

Isabel Fernández Morales, Rachele Lo Piano  
y Carlos Mata Induráin (eds.)

DULCINEA DEL TOBOSO. LA CREACIÓN CERVANTINA  
Y OTRAS DULCINEAS RECREADAS  
(HOMENAJE A ENRIQUE RULL FERNÁNDEZ)





CARAS Y CARETAS DE UN MITO.  
DULCINEA EN LAS EDICIONES ILUSTRADAS  
DEL *QUIJOTE* EN EL SIGLO XX

*José Manuel Martín Morán*  
*Università del Piemonte Orientale*

Dulcinea es un misterio. Dulcinea es una ausencia, un deseo, una ambición. Dulcinea es el misterio de la mujer amada. El misterio del amor, de la ilusión y el ideal, pero también el misterio alquímico de la transformación de un ente de naturaleza burda en excelsa criatura depositaria de todas las gracias y todas las virtudes. En las páginas que siguen propongo los resultados de mi personal asedio al enigma de Dulcinea, que no es más que una tentativa de definición de su fisonomía, a partir de la letra del texto, de la visión de los otros personajes y de sus retratos por mano y obra de algunos ilustradores del *Quijote* en el siglo XX. Quién sabe si al final de esta elucubración tendremos una idea más clara de su belleza y su talante.

Para acotar el ámbito semántico de referencia del nombre de la amada de don Quijote se podría recurrir al diccionario de la RAE, que define el sustantivo «Dulcinea» como «1. Mujer querida. 2. Aspiración ideal, fantástica comúnmente». Pero, como se puede apreciar, la lexicografía académica —el poso de los siglos en torno a un nombre— no nos ayuda en nuestro descabellado intento de poner puertas al campo. En alternativa, podríamos seguir un método aparentemente más filológico y reducir el personaje a la visión que de él

Publicado en: Isabel Fernández Morales, Rachele Lo Piano y Carlos Mata Induráin (eds.), *Dulcinea del Toboso. La creación cervantina y otras Dulcineas recreadas (Homenaje a Enrique Rull Fernández)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2025, pp. 93-122. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 74 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-846-9.

tienen sus más próximos estimadores, es decir, don Quijote y Sancho. Obtendríamos una mayor concreción textual y tal vez una descripción por reflejo en la luna del ídolo de los modos de ver el mundo del caballero y su escudero. No cabe duda de que en torno a la imagen de la campesina del Toboso se cincelan las dos visiones del mundo contrapuestas de las que se nutre la novela cervantina. Otras voces completan la imagen de la campesina ascendida a princesa, como la del narrador, anónimo estimador de su belleza y la de «El paniaguado», menos entusiasta que el «primer autor». Todos ellos, don Quijote y Sancho, el narrador y el académico de Argamasilla, tienen un conocimiento directo de la interesada, aunque sus apreciaciones parezcan contradictorias; lo cual, dicho sea de paso, añade aún más misterio a una figura capaz de suscitar simultáneamente admiración y repulsa, como veremos más adelante, cuando reproduzca literalmente dichas apreciaciones. Las acompañarán las imágenes de los ilustradores del siglo XX, una selección muy reducida, extraída del banco de datos de la Universidad de Texas<sup>1</sup>, que debería plasmar sobre el papel las varias modalidades de la belleza de la princesa aldeana. En ellas constataremos el grado de adhesión de los artistas gráficos a la apreciación del personaje de turno, pero también su militancia en pro de una u otra (u otra más, que añadiré inmediatamente) de las interpretaciones predominantes de la obra maestra cervantina. Pero antes de deleitar nuestros ojos con las bellas imágenes quijotescas, habrá que hacer un par de consideraciones sobre la función y el sentido de las ilustraciones en las ediciones del *Quijote*.

Decía Lucía Megías, en su ensayo sobre las ediciones ilustradas del *Quijote*<sup>2</sup>, que un grabado interactúa con el texto desde tres perspectivas posibles: puede 1) destacar algún episodio específico, según un programa iconográfico preestablecido por el editor o el grabador; 2) complementar la lectura, desplazando el foco de atención hacia un determinado aspecto del episodio; y 3) interpretar la letra del texto con formas y colores de un lenguaje gráfico dado, en corresponden-

<sup>1</sup> Véase «Textual Iconography of *Don Quixote*», en Eduardo Urbina (dir.), *Cervantes Project*, material que se puede consultar aquí: <<https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/searchEditions.jsp>> [visitado el 12-7-2024]. Todas las ilustraciones de este trabajo proceden de esta fuente. En apéndice añado el listado de las veinte ilustraciones comentadas, con indicación de sus datos (autor, título, etc.) y el enlace directo a cada una de ellas.

<sup>2</sup> Lucía Megías, 2006, pp. 39-64.

cia de la visión del mundo y la ideología del contexto histórico en que se producen. En el breve conjunto de imágenes que voy a tomar en consideración, dada la finalidad específica para la que me sirven, es decir, acotar y definir la imagen de Dulcinea, me permitiré una reelaboración de la triada de Lucía Megías, para adaptarla a mis exigencias. No me interesa constatar tanto el reflejo de la mentalidad de una época en un grabado (perspectiva número 3), como el de una de las dos grandes interpretaciones históricas de la obra: la trascendente (3.1) y la cómica (3.2); del mismo modo, en lugar de la función de complemento del texto (2), me convendrá rastrear los signos de una nueva propuesta de lectura en un grupo de imágenes; y más que el reconocimiento de un subrayado de una escena (1), buscaré los modos en que la apoyan gráficamente. Para poder analizar los grabados según estas tres perspectivas diversas, me serviré de un par de conceptos de Gombrich. Distinguía este crítico<sup>3</sup> entre estilo pictográfico o simbólico y estilo narrativo o dramático; el primero lo contemplamos, por ejemplo, en las representaciones medievales de los santos, que, en la idea del papa Gregorio Magno, debían ser para los laicos analfabetos lo que para los clérigos la lectura; de ahí el hieratismo de la figura y su frecuente acompañamiento de un objeto símbolo del carisma sagrado del santo. El estilo narrativo, en cambio, devuelve a las figuras su dinamismo y su vitalidad, con la representación de las acciones que llevan a cabo y su interacción con los demás.

