Universidad de Huelva

Departamento de Filología



Biografía de Dulcinea

Memoria para optar al grado de doctora
presentada por:

María Zambrana Pérez

Fecha de lectura: 15 de junio de 2023

Bajo la dirección de los doctores:

Mercedes Comellas Aguirrezábal

Luis Gómez Canseco

Huelva, 2023



María Zambrana Pérez

BIOGRAFÍA DE DULCINEA

Tesis de doctorado

Directores
Mercedes Comellas Aguirrezábal
Luis Gómez Canseco

Universidad de Huelva

Programa de doctorado
Lenguas y culturas

Departamento de Filología
Universidad de Huelva

2023

María Zambrana Pérez

BIOGRAFÍA DE DULCINEA

Tesis de doctorado

Directores
Mercedes Comellas Aguirrezábal
Luis Gómez Canseco



Universidad de Huelva

Programa de doctorado
Lenguas y culturas

Departamento de Filología
Universidad de Huelva

2023

ÍNDICE

NOTA PREVIA 7

INTRODUCCIÓN 11

DULCINEA COMO TEXTO 15
La creación de Dulcinea del Toboso 22
Diferenciación entre Alonso Quijano y don Quijote 35
Melancolía y cólera 37
El mal de la lectura 47
El papel del narrador en la configuración de Dulcinea. El pacto actancial 55
La necesidad de la amada 65
Dulcinea 74

DULCINEA COMO IMAGEN 85
Aspectos terminológicos 87
Introducción a la iconografía del Quijote 91
Propuesta metodológica para el estudio de la representación de Dulcinea del Toboso 101
Tipología de Dulcinea 106
Estilo de los talleres 108
Evolución de las imágenes Dulcinea 110
Dulcinea en los programas iconográficos (ss. XVII-XVIII) 110
Modelo holandés 111
Modelo francés 113
Modelo inglés 116
Modelo español 118
Imaginario de Dulcinea 122
Capítulos fosilizados 125
Capítulo I, 31 125
Tipo I. Anónimo (1828) 130
Tipos II-IV. T. Johannot (1836-1837) 132
Tipo V. A. Mestres (1879) 137
Tipo VI. R. Balaca y Orejas Canseco (1880-1883) 139
Tipo VII. Brangwyn (1895) 140
Tipo VIII. H. Morin (1900) 141
Tipo IX. Á. Álvarez (1904) 143
Tipo X. B. de la Bere (1905) 144

Tipo XI. G. Roux (1905)....145
Tipo XII. J. Jiménez Aranda, (1905-08)....147
Tipo XIII. Urrabieta Vierge (1906-1907)....149
Capítulo II, 9....152
Capítulo II, 10....155
Tipo I. Anónimo (1650)....165
Tipo II. J. Savery (1657)....166
Tipo III. Anónimo (1672-1673)....168
Tipo IV. J. Harrewyn (1706)....170
Tipo V. C. A. Coypel (1724-1736)....172
Tipo VI. Anónimo (1725-1750)....174
Tipo VII. J. Vanderbank (1738)....175
Tipo VIII. F. Hayman (1755)....176
Tipo IX. J. Camarón y Boronat (1771)....178
Tipo X. N. Chodowiecki (1780)....179
Tipo XI. A. Carnicero (1780)....181
Tipo XII. T. Stothard (1782)....182
Tipo XIII. I. Carnicero y A. Carnicero (1782)....183
Tipo XIV. A. Rodríguez (1797-98)....185
Tipo XV. F. Alcántara (1798-1799)....186
Tipo XVI. Anónimo, (1800-1801)....187
Tipo XVII. C. Dusaulchoy (1807-1808)....188
Tipo XVIII. Anónimo, (h. 1818)....189
Tipo XIX. R. Smirke (1818)....190
Tipo XX. F. Novelli (1818-1819)....193
Tipo XXI. J. H. Clark (1819)....193
Tipo XXII. R. Westall (1820)....194
Tipo XXIII. R. Cruikshank (1824)....195
Tipo XXIV. L. Choquet (1824)....196
Tipo XXV. Anónimo (1828)....197
Tipo XXVI. N.-T. Charlet (1830)....199
Tipo XXVII. G. Cruikshank (1833)....200
Tipo XXVIII. B. Pinelli (1834)....201
Tipos XXIX-XXXI. T. Johannot (1836-1837)....202
Tipo XXXII. Anónimo (1837)....205
Tipo XXXIII. J. Gilbert (1842)....206
Tipo XXXIV. J. Gilbert (1856)....207
Tipo XXXV. Anónimo (h. 1845)....208
Tipo XXXVI. J. Longe (1845)....209
Tipo XXXVII. J. J. Grandville (1848)....210
Tipo XXXVIII. E. Morin, (h. 1850)....211
Tipo XXXIX. Anónimo (1852-1853)....213
Tipo XL. E. H. Forest (1853)....214
Tipo XLI. C. F. Nanteuil (1855)....215

Tipo XLII. Anónimo (1859) 216
Tipo XLIII. Albert (1860-¿1862?) 218
Tipo XLIV. H. Telory, (h. 1863) 219
Tipos XLV-XLVII. G. Doré (1863) 220
Tipo XLVIII. W. Marstrand, (1865-1869) 223
Tipo XLIX. A. B. Houghton (1866) 224
Tipos L-LI. P. G. E. Staal (1864 y 1866) 225
Tipo LII. G. Roux (1866) 227
Tipos LII-LIV. J. W. A. Hilverdink (h. 1867) 229
Tipo LV. V. Urrabieta Ortiz (1873) 230
Tipo LVI. V. Barneto (1875) 232
Tipo LVII. A. Mestres (1879) 233
Tipo LVIII. Anónimo, (1879) 234
Tipo LIX. A. Lalauze (1879-1884) 236
Tipo LXI Anónimo (1880) 236
Tipo LXI. L. Hopkins (1880) 238
Tipo LXII. J.-L. Pellicer (1880-1883) 230
Tipo LXIII. R. Balaca y Orejas Canseco (1880-1883) 240
Tipo LXIV. J. Worms (1884) 241
Tipo LXV. É. Zier, (h. 1890) 242
Tipo LXVI. C. H. Pille (h. 1893) 243
Tipo LXVII. H. Bressler (1893) 244
Tipo LXVIII. A. Guillaume (1893) 245
Tipo LXIX. Anónimo (1895-1896) 246
Tipo LXX. J. Pahissa (1897) 247
Tipo LXXI. J. Seriñá (1897) 249
Tipo LXXII. O. Woite (h. 1900) 250
Tipo LXXIII. Anónimo (h. 1900) 250
Tipo LXXIV. H. Morin (1900) 251
Tipo LXXV. M. Á. Álvarez (1901) 252
Tipo LXXVI. W. Strang (1902) 254
Tipos LXXVII-LXXX. J. Passos (1903-1904) 255
Tipo LXXXI. H. M. Brock (h. 1905) 258
Tipo LXXXII. N. Alpériz (h. 1905-1908) 259
Tipos LXXXIII-LXXXIV. D. Urrabieta Vierge (1906-1907) 260
Capítulo II, 35 263
Tipo I. J. Savery (1657) 267
Tipo II. D. de Obregón (1674) 269
Tipo III. Anónimo (1699) 280
Tipo IV. J. Harrewyn (1706) 281
Tipo V. J. Camarón y Boronat (1771) 283
Tipo VI. A. Rodríguez (1771) 284
Tipo VII. T. Stothard (1801) 286
Tipo VIII. R. Smirke (1818) 286

Tipo IX. T. Johannot (1836-1837).....289
Tipos X-XI. Bertall (1859).....290
Tipos XII-XIII. G. Doré (1863).....291
Tipo XIV. G. Roux (1866).....293
Tipo XV. E. Staal (1866).....294
Tipo XVI. A. Mestres (1879).....296
Tipo XVII.J-L. Pellicer (1880-1883).....297
Tipo XVIII. F. Myrbach (1883).....289
Tipo XIX. É. Zier (h. 1890).....290
Tipo XX. A. Álvarez (1904).....291
Tipo XXI. N. Alpériz (1905-1908).....293
Tipo XXII. D. Urrabieta Vierge (1906-1907).....294
Retratos de Aldonza Lorenzo.....297
Tipo I. J. K. Meadows (1833).....300
Tipos II-IV. T. Johannot (1836-1837).....303
Tipo V. A. Mestres (1889).....308
Tipos VI-VII. J. Jiménez Aranda (1905-1908).....309
Frontispicios o imágenes especulares.....315
Primer grupo: Dulcinea enmarcada I. Primeros frontispicios y repeticiones sin apenas variaciones.....322
Segundo grupo. Dulcinea enmarcada II: frontispicios de diferentes talleres.....327
Tipo I. Humblot (1741).....334
Tipo II. A. Carnicero (1780).....335
Tipo III. F. Novelli (1818-1819).....337
Tipo IV. L. Paret y Alcázar (1798-1799).....337
Tipo V. C. F. Boëtius (1734).....342
Tipo VI. J. Camarón y Boronat (1771).....343
Tipo VII. A. Rodríguez (1804).....344
Tipo VIII. C. F. Nanteuil (1844).....346
Tipo IX. H. Bressler (1893).....347
Tercer grupo. Dulcinea como busto.....350
Tipo I. J. Harrewyn (1706).....350
Tipo II. R. Ximeno y Planes (1797-1798).....353
Tipo III. R. Smirke (1818).....355
Comentario de una excepción: L. Scherm (1696).....356

CONCLUSIONES.....359

BIBLIOGRAFÍA.....369

NOTA PREVIA

¿Cómo puede estar acabado,
si aún no está acabada mi vida?
Don Quijote de la *Mancha* I,22

Recuerdo mi infancia como un lugar en el que siempre había un tomo del Quijote. Mi padre lo leía anualmente y era común verlo descansando en su mesita de noche o en la mesa de su despacho, según el momento del día. Cuando ya cursando Filología Hispánica y matriculada en la asignatura de Cervantes me tocó enfrentarme al libro, descubrí que no había querido acercarme antes al texto porque sentía que le estaba robando a mi padre lo que más le definía. Que esas siluetas de don Quijote y Sancho eran más suyas, de él, que del propio Cervantes. Pensé, en esos momentos, que no iba a ser capaz de disfrutar de una lectura que pasaba indirectamente por aquella mirada que había logrado ser siempre distinta, que se había seguido sorprendiendo ante el acto mismo de leer. Mi sorpresa fue verme disfrutando, libro en mano, de las aventuras de don Quijote y Sancho; ver que yo era capaz de hilvanar o trenzar mi propia mirada a la suya, en una suerte de acercamiento compartido. Recuerdo perfectamente esos días de lectura irrefrenable y que dejé el último capítulo sin leer hasta la noche antes del examen. Pensaba que leyendo la muerte de don Quijote mis ojos mismos iban a matar al personaje, y decidí librarle de esa muerte ya escrita hasta que fuera estrictamente necesario. Recuerdo también, como si no hubieran pasado los años, el llegar a la clase el día del examen, después de haber pasado por el capítulo 74, y, mientras esperábamos a Piñero, decir con emoción a mis compañeros que don Quijote no moría, que el que lo hacía era Alonso Quijano. Que don Quijote no podía morir, porque entonces hubiera muerto Dulcinea, y las ideas no mueren y nos sobreviven para que por ellas y desde ellas se nos recuerde.

