esta es la nueva imagen de Dulcinea que se estudia en estas páginas y que revive y «re-populariza» el espíritu contenido en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, reescribiéndolo con el lenguaje que más se divulga a nuestro alrededor: el de la tecnología audiovisual.

Es importante reconocer también que este libro no surge en medio de la nada, sino que se asienta en los pilares de aquellos que antes que yo se han interesado por la sin par Dulcinea del Toboso y de toda una corriente crítica contemporánea, de la que me declaro seguidora, que propone la construcción de puentes interculturales, interdisciplinarios y geo-temporales (desde la literatura comparada al nuevo historicismo, los estudios culturales o la globalidad: Greenblatt, Burningham, Simmerka, Gil-Oslé<sup>1</sup>) dentro del marco de la literatura española del Siglo de Oro, sin olvidar las valiosas aportaciones siempre vigentes de la filología. El siguiente epígrafe hará un breve recorrido por la evolución de la figura de Dulcinea a lo largo de la historia haciendo hincapié en las aportaciones obtenidas a partir de distintas fuentes.

<sup>1</sup> Remito a la bibliografía general, donde se recogen los trabajos consultados de estos autores.

## EVOLUCIÓN HISTÓRICA

El primer libro de consulta no puede ser otro que los dos volúmenes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es Cervantes, pues, la referencia fundamental para esta investigación y son las palabras y pensamientos de don Quijote y Sancho las que se citarán en este trabajo para formar una idea base del concepto de Dulcinea. Un concepto que discurre entre los adjetivos de fealdad y burla inspirados por Aldonza, y los de perfección y belleza asociados a Dulcinea, pero sin que existan muchos datos específicos sobre su vida, sus gustos o su forma de ser. Sabemos, eso sí, que su pueblo es El Toboso y sabemos que los padres de Aldonza Lorenzo son Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales (*Quijote* I, 23), pero no se habla de hermanos ni de otros familiares o amigos, ni tampoco se dice nada sobre sus pensamientos y aspiraciones en la vida. Las primeras alusiones al personaje aparecen, por tanto, intercaladas en *El Quijote*. En consecuencia, hay que dirigirse a la crítica general a la novela para encontrar escritos iniciales que hablen de Dulcinea y analicen su papel dentro de la obra. En los siguientes párrafos se hará una escueta mención a estas aportaciones críticas.

Poco después de la publicación de la primera parte de *El Quijote* en 1605 empezaron a aparecer ediciones sucesivas, e incluso traducciones de fragmentos a otros idiomas, como, por ejemplo, la traducción al francés del episodio del curioso impertinente en el año 1608 o la traducción completa al inglés de Thomas Shelton en 1612. *El Quijote* apócrifo de Avellaneda y la consecuente publicación, a manos de Cervantes, de la segunda parte, en 1615, contribuyeron a expandir el éxito de sus personajes, con sus aventuras y desventuras.

No obstante, no se puede establecer una sólida base crítica de la obra hasta el siglo XVIII, cuando la novela apareció en volúmenes sobre historia de la literatura y cuando surgieron las ediciones ilustradas y académicas de *El Quijote*. El historiador valenciano Gregorio Mayans i Siscar escribió en 1737 un texto sobre Cervantes y su obra (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*), que fue traducido al inglés y publicado en 1738 en una edición londinense de la novela. Mayans definía en él a Dulcinea como la «dama imaginaria» (p. 36) de don Quijote. Posteriormente, el cervantista y teniente coronel Vicente de los Ríos redactó su propio análisis de la obra y lo incorporó en 1780 a una lujosa edición académica de la novela. Según este crítico, aparecen tres

formas distintas de representación de Dulcinea dentro de la obra: 1.) la labradora joven y hermosa, 2.) la dama perfecta que imagina don Quijote y 3.) el objeto de burlas y risa en el que la transforma la imaginación de Sancho: «Las distintas figuras de Dulcinea, la confusión que causan en la imaginación de D. Quijote y Sancho, y las extraordinarias aventuras y sucesos que resultan de su fingido encanto, son un manantial de placer y entretenimiento para los lectores» (De los Ríos, 1834, p. 30).

El éxito de la novela en este siglo es patente en la publicación de ediciones ilustradas dentro y fuera de España, donde se fijan en imágenes múltiples escenas quijotescas, incluyendo entre ellas la imagen de la señora de los pensamientos de don Quijote<sup>2</sup>.

La primera representación gráfica de Dulcinea encontrada hasta el momento es un cartel o póster carnavalesco de Andreas Bretschneider (1578-1640) del año 1613 que sirvió para ilustrar un año más tarde un libro de Tobias Hübner titulado *Cartel, Auffzüge, Vers and Abrisse* [«Carteles, desfiles, versos y esbozos»] publicado en Leipzig en 1614 (ver fig. 1).

En dicho grabado se aprecia una procesión de siete figuras caricaturescas que van desde un enano hasta Maritornes, pasando por el cura, el barbero, Don Quijote, Sancho y, cómo no, «La sin vor [par] Dulcinea del Toboso», que pareciera ser más bien un hombre disfrazado de mujer por su grotesco y fornido aspecto, con gorro de capirote, exagerada gorguera y falda con miriñaque, cuya intención no sería otra que provocar la risa del público<sup>3</sup>.