Un buen ejemplo de estilo pictográfico lo tendríamos en la figura número 1, en la que Harry George Theaker, en una edición infantil de 1929 en Londres, representa a Dulcinea como una bella campesina, de tres cuartos, mientras se desplaza a paso lento —el hieratismo queda así parcialmente mitigado—, con un brazo en jarras que sostiene un cesto cargado de fruta y en la mano del otro una vasija sellada. Los dos objetos, dos epítetos, resumen emblemáticamente su doble identidad de tobosina (la vasija) y campesina recolectora de los frutos de la tierra. La imagen ilustra la sucinta descripción de la moza ofrecida por el narrador:

<sup>3</sup> Gombrich, 2003, pp. 49-51.

En un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo (I, 1)<sup>4</sup>.



Figura 1.

Se podría pensar que Theaker apoya asépticamente, según la perspectiva 1, la letra del texto; pero en seguida se hace evidente cierta idealización de la zagala, en la pulcritud de su vestimenta, la ausencia de sensualidad en su figura y la belleza etérea, casi mística, de su rostro, por lo que diría que en la estampa prima la perspectiva 3, o sea, la adhesión a una interpretación de la obra, la romántica idealizadora del caballero (3.1) y todo lo a él concerniente.

La misma frase del narrador había sido ilustrada por José Jiménez Aranda, para una edición madrileña publicada entre 1905 y 1908 (fig. 2), con criterios diferentes a los de Theaker.

<sup>4</sup> He utilizado la edición en línea del *Quijote* del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico: <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>> [consultado el 12-7-2024].



Figura 2.

Jiménez Aranda representa una escena de vida cotidiana en un pueblo de la Mancha, en el siglo XVI, a juzgar por el atuendo del hidalgo, en que dos campesinas platican, mientras desde el fondo avanza un arriero con su recua y a la derecha una señora observa divertida la circunspección del hidalgo contemplador de la belleza y el donaire de una de las dos platicantes: Aldonza Lorenzo. La imagen podría corresponder de lleno al estilo narrativo de Gombrich, por la interacción entre las figuras y la composición de la escena a partir de varias de esas interacciones. Se relaciona con el texto desde la perspectiva 1, la apoyatura aséptica, pero si tuviera que decir cuál de las tres perspectivas prevalece, diría que en ella queda bien ejemplificada la número 3, la que afila el buril del grabador en la piedra de una de las dos grandes interpretaciones, más una; en este caso, la gran interpretación del pasado sería la «más una», o sea, la filológica (3.3), la que hace del texto un documento de una época, que comenzó a tomar pie en el campo de la gráfica aplicada al *Quijote* a partir de la magna edición de la Real Academia de 1780. Con ella, como es sabido, la institución trataba de devolver al libro el contexto histórico-social en el que había nacido, a despecho de tanta manipulación anacrónica de las ediciones sobre todo extranjeras. En la edición de Tonson (Londres, 1738), por ejemplo, costeadada por lord Carteret, ministro *whig* (conservador) de la reina, don Quijote aparecía retratado con el atuendo de los opositores políticos del mecenas.

Por ahora, nuestro esfuerzo de distinción de las grandes modalidades de representación gráfica va siendo bastante rentable, pues con solo dos grabados hemos ejemplificado los dos estilos de Gombrich y dos de las tres perspectivas de relación entre la imagen y el texto: la 1, que ilumina la letra de la historia y la 3, que fuerza la lectura del episodio representado según una de las dos —más una— interpretaciones históricas. Dentro de esta tercera perspectiva, hemos visto un par de realizaciones gráficas que corresponden, la primera, la de Theaker, a la interpretación trascendente, y la segunda, la de Jiménez Aranda, a la «más una», la filológica. Para ilustrar la otra gran interpretación histórica del libro, me serviré de la figura número 3, un grabado de Piero Bernardini, para una edición infantil de Turín (1935), en la que, con poco respeto al dictado inicial del narrador, el artista ve ya, no «la moza labradora de muy buen parecer», sino la Aldonza Lorenzo de Sancho de más de veinte capítulos más adelante. La deformación casi grotesca del cuerpo de la doncella y su porcina dedicación hacen de ella un elemento de subversión carnavalesca de la primera imagen cuasi idealizada del narrador.



Figura 3.

\* \* \* \* \*

Una vez resuelto el trámite de los preliminares conceptuales, podemos adentrarnos, con esa mínima brújula teórica, en el laberíntico bosque de las representaciones gráficas de Dulcinea. A la amada de don Quijote la conocen directamente, como decía más arriba, además del susodicho y del ya citado narrador, Sancho y el académico de Argamasilla «El paniaguado». Los testimonios textuales de los cuatro son las visiones más cercanas al personaje que podemos tener, habida cuenta de su total ausencia del relato. Encontramos además una serie de cuatro diferentes transformaciones interesadas de la imagen de la campesina del Toboso; cuatro superposiciones de imágenes alternativas sobre la base real del personaje ausente; cuatro deformaciones generadas una de otra, en cadena, con efecto dominó. El primer manipulador de la figura de Aldonza Lorenzo es el propio don Quijote, quien hace de la modesta campesina una princesa caballeresca, ascendida en un arranque incontenible a «emperatriz de la Mancha» (I, 4); sobre esta base alterada construirá Sancho el ectoplasma invisible de la dama acompañada de dos doncellas, a las puertas del Toboso (II, 10); el cual servirá de base, a su vez, para la reelaboración onírica de don Quijote, en la cueva de Montesinos (II, 23) y para la puesta en escena del desfile de Merlín, con la mismísima Dulcinea encantada que miente en su disfraz un socarrón paje de los duques (II, 35). De todas estas hipótesis de la encumbrada emperatriz de la Mancha trataremos en las próximas páginas, pues de todas ellas queda constancia en las ilustraciones de la obra.