Durante los años de carrera, jamás me planteé hacer una tesis. Una vez me matriculé en el doctorado, pensé que jamás podría terminarla. La Universidad es una

carrera de fondo y yo no he sabido correr a la velocidad necesaria, por lo que puedo decirme que es un milagro haber llegado hasta aquí. Pido disculpas porque la tesis está atravesada por el sentimiento lorquiano de ser *un pulso herido que sonda las cosas del otro lado.*

Querría habérsela dedicado a mi padre, para que quedara por siempre su nombre ligado al de don Quijote, al de Sancho, al de Cervantes y, sobre todo, al de Dulcinea. Papá, *tú que siempre has sido el mejor de los cervantistas en el anonimato, harás tu propio discurso y nos permitirás vivirte en la belleza con la que miras lo literario.*

Por lo demás, estos cinco años y medio de trabajo se resumen en más de dos mil fotos del día, proyecto que pude empezar gracias al contrato FPU del que gocé los tres primeros años. Ahora, hoy, reviso esas imágenes y veo mi vida congelada. Me veo rodeada de buenos amigos como IPA, que duerme, como cada tarde, sobre mi regazo; Yolanda Sánchez Ruiz, que me cobija en su chubasquero siempre que llueve; María Sánchez Ramos, que sería la envidia de la mismísima Lola Flores; Chusa, por quien aprendí a caminar sobre el agua; Santiago Ríos, *el meu cop de sort*; Dani Martín, para quien no hay ruedas suficientes; Loren, que ha hecho del Miguelete el salón de mi casa; Carmen Venegas; Marta Flores; Darío Ojeda; Alejandro Barrera; Cesare Laconi; Claudia Fricke; Fátima Rueda, Frufru; Xime; Marta Pachi; Natalia Rodríguez; Gámez; Dani Bolaños; Claudia Lora; Noelia; Manu Contreras; Juan Marcos, JM; Macarena; Miguel Ángel; Inmaculeitt; Lola; Melody y Sergio. Veo las caras de las canciones que me han acompañado en estos 52 meses, la de Amaia y la de Nacho Vegas, sin cuyas voces habría sido mucho más difícil respirarme. Veo a profesores a los que aprecio y que me han servido de inestimable ayuda en estos años como Roland Béhar, Adrián J. Sáez, Pedro Ruiz Pérez, Valentín Núñez Rivera, Isabel Román y Juan Montero, a quien admiro como se admira desde lo religioso; veo a profes que son parte de una familia que yo no aspiré a tener en Huelva, como María Heredia o Abi; veo a maestros sin cuyos ojos, paciencia y tantísimo cariño y mimo este trabajo no habría salido adelante: Luis Gómez Canseco y Mercedes Comellas. Veo que he conocido el amor en las manos de Marta y en los brazos de Gaballum,

hechas espacio de encuentro y diálogo con di-s. Veo a mi prima Nere, a David hijo, a David padre, a mi tía Valle y a mi tío Víctor, a mi abuela Pía, a mi abuela Encarna, a mi abuelolo Emilio, a mi tita Marisita, a mi prima Ana y, sobre todo, a Titus Andronicus, que me permitió reencontrarme entre comentario estilístico y filológico. *Por ti, tito Andrés, tengo registrada en mi diario la felicidad de haber ido a trabajar al IES Virgen de Consolación, donde me esperaban en 4ºA veintidós nombres propios, y al IES Ponce de León.* Veo entre todas las fotografías tomadas diariamente el crecimiento de mis hermanos, Rafa «Lolo» y Pipi «carini», que me acompañan siempre, aun sin saberlo, por cualquier camino, en cualquier tierra. Volvería a nacer porque vosotros hacéis del mundo un lugar habitable y querido; *a vosotros os debo el haberme arropado durante estos largos años de días felices y también de llanto.* Y, por supuesto, veo a mi madre, que me da siempre más de lo que pido y que mira a la vida con una fe que los demás no tenemos y que nos presta generosamente. *Te quiero, vieji.*

Desde hoy sin tesis, seguiré registrando mi camino, escribiendo con la luz de quien mira siempre la vida con ojos recién estrenados: con el fin de vivirme, con el fin de vivirla. Con el fin, como don Quijote, de mirarme un día y decir *yo sé quién soy*.

INTRODUCCIÓN

Esta monografía se escribe con el deseo de contribuir al estudio de Dulcinea del Toboso. Para ello, se ha realizado un análisis combinado de sus apariciones en el texto cervantino, de las distintas aproximaciones y consideraciones de la crítica acerca de la dama quijotesca, y de las representaciones que tuvo en las distintas ediciones ilustradas del *Quijote* hasta 1915. De este modo, la tesis se divide en dos partes: «Dulcinea como texto» y «Dulcinea como imagen», y ambas dialogan entre sí en pro de responder a si es posible entenderla como un personaje más dentro de la obra de Cervantes, tanto en un plano literario como en un plano iconográfico.

En la primera parte, se presenta un estado de la cuestión que trata de recoger los estudios críticos sobre Dulcinea e intenta dar respuesta a la naturaleza de su génesis en el apartado «Creación de Dulcinea». Para saber quién la crea, se ha profundizado en la lectura del capítulo I,1, distinguiendo a hidalgo y caballero en «Diferenciación entre Alonso Quijano y don Quijote», que incluye los epígrafes «Melancolía y cólera», «El mal de la lectura» y «El papel del narrador en la configuración de Dulcinea: el pacto actancial». En este último se argumenta por qué dentro del *Quijote* es posible ignorar el habitual pacto ficcional con el narrador y privilegiar la voz del caballero. Ello permite entender cómo sus lecturas caballerescas dan origen a una Dulcinea que nada tiene que ver con la aldeana de la que parte y que es el más alto de los símbolos quijotescos en tanto que encarna la propia ficcionalidad de la obra, como se ha estudiado en «La necesidad de la amada».

En la segunda parte de la tesis se aborda la «Iconografía del *Quijote*», atendiendo siempre a las ediciones ilustradas volcadas en el *Quijote. Banco de imágenes*. Hemos hecho un repaso por los distintos talleres y escuelas, siguiendo las canónicas observaciones de su compilador y responsable, José Manuel Lucía Megías. Para la propuesta iconográfica de Dulcinea, hemos dividido las imágenes en las que supuestamente aparece la dama en tres apartados, creando una caracterización tipológica propia que busca dar respuesta a los problemas de su representación: «Capítulos fosilizados», «Retratos de Aldonza» y «Frontispicios o imágenes

especulares». De los tres, ha sido este último grupo el que más luz ha arrojado de cara a dar una respuesta a si es posible o no su traslación iconográfica.

Hechas estas divisiones, se ha puesto en relación la Dulcinea textual con las diferentes imágenes que la representan en distintas épocas históricas, observando tanto las peculiaridades de cada etapa y escuela, como las condiciones de la transferencia desde el lenguaje literario al pictórico. La finalidad última era comprobar si la ausencia carnal de Dulcinea dentro de la novela permitía que fuera trasladada a la dimensión ilustrada y, de ser posible, por qué estas imágenes de la dama no habían consolidado un imaginario propio, como sí había ocurrido con los personajes de don Quijote y Sancho.

DULCINEA COMO TEXTO

Est Dulcinea in nobis

Dulcinea es uno de los personajes más importantes del *Quijote*, aunque los estudios sobre ella no sean tan numerosos como los escritos sobre el caballero, su escudero u otros aspectos de la obra. Esto puede deberse a los múltiples interrogantes que surgen cuando nos acercamos a la dama de la que don Quijote dice estar enamorado, de no siempre fácil respuesta. Pese a que se ha intentado entender la novela de Cervantes no como un discurrir dialógico entre don Quijote y Sancho, sino como una tríada -véase Jesús G. Maestro (2017a, 2017b y 2017c), que propone un estudio *a tres* del texto del alcalaíno-, estas teorías han corrido poca suerte, y cualquier sumergimiento en la obra tiende a reducirla a un elemento más en ese juego, a veces cómico, a veces sublime, dentro del binomio caballero-escudero.

La interpretación de Dulcinea suele implicar la del *Quijote* en su conjunto y la elección, siempre con matices, de una de las dos lecturas que, como distingue Mata Induráin, corren en paralelo a las dos posibles formas de entender la obra (2005:664). Tendiendo la lectura que reduce a Dulcinea a los márgenes de la parodia a una simplificación del sentido del texto[1], esta visión entroncaría más con la realidad de Aldonza que con la de la dama, pues Dulcinea acabaría por someterse a un esbozo grotesco de los ideales amorosos, caballerescos y, en última instancia, literarios que habrá de ir defendiendo don Quijote a lo largo de la novela. Por el contrario, las lecturas del texto que incorporan un cariz filosófico, entienden a Dulcinea como lo más sublime del *Quijote*.

[1] La voz «parodia» requiere antes de seguir adelante lo que Piskunova denomina «deconstrucción positiva» del término, esto es, un cuestionamiento de su uso y del significado que se le asigna (1998). Aclara Urbina que hay tres formas de entender la parodia: según la teoría literaria coetánea a Cervantes, según la práctica cervantina (deberíamos añadir aquí: según la supuesta práctica cervantina) y según la crítica moderna (1990). Nosotros lo haremos siempre dentro de los márgenes de la teoría literaria actual

Lo que sí se puede afirmar es que el estudio de este personaje nos aporta claves para el entendimiento de la obra en todas sus dimensiones, pues ambas lecturas son válidas y justificables a partir del propio texto de Cervantes[2]. De hecho, la dualidad del personaje se declara explícitamente cuando don Quijote, durante la penitencia en Sierra Morena, expone a Sancho que quien se esconde bajo la identidad de Dulcinea es la moza del Toboso[3]. Esa misma dualidad ha alcanzado a la crítica, generando lecturas como la Rodríguez-Luis y la de Torres Lázaro. El primero propone que Aldonza Lorenzo desaparecerá de la mente de don Quijote en tanto que se ha visto en la tesitura de tener que defender ante su escudero el haberla *recreado*, creyendo a partir de ahí y solo desde entonces «en la existencia de Dulcinea» (1965: 386). Por su parte, Torres Lázaro mantiene que don Quijote nunca se cree a Dulcinea, pues «es siempre consciente de que se trata de una invención suya», aunque «en Sierra Morena comprende que Aldonza Lorenzo es un estorbo» (1997:423). Alcalá Galán escribe

> El error de interpretación más habitual ha sido confundir a la Aldonza Lorenzo de la que Alonso Quijano se enamora -y que sirve como base «material» para su fantasía, con la Aldonza Lorenzo descrita por Sancho en el capítulo 25 de la primera parte. En efecto, esta Aldonza hombruna es tan imaginaria como la Dulcinea princesa y no debe tomarse como real solo por el hecho de que se opone al ideal (…). Es imposible que un hidalgo se enamorara de semejante figura (2017:27).

Sin embargo, es consciente de que la clave está en cómo la piensa, aceptándola como mera invención suya. En este en este sentido, recuerda Roberts que

> La intención del autor queda perfectamente sugerida desde el instante en que la imaginación de don Quijote la crea. Dulcinea no surge en la mente

[2] Prueba de ello es que numerosos personajes que van desde Sancho hasta los duques hacen burla del amor de don Quijote en la segunda parte de la obra en tanto entienden que es incompatible la convivencia en un ser de Aldonza y Dulcinea. Creemos que esto se debe a que, para ellos, es incomprensible -por irrisorio- el hecho de que Dulcinea sea tildada de soberana y alta señora y a la par se encuentre anclada al personaje de Aldonza.

[3] «- Tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado» (I, 25). A partir de este momento, Sancho (también los lectores de la primera parte de la obra) y don Quijote tendrán muy distintas visiones de Dulcinea.

> de don Quijote enteramente de la nada, sino que parte, por abstracción, de una realidad material (...). Esto significa que, aunque el héroe ilusionado pueda prescindir de la realidad y soñar dentro de categorías espirituales, el autor, en su inventiva, no prescinde de la realidad, por lo cual el lector tendrá que enfrentarse dialécticamente con la existencia de Dulcinea y la de Aldonza a lo largo de todo el libro (1979:811)[4].

Así lo declara don Quijote en el capítulo que nos ocupa, repetido hasta la saciedad en cualquiera de los acercamientos hechos al personaje: «Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así[5], sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad» (I,25)[6], o en

---

[4] Escribe Vallejo González que «la funcionalidad de la imaginativa no está circunscrita a la de mera perceptora de imágenes, sino que se ha tendido a ver como una especie de pintor de interior, de intelecto de lo particular, como una potencia capaz de generar, de proyectar imágenes nuevas a partir de las contenidas en la memoria» (2008:314)

[5] Para Torrente Ballester, en la afirmación "imagino que todo lo que digo es así" se halla no solo la defensa de *su* Dulcinea, sino la de todo el ideal caballeresco que ha venido construyendo a través de la palabra (1975:74).