Sirva mencionar también aquí la obra del pintor francés Charles Antoine Coypel (1694-1752) y sus veintiocho cuadros sobre *El Quijote* que fueron convertidos en tapices para las habitaciones del rey

<sup>2</sup> Para la consulta de ilustraciones resulta de especial utilidad el QBI-Banco de imágenes del «Quijote»(1605-1915) dirigido por José Manuel Lucía Megías y accesible a través de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes ([https://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote\\_banco\\_imagenes\\_qbi/](https://www.cervantesvirtual.com/portales/quijote_banco_imagenes_qbi/)), con un total de 17.603 imágenes, de las cuales 384 están catalogadas bajo el personaje de Dulcinea del Toboso. Las imágenes pertenecientes a ediciones ilustradas de *El Quijote* incluidas en este libro proceden de este banco digital o de la Biblioteca Digital Hispánica (<http://bdh.bne.es/bnesearch/Inicio.do>), como se indica en la bibliografía.

<sup>3</sup> La estampa completa de Bretschneider se puede ver en Herzog August Bibliothek <http://diglib.hab.de/drucke/441-17-hist-1/start.htm>.



Fig. 1. Ilustración de Andreas Betschneider (detalle), 1614.

Luis XV, más otros veinticinco grabados en blanco y negro que ilustraron diferentes ediciones de la novela en varios países. Charlotte Vignon, medalla francesa de la Orden de las Artes y las Letras y comisaria de artes decorativas de la Colección Frick, afirmó, con motivo de una exposición sobre Coypel, que «[u]ntil basically Picasso or Dalí, you don't have anybody who had such an impact on that novel. So I think that's why it's such an important series» (cit. en Regatao, s/p).

Para ver la evolución que ha experimentado la imagen de Dulcinea a través de los siglos, interesa destacar una ilustración coypeliana que data de 1723 y lleva por título «Don Quijote, conducido por la locura y abrazado por el amor extravagante de Dulcinea sale de su casa para ser caballero errante» (ver fig. 2).

En esta representación gráfica aparece una sonriente Dulcinea, de cuerpo entero, en la parte derecha del cuadro. La iluminación de su rostro, escote y brazos descubiertos advierte del tono claro de su piel a la vez que atrae la mirada del espectador hacia ella. Su cabeza ligeramente inclinada, su media sonrisa, el tocado de su cabello (que parece ser rubio) y el cuello almidonado de su vestido le dan un toque de coquetería. Ese mismo cuello plisado y el esmero de su peinado sirven





Fig. 2. Dibujo alegórico de Charles Antoine Coypel, 320 × 333 mm, 1723.

como registro para ubicarla dentro de la clase noble. El contraste llega cuando se aprecia que en sus manos porta una criba para tamizar el cereal de los sacos que hay a sus pies; es entonces cuando la vista del que observa la lámina descubre el delantal y falda de aldeana que lleva la mujer. En definitiva, una manera interesante de representar la dualidad de Dulcinea/Aldonza o, tal vez, una forma idealizada de dibujar a una campesina.

Otra representación pictórica que merece la pena mencionar es la del frontispicio pintado por Fernando Selma (1752-1810) para la ya mencionada edición española de 1780 de la Real Academia (ver fig. 3).

En esta imagen, Dulcinea aparece retratada en un medallón. Este retrato no llega a corporeizar completamente a la dama, ya que solo muestra el perfil de su rostro. En esta pintura se captan, no obstante,





Fig. 3. Frontispicio de Fernando Selma en buril y aguafuerte, 210 x 141 mm, 1780, Biblioteca Nacional de España.

algunos rasgos, como su peinado finamente recogido, su pelo oscuro, su semblante serio y un pendiente de gran tamaño que hace pensar en el estatus de la dama. Las facciones humanas del retrato arrojan un gran realismo, aunque se desconoce quién fue la modelo, si es que la hubo.

Entrando ya en el siglo XIX, tanto las ilustraciones como la crítica ofrecen una visión romántica de la novela. Es en 1863 cuando el pintor francés Gustave Doré (1832-1883) ilustra la edición de Hachette en París y sus dibujos comienzan a reproducirse en todo tipo de traducciones, desde inglesas o alemanas a chinas, hebreas, polacas o coreanas, por citar solamente unas cuantas. Rachel Schmidt, estudiosa de la obra visual cervantina, se plantea hasta qué punto la imagen colectiva universal de los personajes de *El Quijote* está basada en las ilustraciones de Doré más que en las descripciones de Cervantes: «One wonders to what extent, then, the world knows not Cervantes's Don Quixote, but rather Doré's» (Schmidt, 2006, p. 12). Por lo que respecta a Dulcinea, Doré tiene varias láminas que la mencionan, pero en las que no aparece su representación visual, como, por ejemplo, la titulada «Don Quijote en Sierra Morena pensando en Dulcinea». El pintor francés dibuja además una aldeana (ver fig. 4) que sirve para ilustrar el capítulo IX de la segunda parte, cuando Sancho y don Quijote se encuentran a las afueras de El Toboso.

Sin llevar abiertamente la etiqueta de Dulcinea, esta figura ha pasado al imaginario de muchos lectores como una posible Aldonza Lorenzo, tal vez porque, al ir acompañada de un cerdo, recuerda la célebre acotación al margen del manuscrito al que alude Cervantes en la novela donde se dice que Dulcinea tenía «la mejor mano para salar puercos» (*Quijote* I, 9). En esta imagen, como en la anterior de Coytel, la mujer porta también lo que pudiera ser una criba de cereal y tiene un delantal blanco sobre la larga falda de campesina. En el dibujo de Doré, sin embargo, las ropas de la mujer aparecen sucias, viejas y zurcidas; su pelo oscuro está cubierto por un pañuelo y su cuerpo robusto se inclina hacia atrás para compensar el peso que carga en sus manos. Nada indica que pudiéramos encontrarnos ante una gran dama. Más bien, la naturalidad de los trazos y el realismo de la escena parecen venir acompañados del olor desagradable al que alude Sancho en su discurso: «es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa» (*Quijote* I, 31).