Empezaremos, claro está, por los testimonios directos, que serán los que nos ofrezcan materiales más fiables en nuestra tentativa de aproximación a la fisonomía auténtica de la misteriosa Dulcinea. Uno que se diría que ha inspirado, si no directa, sí indirectamente a algunos grabadores (véase, por ejemplo, la figura 3) es, sin duda, el que nos da «El paniaguado», al final de la Primera parte, en un soneto cuyo primer cuarteto dice así:

Esta que veis de rostro amondongado,  
alta de pechos y ademán brioso,  
es Dulcinea, reina del Toboso,  
de quien fue el gran Quijote aficionado.

Es difícil no pensar en esta malévola descripción, cuando uno tiene delante el grabado de Piero Bernardini en la figura 3, que acaba-

mos de ver, o este otro de Enrico Sacchetti, en una edición milanesa de 1910.



Figura 4.

Los artistas que dan crédito al maldiciente «paniaguado» suelen adoptar el estilo pictográfico de Gombrich, y suelen imprimir cierto hieratismo a la figura de la dama, elevándola al valor de emblema de la lectura cómica, según la perspectiva 3.2, con una concepción de la imagen cercana a la del frontispicio de la edición: medio cuerpo, o cuerpo entero, de frente y sin movimiento, como en las dos que

hemos visto y en esta de Antonio Mingote Barrachina, para una edición de 2005 en Barcelona.



Figura 5.

Claro que, entre los testimonios directos de la prestancia física de Dulcinea, el que se lleva la palma por número de representaciones gráficas es, cómo no, el de Sancho:

—¡Ta, ta! —dijo Sancho—. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzosa?

—Esa es —dijo don Quijote—, y es la que merece ser señora de todo el universo.

—Bien la conozco —dijo Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales

suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. [...] Pensaba [yo] bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa [...] tal que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado: así el del vizcaíno como el de los galeotes [...]. Pero, bien considerado, ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vayan a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podría ser que, al tiempo que ellos llegasen, estuviese ella rastrillando lino, o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente (I, 25).

La cita es larga, pero necesaria, pues a los diferentes episodios allí aludidos remitirán algunos de los grabados. He aquí uno:



Figura 6.

Jiménez Aranda, en la edición citada, representa en este mosaico de imágenes los episodios que Sancho aparentemente ha vivido en primera persona (Dulcinea llama a sus zagales desde el campanario) y otros que se imagina, como la llegada del vizcaíno mientras ella trilla en las eras o la de los galeotes mientras rastrilla lino. El primero está en primer plano, con buena definición, mientras los segundos aparecen en lo alto, con un tratamiento difuminado que les devuelve su calidad de ensoñaciones del escudero. Se reconoce el estilo narrativo de Gombrich, tras la potencia visual del grabado, capaz de representar diferentes momentos de la acción en una sola imagen múltiple, y el enfoque según la perspectiva 3.3, filológica, restauradora del contexto histórico-social, aunque hay que destacar también la número 1 —la apoyatura gráfica—, por su fidelidad extrema a la letra del texto. Todas estas características del grabado hicieron de él un modelo a seguir por los ilustradores posteriores, como prueba esta imagen de René de Pauw para una edición parisina, en cuarto, del año 1947.



Figura 7.

De Pauw recoge la concepción gráfica de la escena de Jiménez Aranda, pero en su visión de la campesina desde la perspectiva 3.3 se deja inspirar también por la 3.2, la cómica, juntando en una sola las interpretaciones de Sancho y «El paniaguado», con lo que a la rolliza moza del escudero, encarnación de las fuerzas de la naturaleza y poco amante de ceremonias y sutilizas cortesanas, se le superpone la deformación grotesca de la descripción del académico de Argamasilla.

\* \* \* \* \*

La mies de grabados derivados de los testimonios directos de la fisionomía de Dulcinea podría ampliarse mucho más, pero la muestra elegida ofrece ya un panorama de los diferentes cuerpos de Dulcinea que surgen del misterio de su ausencia, según que el grabador adopte una u otra perspectiva y uno u otro estilo de representación. La niebla en torno al personaje comienza a disiparse, pero no su tendencia al polimorfismo proteico. Tal vez un recorrido por las figuraciones gráficas de las cuatro transformaciones interesadas de la campesina nos ayude a reducir su esencia proliferante. Pero antes de pasar a la galería de imágenes, repasaremos los aspectos comunes del procedimiento por el que los tres falsificadores de la figura de Aldonza llegan a sus respectivas creaciones, en cuatro momentos diferentes. Don Quijote (I, 1), Sancho (II, 10), de nuevo don Quijote (II, 23) y, por fin, el paje de los duques (II, 31), para elaborar sus ectoplasmas, se basan en una imagen previa, a su vez elaborada por otros, que proyectan sobre un soporte real distinto al cuerpo de Aldonza: don Quijote proyecta sobre su recuerdo de la amada, que tal vez ni siquiera se haya percatado de su asedio mirón, la figura de la princesa caballeresca. Sancho, a las puertas del Toboso, se sirve del soporte de una burda campesina a horcajadas de una burra para iluminar el recuerdo de esa misma princesa caballeresca. El soporte de don Quijote en la ensoñación de la cueva de Montesinos para su rememoración de Dulcinea será un híbrido de la princesa pergeñada por Sancho y la campesina que corre y salta por los campos del Toboso, ante los ojos atónitos de él mismo que la sueña y se sueña, en compañía de Montesinos. Para el paje de los duques, el soporte físico del híbrido quijotesco (Dulcinea + campesina saltarina) será su propio cuerpo, cuando se disface de la princesa encantada por Sancho. En estos cuatro esquemas, se puede reconocer el triángulo del deseo con el que Gi-