[6] Lázaro Montero escribe sobre ello: «en el capítulo III de la segunda parte del *Quijote*, dice el Bachiller Sansón Carrasco: "... una cosa es escribir como poeta y otra como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas no como fueron, sino como debían ser, y el historiador las ha de escribir no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar cosa alguna". Consideramos, pues, acertadísimo, y dentro de la posible concepción cervantina, estimar a don Quijote como la poesía, y a Sancho, como la Historia. Ve don Quijote las cosas no como son, sino como debieran ser: las ve Sancho tal como son. Por eso sólo verá a Dulcinea en la medida en que se acerque a su señor, y no acabará nunca de entenderla» (1961:238); el mismo razonamiento sigue Egido para justificar su lectura del texto, agregando que «don Quijote de la Mancha vive más en el pasado que en el presente. Por su fidelidad a los modelos leídos, se hace caballero andante y sale en busca de aventuras, y también, por esa misma fidelidad, se enamora (...). El seguir la moda caballeresca le obliga a tener una amada, y como no la tiene, la inventa (ya decía Antonio Machado que, en el amor, no importa nada que la amada no haya existido jamás)» (2004:81). Sobre esto, como indica Ruta, «Porqueras Mayo observa que Cervantes en unas cuantas ocasiones define la poesía comparándola con una doncella de genérico corte neoplatónico (véanse sobre todo *La Gitanilla* y el capítulo 16 del *Quijote* II). El gran escritor recogería una tradición que radica en la Antigüedad clásica, pasa por la pintura y la emblemática además de las poéticas y textos teóricos conocidos en su época» (1995:511). Ello puede corroborarse con palabras del propio caballero: «sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar subjeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo» (I,25).

otros momentos de la obra: «-¡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!» (I, 43). Se subraya el término *idea* porque su valor semántico aporta pistas interesantes sobre la dualidad del personaje, según puede apreciarse en la definición de Covarrubias, que localiza como procedente del griego *εἴδω*, ver:

> **1.** Dixose idea porque el que ha de hacer alguna cosa imitando el original, modelo o patrón, le es forzoso tenerle delante para ir le mirando, y contemplando, como haze el pintor que copia alguna pintura de su original. **2.** Tambien llamamos idea la imaginacion que traçamos en nuestro entendimiento, como el arquitecto, que traça una casa, o otro edificio, le fabrica primero en su entendimiento, y despues la executa (1995: 659).

La definición del toledano nos da ya algunas pistas que tendrán que ver con el desarrollo de esta monografía. En primer lugar, la idea nace de la observación de un original -que en este caso sería el personaje de Aldonza Lorenzo-; en segundo, la idea es llevada a cabo por la imaginación, esto es, se trastoca. Combinando ambas acepciones dadas por Covarrubias, advertimos que las dos se aplican en el texto. Primero, en el momento en el que don Quijote elige a su dama: «¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama!» (I,1). Segundo, cuando el caballero la *quijotiza*: «vino a llamarla "Dulcinea del Toboso"» (I,1).

En este punto, y entendiendo que Dulcinea es una *idea*, sería interesante cuestionarnos si la base de Dulcinea es realmente Aldonza Lorenzo o si lo es don Quijote en tanto es quien la crea, quien la nombra[7], en esa búsqueda, como apunta

[7] Sobre esto, Martín Morán agrega que, tras el episodio del morrión (I, I), «el modo para conseguir que una cosa se transforme en otra consiste en cambiarle de nombre y no querer someterla a verificación». Así, «don Quijote se servirá directamente del método paronomásico, o sea, el deslizamiento del significante, para producir un nuevo referente a partir de uno viejo» -que en ese momento de ser nombrado como otra realidad, dejaría de ser lo anterior- (2006: 188 y 190). En relación con ello, Comellas explica que «don Quijote encarna la idea fundamental de la tradición neoplatónica que trajo fray Luis al prólogo de *De los nombres de Cristo*: la palabra asume la función de la razón y de la ordenación del mundo, su explicación nueva» (2004: 121).

Ascunce Arrieta, del hidalgo de «abandonar la idea de escribir libros de caballería para convertirse en caballero andante e implantar en el mundo de la realidad histórica un universo de base literaria» (2005:107), dentro del cual la dama supondrá el culmen de ese ideal de ficción.

La creación de Dulcinea del Toboso[8]

Para saber cómo nace Dulcinea del Toboso, hemos de situarnos en el primer capítulo de la obra, momento en el que tenemos la primera mención de la dama, y preguntarnos cómo se nos presenta la creación de este personaje. Cabe señalar, a pesar de que es obvio, que, estando la parte de 1605 dividida a su vez en cuatro, a imitación del *Amadís de Gaula*, la primera de ellas -que ocupa los ocho capítulos que la inician- está vehiculada por una voz narrativa que no vuelve a aparecer en el resto de la obra. De este modo, el que ha sido llamado primer autor (en contraposición a una segunda voz que felizmente halla el manuscrito de Cide Hamete[9], manda volcarlo al castellano y edita el texto que leemos a partir del I, 9[10]) es el que nos dibuja a Alonso Quijano en ese lugar de la Mancha, hidalgo que pronto decidirá -en un acto

[8] Como estudios generales, véanse Muñoz G. (1981), Ascunce Arrieta (2001), Ly (2005) y González (2010).

[9] Sobre Cide Hamete, De la Puente Sánchez (2007), López-Baralt (1999), Romo Feito (1997), Mancing (1991), Moner (1989), López Navia (1988, 1990), Flores (1982), Lathrop (1981), Rubens (1972), Bencheneb y Marcilly (1966), Stagg (1956).

[10] Se están reduciendo las voces narrativas. Hay quien entiende que la pluma, metafóricamente, concluiría la obra (véanse Haley, 1965 y 1984 y El Saffar, 1975 y 1980). Roca Mussons, además, relaciona esta pluma de Cide Hamete con la que se describe en el prólogo, lo que, según su lectura, «insertada en el marco de la melancolía y la ironía, revelaría la pulsión profunda, transgresiva, de Cervantes» (2004:1224). Sobre esto, Auden (1949). Por otro lado, no podemos olvidar que, en las historias interpoladas, otros son los narradores directos de la historia (aunque presuponemos que han pasado sus discursos por el tamiz del segundo autor, quien reedita todos los materiales). Además, Cide Hamete Benengeli habla en primera persona: «Aquí exclamó Benengeli y, escribiendo, dijo: «¡Oh pobreza, pobreza! ¡No sé yo con qué razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte "dádiva santa desagradecida"! Yo, aunque moro, bien sé, por la comunicación que he tenido con cristianos, que la santidad consiste en la caridad, humildad, fee, obediencia y pobreza» (II,44), algo que muchos estudiosos han pasado por alto. Sobre este tipo de errores comenta Lathrop que acaba haciéndose complicado entender cuándo estamos ante el texto de Cide Hamete y cuándo ante la refundición del narrador, pues no siempre están bien puestas las comillas (1981:695). Comenta el valor de estos silencios Trueblood (1956, 1958).

de voluntad[11]- convertirse en don Quijote a imitación de esos modelos caballerescos previamente leídos[12]. Si, según Rothe, el lector solo percibe en un texto aquello que tiene que ver con su *yo*, Alonso Quijano hará del mundo un libro en el que ir despertando aquellos símbolos que tienen que ver con lo leído (1987:16), rellenando esos "huecos"[13] que va encontrando a su paso en una suerte de coautoría con su narrador, con quien acabará entrando en contradicción: es lo que Marín Pina denomina «acto de lectura creadora» (1993:268).

Ya Céspedes había apuntado que el autor debe pintar no como ocurrió, «sino como hubiera debido ocurrir…, y así, a veces, el poeta tomará algo de la historia para escribir de modo que lo lleve de la mera probabilidad a la realidad», siendo especialmente llamativo el uso del verbo pintar para hablar de la narración, siendo un lugar común de la teoría poética de la época en tanto que se utilizaba para diferenciar entre historia y poesía (literatura). Sobre esto, no solo don Quijote sería el lector de su obra, ya que los demás personajes también acuerdan, por momentos, enfrentarse al mundo en clave quijotesca. De este modo, y en palabras de López Navia, «la lectura de los libros de caballerías nos demuestra que sus protagonistas están viviendo, con todos y cada uno de sus actos, una historia que trasciende sus limitados poderes terrenales y les marca un destino que ellos, conscientemente en muchas ocasiones, están obligados a cumplir» (1993:251).

---

[11] Véanse García Galiano (2009, 2006), Goldman (2008), Pérez Pérez (2006), Kwon (2005), Bartolomé Pons (1983) y Bolaño e Isla (1961).

[12] Como recuerda Míguez Macho, de Alonso Quijano solo se tiene un conocimiento que abarca los cuatro primeros párrafos de la novela de 1605 (2008:107). Hutcheon entiende que las novelas metaficcionales parodian e imitan desde la seriedad, pues no necesariamente implican un movimiento fuera de la mímesis (1980:25). En este contexto, en el *Quijote* no habría mímesis, sino invención desde la imitación, como bien recuerda don Quijote cuando dice «-Ahí está el punto -respondió el caballero- y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracia: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?» (I,25).

[13] Definidos por Iser, son aquellos "vacíos" que hallamos en el texto y que desorientan al lector en tanto que le obligan a participar en una suerte de coautoría (1987:22).

Previo al primer autor, Castilla del Pino recuerda que la cadena creativa de Dulcinea ha de comenzar con Cervantes, autor real de la obra; una obra real, que como tal había sido leída no solo por un largo número de lectores entre 1605 y 1615, sino además por los personajes de la segunda parte[14]. Obra y autor reales entran en el mismo tejido literario, y, aunque el segundo no se introduzca como autor del *Quijote* dentro del propio texto -como sí sucede durante el escrutinio de la biblioteca, donde se le reconoce como autor de *La Galatea*[15]-, es él cabeza pensante de lo que se desarrolla dentro de la novela. Varios son los autores que componen la obra**, s**i aceptamos lo indicado en la narración[16].Sin embargo, la existencia de cuatro autores distintos -o cinco[17]- es el primero -el desconocido, el que compone los ocho capítulos inciales de lo que bien hubiera podido ser una novela ejemplar- el que nos introduzca al personaje de Alonso Quijano. Esto es, la primera impresión del hidalgo está condicionada por lo que esta voz nos cuenta de él, voz de la que sabemos que no podemos fiarnos ciegamente en tanto que, bien deliberadamente nos oculta información («de cuyo nombre no *quiero* acordarme» I,1), bien no conoce los detalles en profundidad («tenía el sobrenombre de "Quijada" o "Quesada", que en esto hay alguna diferencia en los autores que desto escriben, aunque por conjeturas verisímiles

[14] Llega a nuestro caballero la primera referencia a través de Sancho: «anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*» (II,2). Esto es importante en tanto que nos indica que «el personaje existía formalmente fuera de la obra y era contemporáneo y no anterior a ella, como habíamos creído» (Fernández Suárez 1943:34).

[15] Creemos conveniente hacer hincapié en esta idea a fin de que se entienda lo expuesto, pues Cervantes es introducido en la historia en tercera persona y nunca como narrador. Consideramos que esto refuerza el juego establecido y diferenciado entre los planes creacionales, pues abre un cisma de independencia entre él mismo y el que será recogido en nuestro trabajo bajo la etiqueta de *autor*.

[16] Véase Maestro (1995).

[17] Como recuerda Paz Gago, «Haley (…) y El Saffar (…) establecen un esquema de cinco autores ficticios a los que llaman *narradores*, considerándolos como auténticas instancias responsables de la narración» (1989:43).

se deja entender que se llamaba "Quijana"», I,1)[18]. En cuanto a la creación de Dulcinea[19], la explicación de los tres/cuatro autores venideros nos es innecesaria, ya que el hidalgo y la aldeana se encuentran en la narración antes de que se produzca ese juego ficcional.