rard<sup>5</sup> había iluminado la relación entre don Quijote y Aldonza Lorenzo. El hidalgo se enamora de Aldonza no directamente, sino por medio del recuerdo del deseo de los caballeros por sus princesas. Las operaciones de Sancho y el paje mantienen la misma estructura triangular, pero, a diferencia de lo que hacía el caballero, los destinatarios de la identificación entre el soporte y el ectoplasma ya no serán ellos mismos, sino el propio don Quijote, a quien le presentan su recuerdo de Dulcinea, pero alterado por las circunstancias del momento: una campesina zafia y un paje barbiponiente. La transformación circunstancial de la transformación idealizada de Aldonza, en contra de lo que cabría esperar, no tiene un doble poder sublimador de Dulcinea; más bien, al contrario, funciona como instrumento para desmontar el triángulo del deseo, en El Toboso, cuando don Quijote se resiste a comulgar con la triple rueda del molino de las aldeanas; y es que las ilusiones nunca se encarnan en la misma forma compartida por dos sujetos y, sobre todo, no lo hacen a su capricho, el de ellos, o como objeto de una burla del uno contra el otro. Cuando don Quijote dé crédito a la falsificación de Sancho, en la cueva, su triángulo amoroso empezará a parecerse a un prisma óptico, capaz de descomponer la luz del deseo sublime por la etérea princesa en el componente material de la Dulcinea encantada, con sus saltos de cabra y su petición de dinero al rendido caballero. En la impostura del paje, la creación de Sancho ha dejado de alterar el prisma deseante de don Quijote, para abrirse a la parodia del espectáculo que expone el prisma con un doble mensaje: el primero, captado por todos los presentes, enuncia la desgracia del caballero andante enamorado de una dama encantada; el segundo, captado solo por los concedores de la suplantación del paje, se ríe de esa desgracia y de quienes la consideran real (don Quijote y Sancho).

En las ilustraciones de los episodios de alteración de la imagen de Aldonza, no se suele tener presente esta relación estrecha entre los cuatro momentos, pero algunos ilustradores parecen percibir los varios niveles de significación de cada uno de ellos y sus mensajes paradójicos.

\* \* \* \* \*

<sup>5</sup> Girard, 1961; ver también Bandera, 1974 y Pini Moro, 1990.

Comenzaremos nuestro recorrido por las elaboraciones interesadas de la imagen de Aldonza Lorenzo por la de don Quijote, primero y principal entre todos los transformadores de aldeanas de muy buen parecer, como documenta la cita que inspira a los ilustradores; hela aquí:

Llamábase Aldonza Lorenzo, y a esta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla «Dulcinea del Toboso» porque era natural del Toboso: nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto (I, 1).

La transformación de Aldonza por don Quijote suele inspirar grabados desde la perspectiva 3.1, la que sigue la interpretación trascendente del libro. Lo podemos apreciar en este de Jean de Bosschère, en una edición londinense de 1922, para ilustrar la elección de nombres de don Quijote para su caballo, para sí mismo y para su amada en el primer capítulo del libro.

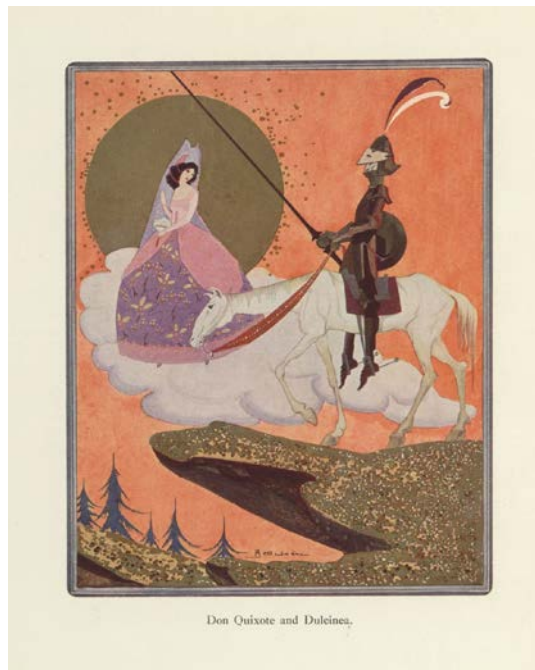


Figura 8.

La posición del grabado entre las primeras páginas del libro favorece, sin duda, su planteamiento emblemático, según el estilo pictográfico de Gombrich, que tiende a condensar en una imagen los valores simbólicos de la trama; aquí está claro que esos valores son los del propio protagonista, el cual contempla intrépido la aparición sobre una nube de una espléndida dama envuelta en tules y con un poco filológico miriñaque. Al mismo estilo y la misma perspectiva parece responder el grabado de Edward McKnight Kauffer para otra edición de Londres de 1930.

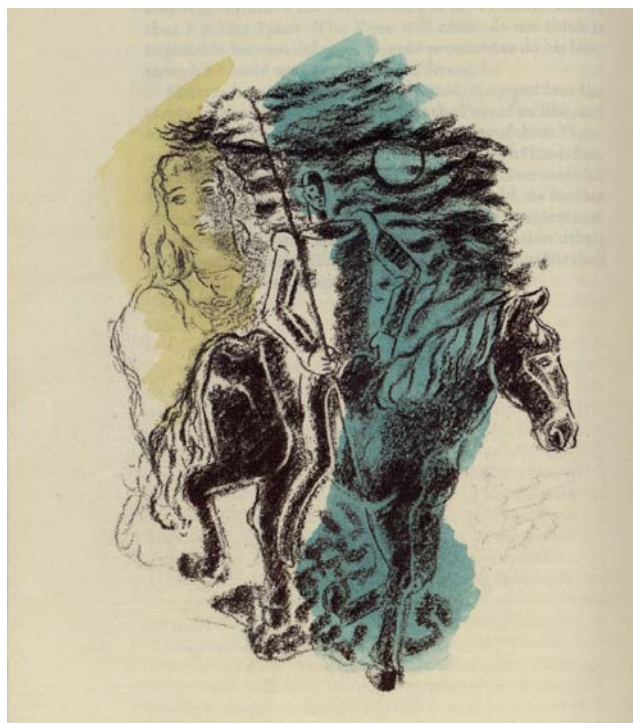


Figura 9.

Don Quijote cabalga en la noche, mientras a su espalda, como impulsándolo a la acción, una etérea dama apenas si se trasparenta, entre los cendales del aire. La atmósfera onírica y la inspiración expresionista del grabado dan forma al mundo idealizado del personaje. Trazo onírico y a la vez simbólico lo encontramos también en esta imagen de Roberto J. Páez, en una edición de Buenos Aires de 1969.



Figura 10.