Explicado así que, siendo Cervantes el autor real de la obra, Alonso Quijano surgiría de la invención de un supuesto primer autor, a su vez don Quijote surgiría del hidalgo. Un primer esquema sería el que sigue[20]:

Cervantes - primer autor - Alonso Quijano - don Quijote
(1) (2) (3) (4)

Paralelamente, el primer autor nos presenta, de nuevo con dudas (pues no está seguro de que sea ella la que inspire a don Quijote, reconociendo que «fue, a lo que se cree», I, 1: 33), a Aldonza Lorenzo, moza labradora del Toboso de la que algún tiempo Alonso Quijano anduvo enamorado. Esta será la que inspire a un ya autonombrado don Quijote de la Mancha para crear su dama, aunque sin anclar a esta nueva criatura, en ningún momento, a la labradora.

---

[18] Nuevamente Paz Gago sintetiza lo escrito sobre este autor, de «cuya identidad los cervantistas no consiguen ponerse de acuerdo; para unos es un autor anónimo, sin identidad (Haley, El Saffar, Fernández Mosquera), mientras que para otros es el mismo Cide Hamete, el único autor de la versión original íntegra (Nepaulsingh). Flores reconcilia ambas tesis proponiendo que el tal autor sea en realidad un traductor de la versión benengeliana» (1989:44). Añadiremos a este resumen –a fin de dar una visión un poco más completa- la lectura de Allen, quien considera que es Cervantes el autor de estos primeros ocho capítulos: «although Cide Hamete is Cervantes' predecessor in the fictional scheme of things, he is his successor in the actual narration, and he thus inherits the ironic perspective which is already clearly and solidly established by chapter 9, when he appears for the first time» (1976:203-204).

[19] Véanse Alcalá Galán (1999), Johnson (1995) y Márquez (1990).

[20] Para profundizar sobre la elección del nombre de Dulcinea, véanse Martín Martínez (2018), Lapesa (1947) e Iventosch (1964). Del mismo modo, introducimos aquí y en los esquemas sucesivos al hidalgo con el nombre de Alonso Quijano por facilitar al lector su reconocimiento, ya que en el momento de su creación el autor no nos da su nombre exacto. Del mismo modo, para el estudio de la polionomasia, veánse Spitzer (1955 y 1980), Valera (2007) y Ruiz Pérez (2016).

Cervantes - primer autor - Alonso Quijano - don Quijote
(1) (2) (3) (4)

Cervantes - primer autor - Aldonza Lorenzo
(1) (2) (3)

Este esquema creacional justificaría la lectura de Dulcinea como ente independiente a Aldonza una vez ha sido ideada por don Quijote[21], sin negar que la materia original de su configuración estuvo en la aldeana[22], pues si bien don Quijote necesita lo físico de Aldonza para tener una base creacional, esta, una vez ha sido cubierta, es desechada. Torres Lázaro recuerda que el primer autor señala que, una vez se hubo puesto nombre, «se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse» (I, 1):

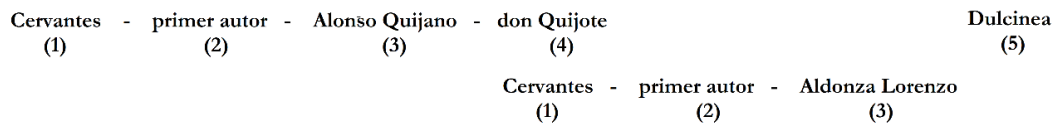
> Si necesitaba buscar de quien enamorarse es porque no estaba enamorado. (…) A continuación se dice que «él, un tiempo, anduvo enamorado». El pronombre personal se refiere a la vez al don Quijote actual y a un Alonso Quijano pretérito. Don Quijote no existía aun cuando el hidalgo manchego anduvo enamorado (luego sabremos que hace unos doce años) de Aldonza Lorenzo. El enamoramiento duró «un tiempo», o sucedió hace «un tiempo», lo que quiere decir que el Alonso Quijano inmediatamente anterior a la génesis de don Quijote, no sólo no estaba ya enamorado de la labradora, sino que, volviendo sobre la búsqueda y el hallazgo, es posible que aquel amor estuviese ya un poco olvidado (2007:447).

Escribe Lamberti que «no es creación del autor, de Cervantes, sino formación libre a un tiempo y necesaria del personaje principal. No es por ende Dulcinea propiamente una "agonista" en las aventuras de Ingenioso Hidalgo, pues no actúa»

[21] Multitud de estudiosos tildan la relación de don Quijote y Dulcinea de egocéntrica en tanto se basa en una prolongación del «yo» -yo pienso, yo digo, yo creo-. Así, véanse Stern (1984), Close (1973) o Russell (1969).

[22] Para más sobre la base física de "la verdadera Dulcinea", véase el estudio de María Teresa León (2005).

(2011:4[23]). De esta forma, el esquema se completaría con un quinto peldaño creacional a partir del cual ya nada más puede crearse:



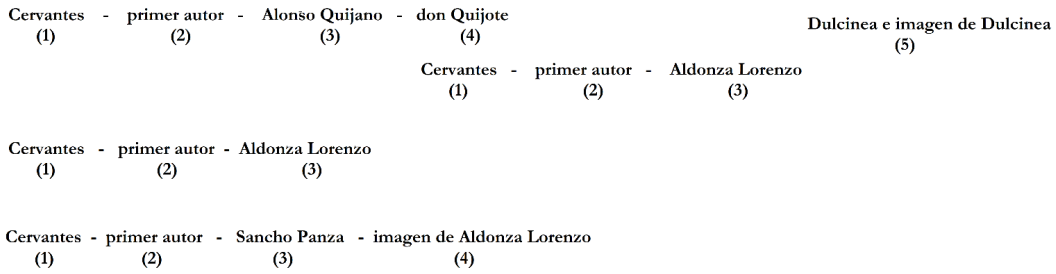
Podemos declarar la independencia de *Dulcinea* -creación del caballero- con respecto a *Aldonza Lorenzo* -creación del autor del *Quijote*-. Así, escribe Comellas que «don Quijote sabe que las palabras, en el reino de la literatura, hacen la cosa (...). Nombrando crea el mundo y lo puebla de nuevos seres: don Quijote de la Mancha, Rocinante, Dulcinea» (2004:121). Mata Induráin recuerda que Dulcinea es «la creación de una creación», esto es, al igual que don Quijote es un invento del hidalgo, su forma de vivirse en el texto literario, también Dulcinea es un invento de don Quijote (2005:663), aunque este necesite a Aldonza para crearla.

Como vamos viendo, el salto de peldaño implica aceptar que en el *Quijote* se producen siempre, a través de una suerte de encadenamientos, relaciones entre dos fuerzas: una primera que crea y una segunda que es creada, pero que está, al mismo tiempo, facultada para la creación. Tales capacidades (como creación y como creador) dotarían a cada personaje de la obra del don de la independencia. En este contexto, Gorla entiende que en el primer episodio de la obra se da «un acto nominal que mágica y súbitamente anula lo que antes existía para que renazca a una nueva vida,

[23] En este contexto, Ruibal relaciona las teorías de Laín Entralgo -sobre la empresa de ser hombre- con la facultad creadora de Alonso Quijano: «Laín Entralgo (...) llama al hombre: "ontopoeta", creador de ser. Para él, hacerse hombre en el mundo (o sea, aquello con lo que me encuentro o se me ofrece, o contiene la posibilidad o disposición de producirse o modificarse) puede realizarse sin dificultad, con gusto y facilidad, en la tarea ontopoética (...). "Yo sé quién soy y sé que puedo ser no solamente lo que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia y aún los Nueve de la Fama...", dice Alonso Quijano a su vecino en el capítulo I,5, cuando a pesar de su primera derrota, el mundo se le aparece aún a su vocación como escenario para la transformación. Y se ejercita en su empresa de ser» (2005:67-68). Sería así esta capacidad ontopoética, esta capacidad de creación de ser -pero sin necesidad de que este *ser* sea *fuera*, en *otro*-, la que justificaría la teoría anteriormente establecida: es lo que Fernández Figueroa denomina «ser otro del que se es, sin dejar de ser el que se es» (1957:16).

con una forma y en un plano que sólo es literario» (2009:10), alcanzándose la cima cuando con el cambio de nombre (de Aldonza a Dulcinea), se llega al ideal platónico (Endress, 2000:25; Gómez, 2010:206). Para Roberts, «lo importante (…) no es la realidad misma de la mujer concreta, sino la idealidad poética que el hombre pone en ella» (1979:813).

Es Mayoral quien nos recuerda que el retrato paródico de Aldonza Lorenzo no nos llega ni desde el narrador, ni desde el comienzo de la obra: tendremos esta imagen de la aldeana a partir de que Sancho opine sobre ella, contradiciendo en todo a don Quijote y dándonos una doble imagen deesta: «la descripción de Sancho, que responde a los rasgos de una mujer hombruna, no concuerda con la opinión del narrador que la ha calificado de "muy buen parecer"» (2005:417)[24]. De ahí que pudiéramos plantearnos si no es la imagen de Aldonza una creación de Sancho Panza:



El escudero habrá descrito, además, con anterioridad a una mujer de rasgos muy similares a los aquí expuestos, remitiendo, como hace don Quijote, a la literatura que él conoce, en este caso a las *consejas*-.

> -"Así que, señor mío de mi ánima -prosiguió Sancho-, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora lo veo".
>
> -Luego, ¿conocístela tú? -dijo don Quijote.

[24] Sobre esto, véase Gernert (2018 y, sobre todo, 2019).

> -No la conocí yo -respondió Sancho-, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo (I, 20)[25].

Como vemos, la Aldonza de Sancho entronca directamente con este personaje literario que nos es presentado aquí. Así, la *imagen de Aldonza Lorenzo* parece tener también una base o una procedencia discursiva, literaria, que no sería sublime en este caso, sino grotesca. Si lo oral-popular incurre en lo burlesco, la imaginación de Sancho se habrá de nutrir de esta suerte de referencias.

Por otro lado, las anteriores no son las únicas lecturas posibles. Para quienes defienden la lectura paródica, en la que Aldonza-Dulcinea es un compuesto paródico, proponemos el siguiente esquema[26]:

Cervantes - primer autor - Alonso Quijano - don Quijote
(1) (2) (3) (4)

Cervantes - primer autor - Aldonza Lorenzo/Dulcinea
(1) (2) (3)

Como vemos, es posible también interpretar que las creaciones de dama y caballero corren en paralelo y que don Quijote no crea a Dulcinea, sino que distorsiona la imagen de Aldonza Lorenzo en los desvaríos de su locura[27].

---

[25] Coincide, además, con lo que añade Sancho de Dulcinea -Aldonza para él- cuando vuelve de la supuesta embajada al Toboso: «Lo que sé decir (...) es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser ella que, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa» (I,31).

[26] La justificación de esta lectura queda apuntada en el primer capítulo y se sostiene con el episodio de Sierra Morena, donde don Quijote y Sancho hablan de Aldonza Lorenzo.

[27] Para ampliar el estudio de Aldonza Lorenzo, véase Redondo (1983). Anthony Close destaca la actitud de don Quijote para con ella como principal fuente de risa: «the hero's attitude towards Dulcinea is a comic sham and his attitud towards the people who question him about her is absurd sophistry» (1973:252). Por el contrario, Torres Lázaro: «aunque la mayor parte de los datos que ofrece el texto de(l) Q(uijote) I parecen afirmar la identificación entre ambos personajes. Creo que todos esos datos son, o bien torpezas de Cervantes, o bien confusiones intencionadas» (1997:442).