Don Quijote pica espuelas a la entrada del laberinto que lo ha de conducir hasta Dulcinea. El dinamismo de la imagen, patente en el ímpetu guerrero del centauro y en su repetición fuera y dentro del laberinto, la harían un buen ejemplo del estilo narrativo, pero lo que salta a la vista en ella es una perspectiva 2 insólita, la que sugiere una nueva lectura para el texto. Páez parece invitar al lector a buscar la dimensión simbólica de la acción del caballero y de la misma Dulcinea, situada en el centro del dédalo, cual meta inalcanzable a menos que el explorador no lea bien el espacio y, a su vez, se deje leer por él.

La segunda transformación de Dulcinea, la que perpetra Sancho en El Toboso, tendrá consecuencias importantes para el relato y para la cadena de identidades alteradas de la dama campesina, pues, como he dicho, de ella descienden la posterior de don Quijote en la cueva de Montesinos y la del paje de los duques en el desfile del carro de

Merlín. El fragmento textual inspirador debería ser este, que explica la reacción de don Quijote ante las tres aldeanas que Sancho quiere que sean Dulcinea y dos damas de compañía:

A esta sazón ya se había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora; y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios (II, 10).

José Luis Rey Vila da su propia interpretación del episodio en una edición parisina de 1958. En una imagen en la que dominan el color y la perspectiva, sin perfiles bien definidos, un don Quijote de rodillas, en primer plano, abre la cadena de personajes en planos progresivamente distanciados; tras él vienen Sancho de rodillas también, la supuesta Dulcinea y luego sus dos acompañantes. El estilo narrativo subraya la aparatosidad del encuentro con el brazo armado de don Quijote cerrando el paso, los brazos abiertos de Sancho, la actitud amenazante de la aldeana, mientras restituye el ambiente histórico-social desde la perspectiva 3.3.

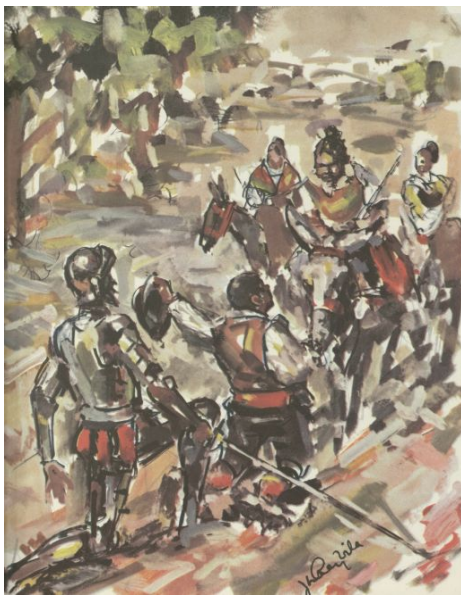


Figura 11.

En la figura 12, de la edición conmemorativa del tercer centenario de la publicación de la Primera parte del *Quijote* (Madrid, 1905-1908), Nicolás Jiménez Caballero Navarro Alpérez incide no tanto en el carácter de la aldeana como en el accidente de su caída del burro encabritado, lo que rebaja drásticamente las pretensiones de encumbramiento de Sancho; en un segundo plano, encontramos al amo y al criado haciéndose cargo del dramatismo de la escena, con los brazos en alto.

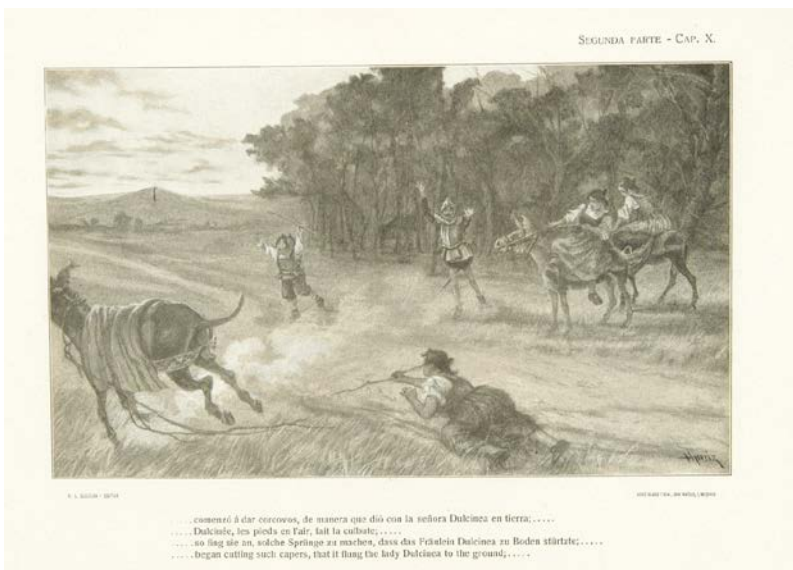


Figura 12.

De Dulcinea no nos es dado apreciar el palmito, aunque deducimos por su complexión corporal una cierta capacidad deportiva, que será la que luego le permita capturar al animal y saltar por encima de su grupa para recuperar la dignidad perdida; pero este desenlace ya no está en la ilustración. El estilo narrativo y la atención a la ambientación y los vestidos sitúan el grabado en la línea 3.3, filológica, pero contaminada por la perspectiva 3.2, la interpretación cómica.

La elección del momento del episodio por parte de Jiménez Caballero Navarro Alpérez es bastante insólita, aunque no original. Otra elección poco habitual es la de Eberhard Schlotter, en la figura 13, en una edición de Mainz de 1989; el momento elegido es el inmediatamente posterior al encuentro, cuando ya las tres aldeanas han

retomado su camino —las vemos en un tercer plano bastante difuminado—; don Quijote aparece en segundo plano, apesadumbrado por la reciente noticia del encantamiento de su dama, la cual ocupa el primer plano del cuarto inferior derecho del cuadro, superpuesta al corazón del caballero.



Figura 13.

Schlotter resuelve el episodio con una mezcla de estilo narrativo y pictográfico, para dar expresión a la interioridad del protagonista en uno de los momentos más dramáticos de la historia y, a la vez, elevar a Dulcinea al estatus de emblema de la acción caballerescas de don Quijote. El grabado respondería a la perspectiva 2, que destaca un momento específico del episodio y lo satura de sentido.

Conviene aclarar que el momento más visitado del episodio no es el elegido por Schlotter ni tampoco por Jiménez Caballero Navarro Alpérez, sino el escogido por Rey Vila. Roberto J. Páez, en la edición bonaerense ya mencionada, dibuja la presentación a don Quijote por Sancho de Dulcinea y sus dos damas de compañía según la imagen canónica, pero le antepone otra en un primer plano muy invasor, tremendamente invasor: las traseras partes de un cerdo que hoza el terreno en busca de comida ocupan las tres cuartas partes del

grabado; en un segundo plano alejado, en sombra, se percibe el perfil de don Quijote arrodillado ante las aldeanas en sus monturas.



Figura 14.

La perspectiva 2 de Páez busca dirigir la interpretación del episodio en clave desacralizadora, al imponer la lógica del cuerpo abierto carnavalesco, con sus orificios en primer plano<sup>6</sup>, del animal sobre el que se funda buena parte de la cocina española, mientras precisamente se afana en la búsqueda del yantar; animal, por otro lado —todo hay que decirlo— que tanta relación tiene con la pericia profesional de Dulcinea<sup>7</sup>, la cual «tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer en toda la Mancha» (I, 9). El rebajamiento del encuentro del caballero con su dama no podía ser más cruel. En realidad, el pérfido narrador ya propone una perspectiva análoga, cuando cuenta el costalazo que se pega la aspirante a Dulcinea al intentar huir de los requiebros de los señores.

<sup>6</sup> Bajtin, 2003, pp. 22-33 y 284-292.

<sup>7</sup> Redondo, 2021, p. 259.

La tercera transformación de Dulcinea se cumple en el relato de don Quijote acerca de lo sucedido en la cueva de Montesinos. Un momento específico del episodio ha retenido la atención de los ilustradores; este:

—Me mostró [Montesinos] tres labradoras que por aquellos amenísimos campos iban saltando y brincando como cabras, y apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso (II, 23).

Manuel Ángel Álvarez, en un grabado de una edición madrileña de 1904, decide iluminar justamente estas palabras. Los ilustradores no suelen prestar atención a este momento del episodio, por lo que la selección de Álvarez es ya significativa y podríamos considerarlo como expresión de la perspectiva 1, aunque la atención al ambiente arquitectónico y natural me lleva a incluirlo también entre los ejemplos de perspectiva 3.3, así sea mitigada por la falta de detalles en la descripción.



Figura 15.

En el mismo momento del episodio se inspira Hermann Paul, para este grabado de la edición de 1929 en Maestricht (*sic*). Don Quijote no aparece, pero, en su lugar, un severo y patriarcal Montesinos soporta estoicamente las cabriolas de las tres aldeanas por detrás de él, sobre un prado lleno de flores, con una lonja árabe en el fondo. El estilo narrativo describe cuerpos en voltereta, piernas desnudas, posaderas al aire (¿serán las de Dulcinea?), con perspectiva 3.2, cómica, acentuada por el trazo marcado y la ausencia de color.

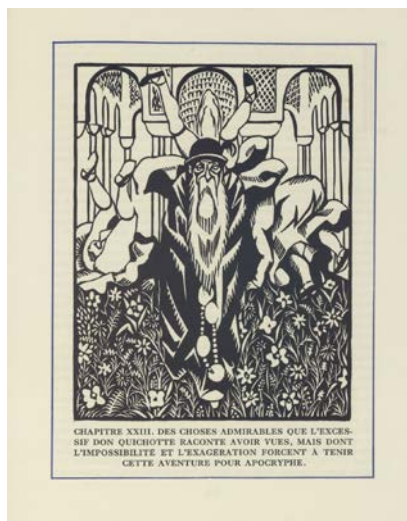


Figura 16.

El cuarto avatar de la princesa de la Mancha lo encarna el socarrón paje de los duques, al disfrazarse de la Dulcinea encantada que acompaña a Merlín en el carro del desfile. La cita del texto es esta:

En un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que, al parecer, no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete. Junto a ella venía una figura [...] cubierta la cabeza con un velo negro; [...] levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea [...]. Tenía un mayordomo el duque de

muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea (II, 35).

Daniel Urrabieta Vierge propone una lectura fiel, según la perspectiva 1, que también conjuga la finalidad filológica (3.3) de la reconstrucción de los vestidos y el ambiente, en este grabado de una edición neoyorquina de 1906.



Figura 17.

En él aparece un Merlín con semblanzas mortíferas y una atemorizada Dulcinea, en un segundo plano que deja espacio en el primero a los espectadores del cortejo, entre los que se encuentran la duquesa y don Quijote, así como los encapirotados con sus hachas encendidas en las manos. En contra de lo que sugiere el propio texto, no hay rastro de comicidad en esta imagen, que parece incidir en la interpretación romántica según la línea 3.1.

Tampoco hay comicidad en la imagen que propone Eberhard Schlotter para iluminar la misma escena. El punto de vista del ilustrador parece reproducir la visión de Sancho, a quien se podría entrever en la silueta a la izquierda en la que se inscribe su proyección en el inmediato futuro, mientras se azota para liberar a Dulcinea, tal y como le está pidiendo un gigantesco Merlín, transmutado en diablo, con sus garras afiladas extendidas hacia el escudero. Los cariaconteci-

dos clérigos acompañantes del carro y la no menos carilarga Dulcinea entronizada subrayan el dramatismo y la dimensión tétrica y demoníaca de la escena. Don Quijote y los duques desaparecen de la imagen, y con ellos la connotación burlesca de la escena.



Figura 18.

Hermann Paul propone una visión aún más condensada de la misma escena, en la edición citada de Maastricht: unas manchas de color blanco sobre un fondo negro dominante diseñan las figuras de los encapuchados y sus antorchas, en torno a un palco central en el que campea la imagen de Merlín mientras se quita el velo del rostro y descubre la figura de la muerte, y, a su lado, una Dulcinea encantada marcadamente masculina, envuelta en ropajes y con el pelo negro cubierto por lo que podría ser una peluca rubia.



Figura 19.