Por su parte, Mata Induráin se pregunta si no es Dulcinea un invento del propio Alonso Quijano: «Dulcinea es, antes que nada, una necesidad para que Alonso Quijano pueda convertirse en don Quijote, es uno de los elementos que el hidalgo necesita para ser caballero andante» (2005:664)[28]. Para nosotros, en cualquiera de las lecturas, el hecho de que la invención de don Quijote preceda a la de Dulcinea justifica que don Quijote es su creador, algo que se refuerza con que tener dama a quien dedicar las hazañas sea condición indispensable para ser caballero andante[29]. Y, yendo un poco más lejos, Dulcinea vivirá en don Quijote, será ya carne del mismo héroe: «por eso, cuando la Duquesa le pide que describa a Dulcinea, contesta que si pudieran sacarle el corazón y ponerlo allí en un plato, sobre la mesa, podrían verla en él enteramente retratada. En cuanto don Quijote duda de sí, Dulcinea desaparece» (Montero, 1961:236). De ahí que sea Dulcinea el último plano creativo posible, incapaz de autocrearse en otra forma ni de independizarse (como estudiaremos más adelante). Resulta también interesante la opinión de Torres Lázaro, quien escribe:

> Dulcinea del Toboso no existe, don Quijote la inventa, y a partir de esa invención, otros personajes inventan también sus propias Dulcineas. La más conocida de todas quizá sea Aldonza Lorenzo. Pero Aldonza Lorenzo no debe ser confundida con Dulcinea del Toboso, aunque es opinión común que ésta es una idealización de aquélla (1997:442).

De igual modo lo entiende Mercedes Alcalá Galán, quien afirma que «Dulcinea no es solo un personaje imaginado por don Quijote, sino que (…) también es un personaje imaginado por gran parte de los personajes que van a contribuir a este

[28] Torrente Ballester se preguntó también si la invención de Dulcinea es cosa, bien de don Quijote, bien de Alonso Quijano (1975:71), algo que intentamos responder y justificar en este punto del trabajo.

[29] «Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma» (I,1); o «yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean» (II,32).

personaje quimera siguiendo una cadena de imaginaciones y fantasías colectivas» (2017:22)[30]. Por tanto, otra posible lectura sería:

Cervantes - primer autor - Alonso Quijano - don Quijote - Dulcinea de don Quijote
(1) (2) (3) (4) (5)

Así pues, advertimos que todos los esquemas tienen una característica común: es Dulcinea siempre el último peldaño de nuestra teoría y, tras ella -o a partir de ella- no hay creación posible[31]. La dificultad para conciliar tantos puntos de vista sobre el nacimiento del personaje de Dulcinea obliga a abordar, aunque sea brevemente, el perspectivismo o la realidad oscilante de la novela, a la que se refirió Américo Castro:

> Creí que a Cervantes le interesaba determinar cuál fuera la realidad yacente bajo la fluctuación de las apariencias. Mas no es el problema de la verdad o del error lógico lo que al autor preocupa, sino hacer sentir cómo la realidad es siempre un aspecto de la experiencia de quien la está viviendo (1947: 35)[32].

La simplificación (Dulcinea frente a Aldonza-Dulcinea) propuesta anteriormente solo tendría como objeto la asunción de que, en nuestra lectura, Dulcinea, una vez creada, no puede anclarse a un ente físico, pues nace del pensamiento de don Quijote y no de forma independiente, como sí lo hacen otros personajes de la novela que van creando o creándose en el devenir de la historia. Esto es, las imágenes que los personajes tienen de sí mismos en la obra van desarrollándose o variando en función

---

[30] Pone para ello el ejemplo Sancho, los duques y los que sirven a los duques. En este sentido, Dulcinea es un *fantasma*, término que Covarrubias define como «lo mesmo que visión fantástica, o imaginación falsa» (1995:537). Para más sobre la imagen fantástica de Dulcinea, Canga Sosa (2008).

[31] Sobre la idealización de Dulcinea y las Dulcineas de otras literaturas, véase Reyero Flores, quien escribe que «la artificiosidad de esta plenitud nos recuerda que el amor cortés es, ante todo, un amor poético y no real. Es un producto de la mente humana que responde a una necesidad concreta de su creador: el anhelo por alcanzar la belleza simbólica, la salvación, la pureza, en definitiva, una utopía ético-estética» (2007:346), algo que el propio caballero confirma en el I, 25 al alegar que los amores «han sido siempre platónicos».

[32] Se ha mencionado -a través de Avalle-Arce- que Américo Castro llama a este proceso cervantino «realidad oscilante», teoría que aborda en *El pensamiento de Cervantes* (1987: 68-111).

de su propio pensamiento, mientras que la de Dulcinea (o las de Dulcinea) cambia según lo que otros piensan de ella. En el caso de don Quijote, esta idea sería inamovible en tanto la ha construido según el imaginario vigente en los libros de caballería; en el caso de Aldonza-Dulcinea, su concepción cambiará en tanto pasa por distintas mentes y circunstancias[33].

Sin embargo, como hemos apuntado al inicio de la introducción, las dos lecturas posibles no hacen que los argumentos emitidos a favor de cada una de ellas sean coincidentes en todo. Los matices que ambas ofrecen hacen que el personaje de Dulcinea sea uno de los más complejos del universo cervantino. Herrero, en su artículo «Dulcinea and Her Critics» (1982), ofrece un interesante repaso de lo que la crítica, sobre todo la española, ha resaltado sobre el personaje. Su estado de la cuestión revela lo difícil que es acercarse a un actante que ha sido entendido desde muy distintas ópticas: la religiosa[34], la trascendental[35], la nacionalista -que vincula a

[33] Alcalá Galán indica que, aunque podamos imaginarnos representada a la Aldonza/Dulcinea de Sancho, a las labradoras o a la fingida en el palacio ducal, «el texto nunca nos deja ver a la Dulcinea princesa que se oculta tras las tópicas e inconcretas descripciones de don Quijote» que «no se traducirán jamás en una imagen de la dama, pues no son más que una perorata retórica incapaz de plasmar una belleza individual» (2017:32). Véase Alcalá Galán (2009).

[34] Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, 1971. «Don Quijote's *yo vivo y respiro en ella* is the equivalent of St. Paul's "Christ lives in me"» (Herrero,1982: 25). Y religiosa, pero en otro sentido, es la idea que de ella tiene Atlee: «Dulcinea es una metáfora del concepto aristotélico de Dios (...). Dios, para Aristóteles es el móvil de la moción, del cambio y del desarrollo dentro del universo que no participa de ninguna manera en actividad alguna. Dios es pura idea (...). Ahora bien, para que Dulcinea pueda ser el herético concepto aristotélico de Dios, es necesario que el propósito de don Quijote sea religioso» (1976: 224 y 227-228). Según Ruiz Luján, los lectores judíos equiparan a Dulcinea con la *shejiná* (שכינה), es decir, la presencia redentora de di-s (2006). Del mismo modo lo ve Muñiz-Huberman (1999: 312; 2000).

[35] Zambrano (2005).

Dulcinea con España[36]-, la trovadoresca[37], la erótica[38] o la relacionada con problemas de género[39] son algunas de ellas[40]; igualmente interesantes son los estudios que tratan, bien de averiguar las bases medievales de Dulcinea o su entronque en el petrarquismo, bien de ofrecer un panorama que no viene sino a recordar lo ya dicho hasta la saciedad sobre el personaje[41]. Por su parte, Torres Lázaro argumenta que, en función de qué voz enuncia a Dulcinea, esta cumple una de estas tres funciones: la paródica (narradores y Sancho), la motriz (don Quijote) o la estructural-argumental (lo que se dice de ella en la segunda parte del texto), que empieza «con la entrada en el relato del cura y el barbero (…). Le dicen que Dulcinea quiere verle, pero él, sorprendentemente, dice: "que estaba determinado de no parecer ante su fermosura fasta que hobiese fecho fazañas que le ficiesen digno de su gracia". O sea, que no quiere verla» en tanto que sabe que no existe y que se trata de un engaño (1997:446-

[36] Menéndez Pidal, «Un aspecto en la elaboración del *Quijote*», 1920. «In Don Quijote's passion for her we find the pure ideal of love, of generosity and courtesy, which is the source of inspiration for his great deeds (…). This purification is artistically expressed by Cervantes through the progressive disappearance of Aldonza Lorenzo, which is completed in Part II, where Don Quijote asserts that he does not know Dulcinea, has never seen her, and that he loves her only through her fame of beauty and honesty» (Herrero 1982:25). Esta idea será compartida por Lázaro Montero: «más propia, en fin, nos parece la interpretación de Dulcinea como España (…). España, como Dulcinea, son víctimas de poderes extraños, están a merced de los encantadores» (1961:245-246).

[37] Filgueira Valverde, «Don Quijote y el amor trovadoresco», 1948. «Don Quijote's love for Dulcinea becomes a form of *charitas*, of *amor Dei*; Dulcinea is the embodiment of the *Dame saris merci* of the troubadours, who inspires in her knight "bravura, desesperación, locura, muerte"» (Herrero, 1982:26).

[38] Aveleyra (1977).

[39] Gossy (1995).

[40] Para Dulcinea como figura cinematográfica en Gaston Baty y Luis Arroyo, remitimos a García-Abad García (2007, García Ruiz (2005) y Entrambrasaguas (1942). Como estudio general, véase Scola (2005).

[41] Véanse Fuente (2004), Endress (1999), Reynal (1999), Rabin (1994), Heugas (1969) y Green (1946). Ruta ofrece un interesante rastreo del estudio del «código petrarquista con referencia al canon de la belleza femenina y la relación cuerpo/espíritu, en su transformación del Renacimiento al Barroco en la literatura española» (1995: 499), remitiendo a García-Berrio (1980), Jauralde (1980) o Profeti (1984). Como estudios panorámicos en general, véanse Iriarte (2015), Muñoz Resino (2015), Luján (2007), Aladro (2006), Pereda (2005), Fernández Nieto (2005), Morón Arroyo (1999), Allen (1990), Escarpanter (1985) o Veres D'Ocón (1951).

450)[42], pues, como alega Gernert, Dulcinea no solo no tiene que ver con lo real (Aldonza), sino tampoco con la imaginación, ya que responde a una técnica de escritura que el buen lector que ha sido Alonso Quijano está aplicando (2019:134).

Repasadas las principales propuestas sobre la creación de Dulcinea, salta a la vista que una de las problemáticas en torno al personaje tiene que ver con su creación por parte de don Quijote que, a su vez, es entendido como un personaje independiente a Alonso Quijano. Pese a que ha quedado apuntado, creemos necesario profundizar en la relación de ambos personajes para así corroborar que es el caballero el único posible creador de la idea que es Dulcinea del Toboso.

[42] En la misma línea, Escobar Bonilla cree que la justificación de Dulcinea es «aportar un elemento de cohesión a la estructura del Quijote» (2005:323).

DIFERENCIACIÓN ENTRE ALONSO QUIJANO Y DON QUIJOTE

Presentadas las tres posibilidades creacionales de Dulcinea (primer autor, Alonso Quijano o don Quijote de la Mancha), debemos cuestionarnos si es tan tajante la diferenciación entre el hidalgo y el caballero o, al menos, si esta debiera llegar al punto de que sea contradictorio postular que el creador de Dulcinea, siendo uno, no puede ser el otro. Para ello, hemos de ahondar en el primer capítulo del texto y partir del cambio que opera en la mente del hidalgo Alonso Quijano, que es quien enloquece: sería así don Quijote el disfraz de su locura, pero en ninguno de los casos podría ser el loco, puesto que la realidad que él va configurando a medida que avanza el texto viene ya predispuesta por ese cambio de mentalidad que se ha producido en su creador.

Esto entra en contradicción con gran parte de la crítica, que entiende que don Quijote no solo es un loco de remate, sino que la locura es una característica tan definitoria del personaje que llegaría a ser la causa de su muerte (Unamuno[43], 1971:216; Madariaga –al hablar del "Ocaso de don Quijote"-; Casalduero 1975:396; Nabokov, 2016:389; Fernández Figueroa[44], 1957:34-35; Simó Goberna, 1993:242 o Muchnik, 2000:132). En primer lugar, nosotros creemos que don Quijote, si es un ser independiente de Alonso Quijano, no puede morir, puesto que una idea carece de vida cuando se la deja de pensar; en segundo lugar, venimos a afirmar que, si aceptamos la independencia de lo creado con respecto a su creador una vez hecha la metamorfosis, deberíamos hablar del hidalgo como loco, puesto que es quien decide operar el cambio, cambio producido por unas lecturas que le han impedido saber distinguir entre realidad y ficción.

[43] Sobre las relaciones de Dulcinea y don Quijote para Unamuno, véase Suances Marcos (2016).

[44] Maticemos: el autor entiende la locura como la más alta forma de cordura.

En profundo desacuerdo estarían las conocidas consideraciones de Torrente Ballester, quien entiende que en todo momento don Quijote es consciente de su yo anterior (el hidalgo) y que se ha vestido de caballero para salir de la abulia vital que padece la hidalguía española, de modo que don Quijote quedaría reducido a un «instrumento de que se vale Alonso Quijano para sus fines» (1975: 59)[45]. En sus ejemplos, Torrente Ballester recurre la mayoría de las veces a momentos en los que el narrador nos hace partícipes de que don Quijote estaría viendo la misma realidad que el segundo autor o el propio Sancho. Opina el autor que no hay dos realidades –la del narrador y la de don Quijote- sino que «de una parte, el narrador afirma que el personaje "confunde la realidad porque está loco", y, de la otra, pone en el texto los elementos necesarios para que interpretándolos rectamente- pueda el lector darse cuenta de que el personaje ve la realidad como es» (1975:121). Para nosotros, sin embargo, la realidad de don Quijote y la del narrador no pueden ser la misma, aunque ambas sean igualmente válidas y -válganos la redundancia- *reales*: así, Fernández Figueroa opina que «la gracia está en que (don Quijote) los embiste y derriba no en su fantasmagoría de fantasmas, sino encarnados en cuerpo y hueso derribables. Don Quijote los ve como esencias, pero los derriba como "realidad", también en su apariencia, para que no quepa duda de que son algo real y no fruto de su ingenio» (1957:22). Ofrece como muestra el capítulo I,36, donde el narrador dice que el de la Triste Figura «*vio* no lejos del camino por donde iba, una venta». Si lo contrastamos con el discurso del caballero, este en ningún momento declarará haber visto tal venta, pues solo se refiere al espacio como *castillo,* por lo que no podemos aceptar su teoría[46]. Don Quijote en ningún momento defenderá el haber visto de primeras las cosas tal y como las ven el narrador y Sancho, sino que directamente nos

[45] En la misma línea, Arén Janeiro (2018).

[46] Avalle-Arce comenta este mismo momento de la narración: «la venta es recibida por el alma de don Quijote como un castillo por el desajuste de su imaginativa, y una vez que se imprime en su alma la imagen de un castillo acude su lesionada fantasía a perfeccionarla 'con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan'» (1976:110).

ofrecerá la realidad trastocada, y será principalmente el segundo autor quien nos indique lo contrario.

MELANCOLÍA Y CÓLERA

A pesar de lo expuesto, no se pretende defender que don Quijote, una vez es don Quijote, ya no tenga nada de su *yo* anterior. Es Alonso Quijano creador de don Quijote, y es Alonso Quijano el físico al que se cose nuestro personaje: a diferencia de Dulcinea, él sí aparece en el texto en su imagen anterior, es consciente del cambio operado y buscará reafirmarse en esta identidad a lo largo de toda la obra. Una de las posibles justificaciones podría radicar en la teoría de los humores. De acuerdo con esta, la conversión de Alonso Quijano a don Quijote se debería a que en los humores del hidalgo predominaba la *bilis negra* y, por tanto, su temperamento sería melancólico. En cambio, convertido en caballero andante, será la cólera la característica principal y la que motorizaría las acciones de don Quijote[47].

Nos valdremos del cuadro que realiza Vallejo González (2008:304) partiendo del *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan para el estudio de los humores[48], colocándonos en las edades de virilidad y vejez:

Elementos	*Planetas*	*Cualidades primarias*	*Estaciones*	*Humores*	*Facultades del espíritu*	*Edades*
Agua	Luna	Frío y húmedo	Otoño	Flema o pituita	Memoria (débil)	Infancia (hasta los 18 años)
Aire	Júpiter	Caliente y húmedo	Primavera	Sangre	Memoria (buena)	Juventud o adolescencia (18-25 años)
Fuego	Marte	Caliente y seco	Estío	Cólera o bilis amarilla	Imaginación	Virilidad (25-40 años)
Tierra	Saturno	Frío y seco	Invierno	Melancolía o bilis negra	Entendimiento	Vejez (1ª vejez:40-50 años)

[47] Según Márquez, en el *Quijote* «son las mujeres las que causan la actividad» (1990:5), aunque será Dulcinea quien, en concreto, guíe los pasos del caballero (1990:39).

[48] Los estudios actuales toman como base las consideraciones ya canónicas de Unamuno (1971), Salillas, (1905), Weinrich (1956), Green (1957), Márquez Villanueva (1973), Halka (1981) o Del Toro (1981). Véanse De la Higuera Espín (2013), López-Muñoz, Álamo González y García-García (2008), Groppo y Mezzetti (2006), Esteban Torre (2005), Pérez Álvarez (2005), Peset Reig (2005), Villoro (2005), Roca Mussons (2004), Ynduráin (1999), El Saffar (1989) y Lo Ré (1989).

No recurriremos al aspecto físico para justificar por qué la teoría de Huarte de San Juan podría dar respuesta a la configuración de Alonso Quijano en tanto que consideramos que esto ya ha sido perfectamente estudiado y asimilado, como se ha comentado, por la crítica cervantina[49]. Alonso Quijano estaría, por edad («frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años» I,1), en la última de ellas, y sería su característica principal el entendimiento, algo que también queda referido en el texto tanto en el momento en el que se nos presenta en la narración como cuando otros personajes ven a don Quijote y lamentan la locura que ha llevado al hidalgo a actuar así (el ama culpa de ello a los libros, que «han echado a perder el más delicado entendimiento que había en toda la Mancha» I,5). Es cierto que del manchego tenemos poca información, pues si aceptamos este desdoblamiento entre Alonso Quijano y don Quijote debemos asumir que no volveremos a tener noticias de él hasta justamente el último capítulo de la obra, lo cual es bastante significativo y nos hace pensar en la conciencia que tenía Cervantes de ello, ya que la obra queda perfectamente encuadrada.

Nos detendremos aquí un momento, pues la lectura de este último capítulo refuerza lo que venimos creyendo, y es que el hidalgo -según nos cuenta el narrador- muere en su lecho de melancolía[50] y sin reconocerse como don Quijote; esto es, si bien como caballero él sabía quién era (I, 5) y así lo defendía, ahora también lo sabe y no deja de insistir en ello, pese a que el narrador y los personajes que le rodean en el lecho de muerte le sigan denominando don Quijote («ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano», II,74). Esto es importante, pues nos hace insistir en la idea de que los discursos del narrador y del personaje se oponen de continuo,

[49] No hemos de olvidar que, citando a Domingo Ýndurain, «Huarte no escribe una obra de medicina, ni siquiera de ciencias de la naturaleza, (…) lo que escribe en realidad es una *Institutio princips*, o una teoría del Estado, una suma de la política», que buscaba más aconsejar en el oficio según el temperamento de cada individuo que postular un tratado médico (1999:38-39).

[50] Por adustión de la cólera. Explica el proceso Esteban Torre (2005). El texto dice: «ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo» (II,74).

ofreciéndonos diferentes realidades de un mismo hecho. Así, si bien desde Américo Castro el concepto de «realidad oscilante» ha tenido su mayor fortuna en el episodio del baciyelmo, donde se contraponen las visiones de Sancho y del caballero, no podemos sino resaltar este episodio como uno de los ejemplos más brillantes de este concepto: Alonso Quijano, quien ya ha dejado de ser don Quijote para ser lo que anteriormente fue, no se reconoce en la figura del caballero[51], y son el narrador y los personajes los que continuamente en acotaciones lo siguen denominando como tal[52]. Del mismo modo se indica en el rótulo del capítulo («de cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y de su muerte», II,74). Podemos señalar dos momentos aquí de complicidad con el personaje: uno de ellos lo da el cura, quien tras hablar con él, exclama: «verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno»; el otro viene por parte del propio narrador, quien en un punto de la narración los distingue: «en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición», en unas afirmaciones que parecieran indicar que don Quijote había decidido más transformarse en el hidalgo que volver a ser quien fue.

Margit Frenk, por su parte, se pregunta en su ensayo «Don Quijote, ¿muere cuerdo?» si no sigue loco don Quijote a la hora de testificar, pues, para ella, es el caballero quien muere en el episodio final. Nos parecen interesantes sus reflexiones en tanto que ponen en duda la totalidad del discurso de quien, para ella, sigue siendo don Quijote en este último capítulo: si el lector ha venido desestimando las afirmaciones de don Quijote cuando, a lo largo de la novela, se afirmaba cuerdo,

---

[51] «-Señores -dijo don Quijote-, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno».

[52] Pondremos algunos ejemplos: «y como la de don Quijote no tuviese privilegio»; «pero no por esto dejaba don Quijote sus tristezas»; «oyólo don Quijote con ánimo sosegado»; «respondió don Quijote»; «apenas los vio don Quijote, cuando dijo»; «¿acaso, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso?»; «replicó don Quijote»; «admirados de las razones de don Quijote»; «y después de haber hecho la cabeza del testamento y ordenado su alma don Quijote»; «en fin, llegó el último de don Quijote».

Frenk no encuentra razón para aceptar ahora esta nueva presunción de cordura en la que el personaje, además, se reconoce como Alonso Quijano: «¿Cuáles son las voces que nos dicen que don Quijote ha recuperado el juicio? Es, reiteradamente, la voz de don Quijote mismo; una sola vez la del cura, que, ya lo sabemos, siempre le ha seguido la corriente a su amigo» (2005: 106).

La pregunta de Frenk, asimismo, puede servirnos para cuestionar la arbitrariedad de parte de la crítica a la hora de tomar por ciertas las palabras puestas en boca de quien, en nuestra opinión, es ya el hidalgo; esto es, se le suele creer cuando dice haber recuperado la cordura, pero no se acepta que en él ya no quepa distinguir a don Quijote, aun cuando él mismo se diga Alonso Quijano. Creemos que si la aceptación de lo primero parte de que el propio personaje así se reconozca, es incongruente no aceptar también lo segundo. Volviendo a la autora, sentencia que «don Quijote muere», y que lo hace «loco» (2015:114). Compartimos con ella, entonces, que «el maravilloso personaje de Cervantes fue lo que quiso ser: don Quijote de la Mancha», pero no estamos de acuerdo en que lo fuera «de principio a fin», pues aceptarlo implicaría también aceptar la identidad de ambos (2005:102).

De este modo, y por el privilegio que como lectores solemos dar a la voz narradora, hablar de la muerte de don Quijote se ha convertido en un lugar común para la crítica[53]. Haremos un breve repaso a estas ideas, cuya extensa bibliografía permite establecer dos líneas de interpretación que atienden a las diferentes lecturas del capítulo que nos ocupa. En primer lugar y, siendo la más frecuentada, hallamos a quienes han hablado y hablan propiamente de la muerte de don Quijote, algo que no sucede. Para la mayor parte de estos críticos, la muerte del caballero se justificaría según tres grandes motivos -no excluyentes entre ellos- que pueden venir, a su vez,

[53] Muy diferente sería defender que, muerto Alonso Quijano, ya no hay posibilidad de hallar a don Quijote, puesto que es creador de la idea y la misma muere con él. Si bien muchos críticos han considerado que la muerte del personaje se debe a que el apócrifo precipita la decisión de Cervantes para que el caballero no pudiera ser de nuevo lanzado a los campos (Gómez Canseco, 2008), creemos que se debe más bien a una defensa de Dulcinea del Toboso lo que enfrenta de forma directa a don Quijote con su falsario.

provocados por lo que entienden como la derrota del caballero en Barcelona[54]. De este modo, algunos ven la muerte de don Quijote como un cierre necesario para que no pudiera ser nuevamente lanzado a una salida[55]: Avellaneda o *el Quijote malo* de 1614 –mencionado por vez primera en el II,59[56]- habrían así influido en la decisión de Cervantes de acabar con su más alto personaje, que parte "desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos" (Gómez Canseco, 2010:87 o Fernández Suárez, 1953:52); otros creen que la causa de la muerte es la recuperación de la cordura por parte del caballero –por lo que ya no cabría vivir (y que ha sido anteriormente mencionada); y no menos son los que atienden a la melancolía[57] (Riquer, 1970:139-149; 2004:68; Aladro, 2005a:403; Rodríguez Juliá, 2003:61 o Riley,2004: 133, Bartra, 2001:156).