El trazo expresionista y el ambiente lúgubre hacen resaltar las connotaciones de la escena cervantina desde la perspectiva 1, pero no ocultan, a mi modo de ver, la interpretación cómica, 3.2, patente en la antítesis paradójica del atuendo femenino sobre el cuerpo masculino del paje, reducida a su mínima expresión en el tratamiento de la cabellera.

En el episodio en que se manifiesta este cuarto avatar de Dulcinea, se actualiza la estructura triangular del deseo subyacente a las otras tres falsificaciones, cuyo resorte semántico, como decía más arriba, se basa en la proyección sobre un soporte real —en este caso, el cuerpo del paje— de una fantasmagoría ajena —en este caso, la Dulcinea encantada de Sancho—, para reactivar el proceso deseante en el destinatario principal de la puesta en escena —en este caso, don Quijote y Sancho—. En esta cuarta transformación de la dama, además de los directos interesados, hay un coro de espectadores al tanto del montaje burlesco que son los destinatarios del segundo mensaje —el de contenido paródico— de la representación (el primero, la exposición del encantamiento de Dulcinea, está reservado solo a don Quijote y Sancho). Al prescindir de los destinatarios en su grabado, Paul ha de enfatizar la antítesis masculino/femenino de la figura del paje/Dulcinea; pero, aun así, se pierde la doble dimensión comunicativa de la escena, pánica y paródica; para restaurarla, se diría que el ilustrador cuenta implícitamente con el apoyo del texto, el cual debería proporcionar al lector el contexto pragmático de la imagen que él nos ofrece. El artista se diría que invierte la relación entre imagen y palabra que hemos encontrado en la mayor parte de las ilustraciones estudiadas y a la que he denominado perspectiva 1: aquí es el texto el que ha de completar el significado de la imagen y no viceversa. Si en este punto rebobinamos la cinta del razonamiento, nos daremos cuenta de que ya hemos encontrado alguna imagen con la misma lógica relacional imagen-texto; por ejemplo, los grabados de Páez (figs. 10 y 14) parecen solicitar la relectura del texto para captar la dimensión simbólica del laberinto que encierra a Dulcinea (fig. 10) y la paródica del cuarto trasero del cerdo ante don Quijote de rodillas (fig. 14).

\* \* \* \* \*

Al final de esta pesquisa en búsqueda de la verdadera cara de Dulcinea, hemos de constatar que hemos encontrado sobre todo las ca-

retas y no las caras de la dama. Las imágenes que se fundan en los testimonios directos de quienes la han visto directamente la retratan de modos contradictorios entre sí: la belleza y la elegancia de Aldonza Lorenzo que constata el narrador y que han sabido reflejar Theaker (fig. 1) y Jiménez Aranda (fig. 2), no aparecen en la cruel descripción de «El paniaguado» que inspira las visiones de Bernardini (fig. 3), Sacchetti (fig. 4) y Mingote Barrachina (fig. 5). A la moza de muy buen parecer de los primeros contraponen los segundos el cuerpo y el rostro grotescos de una burda campesina. El recuerdo de Sancho deja margen a la interpretación, según que el ilustrador se incline hacia la benevolencia, como Jiménez Aranda (fig. 6), o hacia la malevolencia, como René de Pauw (fig. 7). De la evocación idealizada de don Quijote no podemos extraer más que imágenes etéreas, como las de Jean de Bosschère (fig. 8) y McKnight Kauffer (fig. 9), o simbólicas como la de Páez (fig. 10).

Las reelaboraciones circunstanciales, según la finalidad interesada de su perpetrador, no nos han ayudado a inclinar el fiel de la balanza hacia uno u otro testimonio directo. En todas ellas, tal como nos las relata el texto, los falsificadores juegan con el deseo triangular de don Quijote, tratando de sustituir el referente real del mismo por otros tomados de la realidad contingente. Y así la campesina tobosesca que Sancho usa como pantalla para proyectar a una Dulcinea encantada, en el campo gráfico ha generado especulaciones filológicas de reconstrucción del contexto histórico, según los pinceles de Rey Vila (fig. 11) y Jiménez Caballero Navarro Alpérez (fig. 12), o bien evocaciones intimistas como la de Schlotter (fig. 13) o decididamente paródicas como la de Páez (fig. 14). Lo mismo sucede con la conversión onírica del ectoplasma creado por Sancho por obra de don Quijote en la cueva de Montesinos: también se presta a la visión filológica de Álvarez (fig. 15) o a la cómica y eróticamente sugestiva de Paul (fig. 16). Por último, la segunda conversión del ectoplasma de Dulcinea encantada en el cuerpo y el rostro barbipungente de un paje del duque se ha prestado a la lectura filológica de Urrabieta Vierge (fig. 17) y a las visiones terroríficas de Schlotter (fig. 18) y de Paul (fig. 19), con un toque cómico en la de este último, que juega con la ambivalencia sexual del paje ataviado de Dulcinea. En fin, parece que nos quedamos sin descubrir el verdadero rostro de Dulcinea. Tal vez la imagen que más represente este recorrido infructuoso por las ilustraciones de Dulcinea en los *Quijotes* del siglo XX sea esta de Luis

Scafati para una edición infantil de 2005, en Buenos Aires. Para Scafati, Dulcinea permanece encantada, encerrada en la caja que oculta su palmito, con Merlín a su izquierda y don Quijote cautivo entre sus faldas volanderas.



Figura 20.

#### APÉNDICE. ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Harry George Theaker, «In a neighbouring village reside a Good-looking peasant girl called Aldonza Lorenza [sic]» (I, 3), London, Ward, Lock & Co., 1929.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/236/1929-London-Ward-01-006.jpg>>.

Figura 2. José Jiménez Aranda, «Había una moza labradora de muy buen parecer...» (I, 3), Madrid, R. L. Cabrera, 1905-1908.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/206/1905-1908Madrid-05-023.jpg>>.

Figura 3. Piero Bernardini, «... e la chiama Dulcinèa, nome che sa di miele e suona rotondo e melodioso» (I, 3), Torino, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1935.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/241/1935-Torino-Unione-Tipografico-01-008.jpg>>.