---

[54] A este respecto, son interesantes las consideraciones de Romo Feito (1994:256), quien cree que la recuperación de la cordura no vendría producida por el vencimiento del de la Blanca Luna, sino por el vencimiento del personaje sobre sí mismo, como el propio Sancho expone: «Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede» (II,72).

[55] Esta preocupación se muestra tanto en la narración: «y que el tal testimonio pedía para quitar la ocasión de que algún otro autor que Cide Hamete Benengeli le resucitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas» (II,74) como en el prólogo: «y no le digas más, ni yo quiero decirte más a ti, sino advertirte que consideres que esta segunda parte de *Don Quijote* que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera, y que en ella te doy a don Quijote dilatado, y finalmente muerto y sepultado, porque ninguno se atreva a levantarle nuevos testimonios». Recordemos, a propósito de ello, que Avellaneda no había matado a su personaje y que, tras hacerle dejar la casa del Nuncio, nos daba noticias de sus posteriores aventuras: «Pero como tarde la locura se cura, dicen que en saliendo de la corte volvió a su tema, y que comprando otro mejor caballo se fue la vuelta de Castilla la Vieja, en la cual le sucedieron estupendas y jamás oídas aventuras» (I,36).

[56] «Oyó decir don Quijote:

-Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*».

[57] Aladro agrega que «las primeras muertes en *el Quijote* son, también, muertes por melancolía: Guillermo, el padre de Marcela, muere 'de pesar de la muerte de tan buena mujer murió su marido' (I,12) y Grisóstomo el melancólico muere desesperado 'de amores'» (2005a:431), por lo que entroncaría con la idea de melancolía como mal de época. Para Torrente Ballester, esta melancolía no nacería de la derrota ante el Caballero de la Blanca Luna, sino «que le acomete a partir de la estancia en el castillo (de los duques)» (1975:119).

Sobre la muerte de Alonso Quijano[58], segunda interpretación posible, se ha escrito fundiendo las más de las veces ambos personajes en uno. Y, aunque podemos señalar como subgrupo a otros que han intentado separarlos como si de dos realidades se tratase, también advertimos que, en su mayoría, terminan por caer en una ambigüedad que no les impide hablar de ellos indistintamente en algunos momentos de sus estudios[59]. Por otro lado, cabría destacar aquí a quienes ven dos muertes en los capítulos finales (que podríamos simplificar en una metafórica y en otra "real"): entre ellos, José Luis Abellán (2006:102), Gómez Navarro (2005:15), Ruibal (2005:61), Rodríguez Juliá (2003:61), Basave de Medina (1979:200) y Avalle-Arce (1976:213 El porqué de tanta confusión puede encontrar su causa en la rotulación del capítulo, que indica que quien muere es don Quijote, así como, en segundo lugar, por la voz narrativa que acota sus intervenciones con el antiguo título de caballero (pese a que el personaje no se reconozca ya como tal). Sin entrar en esta segunda cuestión, no pasaremos por alto los apuntes de Castilla del Pino[60] y de Unamuno referidos al título del episodio 74. El primero de ellos cree que «en propiedad debiera decir: 'De cómo Alonso Quijano cayó malo y del testamento que hizo, y su muerte', pues DQ no podía enfermar ni morir, ya que es meramente una forma de existencia» (1989:60), idea que justifica posteriormente en tanto «se trata de situaciones en las que el personaje puede a la persona, la vence, la devora y la hace desaparecer de la *escena*, aunque, claro es, no de la vida (real o de ficción)» (1989:61). Por su parte,

[58] Véanse El Saffar (1968:168) y Jorge Guillén (2005)

[59] Hemos de destacar aquí a Perlado, quien al hablar de un hidalgo ya dispuesto a hacer testamento gracias a su «sanidad mental», escribe: «al final de sus andanzas (II, LXXIIII), retirado a su domicilio, aquietado el seso y pronto a morir, don Alonso Quijano -no ya don Quijote- llama al cura a confesión» (2005:194). Sus afirmaciones nos resultan interesantes en tanto distingue entre ambos, pero lamentamos el hecho de que deje sin resolver qué ha sido o qué es de don Quijote. Rielo, por su parte, ve en don Quijote el alma de Alonso Quijano y asume que es el hidalgo quien muere al final de la obra. Sin embargo, pronto sus afirmaciones se hacen imprecisas y, donde hallábamos una distinción alma-cuerpo, acaba por confundir ambos en una misma realidad (1986:171).

[60] Quien apunta también, sobre el segundo interrogante planteado que "Cervantes, o Cide Hamete, en el párrafo que prosigue, coloca en boca de DQ (...) palabras que ya no le pertenecen a DQ, pues que son de AQ" (1989:62).

Unamuno, al iniciar su comentario al episodio que nos ocupa lo titula «De cómo cayó malo, y del testamento que hizo, y su muerte» (1971:215). Obvia, de este modo, situarnos en lo más importante, en el centro de la acción –en el *quién* muere.

De este modo, podemos decir que Alonso Quijano se halla al principio del I, 1 y en el II,74, quedando como decimos la obra perfectamente encuadrada. Torrente Ballester (1975), quien entiende que don Quijote es consciente de ser Alonso Quijano en todo momento, señala algunos episodios de ambas partes de la obra que defienden su teoría[61], que nosotros rechazamos en tanto que no hace sino oponer las voces del narrador y la del personaje, otorgándole siempre y sin variar el punto de vista el privilegio al segundo autor. Por tanto, el hidalgo aparecería únicamente al principio de la obra y al final de esta, sin que tengamos más ejemplos de su presencia.

Retomando las explicaciones a partir de la teoría de los humores, que no vendrían sino a reforzar la lectura desdoblada de ambos personajes, y viendo que don Quijote es el personaje que mayoritariamente se halla en el texto, podemos contar con más ejemplos (véase Ferri, 2005), pues sus acciones vertebran la narración. La

[61] Torrente Ballester propone cuatro casos más para la primera parte de la historia: el de la aventura de los rebaños, donde explica que don Quijote es consciente de que debe apuntar con su lanza a la altura de las ovejas si quiere llevar sangre en la punta; el del sabio nigromante que habría ayudado a Sancho a apresurar su viaje desde el Toboso y serviría a don Quijote para creer sus mentiras acerca del encuentro con Dulcinea; el del bonete del ventero, que vendría a hacer las veces de yelmo en ese juego de sustituir las armas y dar por finalizada la aventura con Dorotea-Micomicona; y el de los deudores del ventero, a quienes el caballero habría enderezado "por persuasión y buenas razones" fuera de escena, lo que se debería a una salida de su papel de caballero andante. Para más detalle sobre esto, consúltese el capítulo 4: "La conciencia del caballero" (1975:115-155). Para la segunda parte, señala cuatro aventuras -pues considera la cueva de Montesinos un caso especial en tanto "el relato de don Quijote, o es todo él verdadero, o es todo él falso" (1975:180)-. Estas cuatro son la del Caballero de los Espejos, cuya novedad, para Torrente Ballester, "viene del hecho de que aquí la realidad queda patente y no es conjetural" (1975:186); la del Caballero de los Leones, que supone la victoria de don Quijote; la del barco encantado, que "Van Doren concibe (…) como burla de don Quijote a Sancho" (1975:192); y la del retablo de maese Pedro, que entiende como "la única ocasión, de todo el libro, en que cabe preguntarse si don Quijote miente o no. Es la única ocasión en que puede admitirse, no la creencia de la operación encantatoria (…), pero sí la ilusión momentánea". Concluye su estudio Torrente Ballester agregando que lo nuevo de esta segunda parte es que "quienes siguen jugando, cada vez más metidos en el juego, son los personajes" (1975:194).

transformación a la que le condujo la lectura de los libros de caballería convirtió a la imaginación en su primera cualidad, la que le ayuda. La lectura desmedida, según Huarte, causaba la «"destemplanza humoral del resecamiento del cerebro, y la lesión imaginativa consiguiente"». Véase que contiene la palabra imaginativa, lo cual entronca directamente con el carácter colérico de nuestro caballero. Otros caballeros, como Belianís de Grecia, son tildados de coléricos en el texto de Cervantes: «-Pues ese -replicó el cura-, con la segunda, tercera y cuarta parte, tienen necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya» (I,6).

Aclara Vallejo González que la imaginación, en la época, «no está circunscrita a la de mera perceptora de imágenes, sino que se ha tendido a ver como una especie de pintor de interior, de intelecto de lo particular, como una potencia capaz de generar, de proyectar imágenes nuevas a partir de las contenidas en la memoria» (2008: 314), esto es, se ligaría más a don Quijote, que busca ser autor de su propia historia, que a Alonso Quijano, lector de las historias de otros; del mismo modo, entraría en estrecho vínculo con la proyección casi pictórica que tiene de Dulcinea (en la segunda parte de la monografía nos dedicaremos al estudio de la dama en sus representaciones).

Noam Chomsky y Esteban Torre (1980:122) han observado que en el Examen de ingenios la poesía se sitúa como la más alta representación de la inteligencia humana, siendo la capacidad poética una capacidad definitoria de don Quijote. Añaden que «esta extraordinaria capacidad creadora no está ligada al "entendimiento", sino a la "imaginativa", facultad que se nutre de calor, y calor en su grado máximo: "la diferencia de imaginativa a quien pertenece la poesía es la que pide tres grados de calor"[62]. De ahí que el amor y la ira constituyan unos excelentes estímulos para el poeta, "porque el amor calienta y deseca el cerebro, que son las cualidades que avivan

[62] Así se describe la primera salida de don Quijote: «sin dar parte a persona alguna de su intención y sin que nadie le viese, una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio» (I,2) o «el sol entraba tan apriesa y con tanto ardor, que fuera bastante a derretirle los sesos» (I,2).

la imaginativa"»[63], amor también que supone una condición sine qua non para dedicarse a las armas.

Como acabamos de apuntar, para este caso sí podemos acudir a citas del texto donde se justifica que don Quijote no solo encaja perfectamente como colérico sino que el propio Cervantes hace uso de esa y otras palabras derivadas. De hecho, podemos catalogar los motivos que lo llevan a la ira: por un lado, la dependiente de Dulcinea «-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» (I,4); la tocante de materia caballeresca: «no quisieron las dos replicarle más, porque vieron que se le encendía la cólera» (I,7); «un mozo que iba a pie, viendo caer al encamisado, comenzó a denostar a don Quijote; el cual ya encolerizado, sin esperar más, enristrando su lanzón arremetió a uno de los enlutados» (I,19); hablando de la castidad de un personaje femenino (Madasima) «-eso no, ¡voto a tal! -respondió con mucha cólera don Quijote, y arrojole como tenía de costumbre- y esa es una muy gran malicia, o bellaquería, por mejor decir» (I,24); en el retablo de Melisendra: «-ahora acabo de creer -dijo a este punto don Quijote- lo que otras muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos, y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren (…). Por eso se me alteró la cólera» (II,26); Sancho: «apeose don Quijote para catarle las feridas, pero como le hallase sano de los pies a la cabeza, con asaz cólera le dijo» (II,28); «y en esto comenzó a llorar tan amargamente, que don Quijote, mohíno y colérico, le dijo» (II,29); «gran gusto recibían los duques del disgusto que mostraba tomar el buen religioso de la dilación y pausas con que Sancho contaba su cuento, y don Quijote se estaba consumiendo en cólera y en rabia» (II,31); «volviose don

[63] El amor y la ira van de la mano en muchos de los casos que nos ocupan. Un estudio de la cólera del caballero nos hace ver que le mueve a ella que sus interlocutores no entiendan qué o quién es Dulcinea.