Figura 4. Enrico Sacchetti, «Dulcinea nella realtà» (I, 3), Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1910.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/1601/1910-Milano-Istituto-01-012.jpg>>

Figura 5. Antonio Mingote Barrachina, «Vino a llamarla Dulcinea del Toboso» (I, 3), Barcelona, Planeta, 2005.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/431/2005-Barcelona-Planeta-01-011.jpg>>

Figura 6. José Jiménez Aranda, «Sé decir que se puso un día en el campanario de la aldea a llamar unos zagales...» (I, 25), Madrid, R. L. Cabrera, 1905-1908.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/206/1905-1908Madrid-07-083.jpg>>

Figura 7. René de Pauw, «Qui traite des choses étranges qui arrivèrent dans la Sierra-Morena [sic]» (I, 25), Paris, Terres Latines, 1947.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/584/1947-Paris-Latines-01-052.jpg>>

Figura 8. Jean de Bosschère, «Don Quixote and Dulcinea» (I, 3), London, Constable & Co., 1922.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/817/1922-London-Constable-01-002-f.jpg>>

Figura 9. Edward McKnight Kauffer, «Don Quixote on Rocinante and the vision of a female figure» (I, 29), London, The Nonesuch Press, 1930.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/372/1930-London-Nonesuch-02-007.jpg>>.

Figura 10. Roberto J. Páez, «Don Quixote looking for Dulcinea in a labyrinth» (I, 35), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/259/1969-Buenos-Aires-Eudeba-02-040.jpg>>

Figura 11. José Luis Rey Vila, «Don Quixote and the enchanted Dulcinea» (II, 10), Paris, Club du Livre, 1958.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=772&image=1958-Paris-Livre-03-009.jpg>>

Figura 12. Nicolás Jiménez Caballero Navarro Alperiz, “... comenzó á dar corcovos, de manera que dió con la señora Dulcinea en tierra...” (II, 10), Madrid, Ricardo López Cabrera, 1905-1908.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/206/1905-1908Madrid-08-139.jpg>>

Figura 13. Eberhard Schlotter, «Don Quixote and the three peasant girls» (II, 10), Ludwigsburg, Suddeutsche Verlagsanstalt, 1983.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/363/1989-Mainz-Krahenwinkel-03-073.jpg>>

Figura 14. Roberto J. Páez, «Don Quixote and the enchanted Dulcinea» (II, 10), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1969.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/259/1969-Buenos-Aires-Eudeba-01-057.jpg>>

Figura 15. Manuel Ángel Álvarez, «Montesinos shows to don Quixote three peasant girls» (II, 23), Madrid / Méjico, Saturnino Calleja / Herrero Hermanos, 1904.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/203/1904-Madrid-Calleja-01-202.jpg>>

Figura 16. Hermann Paul, «Montesinos and Dulcinea and her maidens» (II, 23), Maestricht, Leiter-Nypels S. A., 1929-1931.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/495/1929-Maestricht-Leiter-03-044.jpg>>

Figura 17. Daniel Urrabieta Vierge, «Merlin and Dulcinea» (II, 35), New York, Charles Scribner's Sons, 1906.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/1520/1906b-NY-Scribners-04-005.jpg>>

Figura 18. Eberhard Schlotter, «Merlin orders Sancho to lash himself to disenchant Dulcinea» (II, 35), Mainz, Das Bücherhaus Krähenwinke, 1989.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/363/1989-Mainz-Krahenwinkel-03-095.jpg>>

Figura 19. Hermann Paul, «The enchanted Dulcinea and Merlin» (II, 35), Maestricht, Leiter-Nypels S.A., 1929-1931.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/cervantes/DQIIMAGES/largeimages/495/1929-Maestricht-Leiter-03-068.jpg>>

Figura 20. Luis Scafati, «Merlin and the enchanted Dulcinea» (II, 35), Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2005.

<<https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=1247&image=2005-Buenos-Aires-DeLaFlor-01-067.jpg>>

#### BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza editorial, 2003.
- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1974.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes / Editorial Crítica, consultable en línea, <<http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/>> [consultado el 12-7-2024].
- GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, París, Grasset, 1961.
- GOMBRICH, Ernst H., *Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- PROYECTO CERVANTES, dirigido por Eduardo Urbina, de la Biblioteca Cushing de Texas A&M University, consultable en línea <<https://cervantes.library.tamu.edu/dqiDisplayInterface/searchEditions.jsp>> [visitado el 12-7-2024].
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, *Leer el «Quijote» en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Madrid, Calambur, 2006.
- PINI MORO, Donatella, «El *Quijote* y los dobles: sugerencias para una relectura de la novela cervantina», en AA. VV., *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 223-233.
- REDONDO, Agustín, «Siguiendo el rastro del animal ambivalente: las manifestaciones singulares del puerco en la primera parte del *Quijote* cervantino», *Edad de Oro*, 40, 2021, pp. 255-270.

Partiendo de diversos enfoques, y haciendo uso de distintas metodologías, los once trabajos que se recogen en este volumen versan sobre variados aspectos relacionados, ya con la creación y las características del personaje inventado por Cervantes (y por Alonso Quijano/don Quijote), ya con diversas recreaciones posteriores de Dulcinea en la literatura y en el arte. Obvio es decir que esta gavilla de aportaciones críticas no puede agotar la inmensa riqueza que encierran la creación cervantina y sus recreaciones a través de los siglos, pero en conjunto constituye un significativo acercamiento a la figura de Dulcinea del Toboso, a su esencia literaria y su entidad artística. El libro va dedicado al ilustre cervantista Enrique Rull Fernández, quien finalmente no pudo participar en julio de 2022 en el *I Coloquio Internacional «Dulcinea del Toboso. La creación cervantina y otras Dulcineas recreadas»*, celebrado en El Toboso (Toledo), encuentro que está en el origen de estas páginas que ahora se publican. Por su buen hacer como colega, por su sabiduría siempre discreta y, sobre todo, por los buenos momentos compartidos a lo largo de tantos años, los editores —y sin duda también todos los autores que aquí escriben— han querido dedicar estas páginas a honrar la memoria de Enrique, con el recuerdo siempre cariñoso de su bonhomía y su generosa amistad.



Universidad  
de Navarra

GRUPO DE  
INVESTIGACIÓN  
SIGLO DE ORO