Quijote a Sancho, y encendido el rostro y colérico, le dijo» (II,58). Los otros se la reconocen: «pero la discreta Dorotea, que tan entendido tenía ya el humor de don Quijote, dijo, para templarle la ira» (I,46).

Los ejemplos relacionados apoyan la conclusión de que ha sido la literatura la causante de la cólera de don Quijote, frente a la melancolía que caracterizaba a Alonso Quijano, por lo que no puede extrañar que sea lo dependiente de la letra (bien las caballerías, bien la propia Dulcinea, hecha de sus lecturas) lo que le mueva principalmente a la cólera, en un acto de metaficcionalidad[64].

Vallejo González informa de que, según la crítica[65], Cervantes no tendría muy clara la identificación del personaje con un humor concreto, pues fluctuaría en función de si hablamos del hidalgo o del caballero. Bajo nuestro punto de vista, deben entenderse como dos personajes distintos pese a que compartan un mismo físico, por lo que Cervantes no tiene que elegir entre un humor u otro, sino caracterizar de forma genérica a Alonso Quijano como melancólico y a don Quijote como colérico. De este modo, y consumiéndose a causa de una terrible melancolía, probablemente ante la imposibilidad de desencantar a Dulcinea -y no por verse vencido-, vuelve a su yo anterior para morir siendo y reconociéndose como Alonso Quijano66. En este sentido, cabe destacar que Bartra (2001) ha estudiado la melancolía como enfermedad de mal de siglo.

Por todo lo expuesto hasta aquí, podemos corroborar que Alonso y don Quijote han de entenderse como dos realidades dependientes, pero separadas. Solo así

---

[64] Martínez Domínguez escribe que Cervantes incorpora la metaficción «no como reflexión incorporada al discurso, aunque también la hay, sino como parte integrante de la estructura misma de la obra» (2005:45). Volveremos sobre esto más adelante.

[65] Ferri Coll (2005:158).

[66] La muerte del hidalgo es también la gran última imitación de un caballero andante pues, como Tirante el Blanco, muere en su lecho haciendo testamento, algo que había alabado el cura durante el escrutinio de la biblioteca de Alonso Quijano: «-Dígoos de verdad, señor compadre, que por su estilo es este el mejor libro del mundo: aquí comen los caballeros, y duermen y mueren en sus camas y hacen testamento antes de su muerte» (I,6).

podremos argumentar que es el caballero el que crea a la dama, siendo esta *idea* de aquel.

EL MAL DE LA LECTURA

La causa de que podamos caracterizar a Alonso Quijano como melancólico y, en última instancia, de que le cambie el humor a colérico está en el propio acto de leer[67]. La lectura era algo colectivo y la gruesa mayoría de la población no leía sino escuchaba leer (la relación con el texto, de este modo, no era directa; por ello también la necesidad de ediciones ilustradas que ayudaran a fijar lo escuchado). Escribe Zoppi:

> Leer, que hoy en día interpretamos, sin pensarlo dos veces, como "leer en silencio", en los siglos XVI y XVII se refiere también a la acción de escuchar a alguien que lee. La definición registrada por *Autoridades* es precisamente la de "pronunciar lo que está escrito o repasarlo con los ojos", análoga a la de Covarrubias: "pronunciar con palabras lo que por letras está escrito" (2016:177).

En el propio texto se hace mención a ello. Por ejemplo, el capítulo II,66 lleva por título «que trata de lo que verá el que lo leyere o lo oirá el que lo escuchare leer»[68]. La imprenta no había multiplicado el número de lectores silenciosos, sino que había aumentado los textos que podían leerse en voz alta (Gilman 1978:317), por lo que el *Quijote* debe entenderse como una novela bisagra entre la oralidad y la lectura individual (Paz Gago 1998:1170).

Sancho Panza declarará en varias ocasiones su analfabetismo: no sabe leer, pero ha escuchado cómo otros lo hacían; así, él no actúa al modo de don Quijote, pero observará cómo lo hace su señor.

> Perdóneme vuestra merced -dijo Sancho-, que como yo no sé leer ni escribir, como otra vez he dicho, no sé ni he caído en las reglas de la profesión caballeresca; y de aquí adelante yo proveeré las alforjas de todo género de

[67] Véase Zimmermann (1987).

[68] Recalca, por ello, Moner que «le livre nous "parle" et (...) l'auteur s'adresse à nous comme à un auditoire (...). Le texte oral n'est pas que sonorités, rythmes et cadences ou interpellations familières et on oublie trop souvent qu'il ne se réduit pas à une simple sollicitation de l'oreille: c'est aussi une mobilisation du regard» (1989:118).

> fruta seca para vuestra merced, que es caballero, y para mí las proveeré, pues no lo doy, de otras cosas volátiles y de más sustancia (I, 10: 95).

En contra de lo que muchos han querido ver[69], resalta Zoppi que una lectura atenta de la obra muestra que el *Quijote* se diferencia de los libros de caballerías en la relación que Cervantes establece con su receptor, pues le demanda reflexionar, tomar partido; síntoma, todo ello, de una lectura personal, individual, alcanzada solo desde lo privado (2016:182)[70].

Interesa detenerse en estos criterios de la teoría de la recepción (*Rezeptionsästhetik*[71]), definida como el intento de consensuar qué condiciona los juicios de valor estéticos, prestando especial atención a los cambios histórico-sociales que han podido influir en el lector[72], que comprende y analiza los textos y quien ha de ser entendido como instancia mediadora entre el objeto literario y la sociedad (Hohendahl 1987:33-34). Para Stierle, la recepción está condicionada por el movimiento que provoca una serie de preguntas y respuestas que pone en relación el texto con un momento dado, actualizándose así y continuamente el significado potencial de este (1987:88): atender a las distintas interpretaciones que tiene un texto, en función de su época, es lo que Kuhn denominó en 1972 «cambio de paradigma»[73]. Como apunta Adorno, la obra de arte ha de entenderse como una

---

[69] Sirva de ejemplo Márquez Villanueva, quien explica que el *Quijote* es, más que nada, un "libro hablado", pues Cervantes no piensa en lectores, sino en oyentes (1973).

[70] También Frenk (1997).

[71] Conocida por otro nombre como teoría del efecto, Jauss diferencia efecto y recepción, pues el primero es el «elemento de concretización condicionado por el texto» y la segunda es el «elemento de concretización condicionado por el destinatario» (1987: 70).

[72]Para la ciencia literaria es «objeto de reflexión en la medida en que está incorporado en la estructura textual como "lector implícito" (...). El lector no es sólo receptor que registra, sino también individuo socialmente afectado, que aprovecha la literatura desde la base de su experiencia vital» (1987:36).

[73] Gómez Moriana afirma que hay que «intentar igualmente reconstruir en la medida de los posible lo que W.Schmid llama "*zitierte Welt*" (mundo citado) (...) "el universo evocado por el discurso de los actores novelescos"» (2007:24). Y prosigue explicando que «cada actor novelesco representa una postura interpretativa, ideológica, que podrá confirmar, complementar o contradecir las otras posturas ideológicas que aparecen en la obra y que complementan "*die dargestellte Welt*", el mundo total representado en la ficción novelesca. Si

creación que pronto se separa de su sociedad pero que no pierde su carácter social; esto es, los lectores que están ya distanciados de la fecha en la que una obra se publica tendrán un conocimiento limitado del universo que la rodea, así como una muy distinta sensibilidad (que, marcada por la estética de su época, condicionará su acercamiento a la obra). Es por ello que Vodička recuerda que la literatura de un periodo no puede reducirse a las obras que se producen en ese momento, sino que deben incluirse también los denominados valores literarios (las preceptivas, los gustos, las modas, las voces críticas), que determinan no solo la escritura de un texto desde una óptica determinada, sino también su recepción desde esta (1989:56). Al fin, y en palabras de Bürger, para Adorno, «la adecuada recepción del arte es el reconocimiento más destructivo que el individuo tiene de que el otro es pensable y simultáneamente irrealizable» (1987:189). Muchos críticos de esta corriente no están de acuerdo con esta afirmación (Jauss, 1987), pero ha de tenerse en cuenta en tanto que, como explica Gumbrecht, la relación entre lo que hay fuera del texto (la realidad) y su representación en él (lo ficticio) importa porque no es el reflejo de una imagen lineal, ya que se trata de una interpretación de esta (1987:162). Es lo que Macherey denominó en 1974 «teoría del reflejo»[74]. Además, siguiendo a Gumbrecht y siendo esto importante en la medida en la que se relaciona con la plasmación iconográfica, la recepción de un texto constituye una historia propia y modifica la anterior (1987:170).

Stierle se pregunta qué significa recepción en los textos de ficción, y explica que una de las características de este tipo de obras es su aserción inverificable, pues no podemos corregir la interpretación que hacemos de ellas a través de los hechos (1987:102). Sin embargo, hay un lenguaje común a la realidad y a la ficción, pues esta

---

por "actores novelescos" entendemos, además de los personajes, las diferentes instancias narrativas (...) no tenemos reparos en aceptar este cuadro "plurívoco" o *polifónico* que hace que converjan en la novela diferentes instancias enunciativas, con lo que se destruye la visión *monológica* que todo lo imputa al autor» (2007:24-25). En el *Quijote* vendría a producirse así un problema *interdiscursivo*.

[74] Véanse, del mismo autor, sus estudios de 2009, 2013 y 2014.

se construye en referencia a la primera. Stierle habla así de la existencia de «otro mundo» donde prima lo *extraño*, esto es, el rompimiento del horizonte de expectativas del receptor, y relaciona esto con Alonso Quijano (él habla de don Quijote, pero creemos conveniente y coherente hacer un cambio de nombre), a quien la ficción le entra con tal fuerza en el entendimiento que acaba por ocupar el espacio de lo real:

> Se alza como la clásica figura del lector que no lee -envuelto como está en la violencia ilusoria del texto- y al que los estereotipos de su lectura solo se le pueden convertir en estereotipos de su conducta y su lenguaje porque, por decirlo así, se le ha perdido el texto mismo. Que el texto perdido convierte el texto en la realidad misma es la radicalización irónica de la posición que ocupa la recepción de los textos de ficción cuando se entrega al movimiento centrífugo que no va ya de los actos de lenguaje al campo de acción del receptor, sino del equivalente ficcional de un acto de lenguaje al sustituto ilusorio del mundo de la acción (1987:108).

Y es que la ficción es a la par reflejo del mundo y representación de otra cosa distinta a este, y busca expresar la coexistencia de ambos espacios (Stierle 1987:138) algo que Alonso Quijano no es capaz de asimilar. Pedro Cátedra (2007), Aguilar Perdomo (2005) y Paz Gago (1998) recuerdan que no puede verse en el hidalgo un buen ejemplo del receptor de las novelas de caballerías, ya que, al entender la ficción como verdad no está teniendo una actitud crítica ante unas obras que sí eran entendidas mayoritariamente como ficción[75], algo que algunos personajes como el canónigo de la primera parte comparten:

> -¿Es posible, señor hidalgo, que haya podido tanto con vuestra merced la amarga y ociosa lectura de los libros de caballerías, que le hayan vuelto el juicio de modo que venga a creer que va encantado, con otras cosas de este jaez, tan lejos de ser verdaderas como lo está la misma mentira de la verdad? (I,49).

No podemos estar completamente de acuerdo con estas afirmaciones, pues en más de una ocasión leemos en el texto que Alonso Quijano se enfrenta a las novelas de caballerías con una actitud en la que prima la razón: «con estas razones perdía el

[75] Así lo señala Guillermo Serés: «Dicen los preceptistas que aquellos [textos], los fabulosos o ficticios, se leen con mucho más gusto porque emocionan deleitan, apasionan; porque interviene la imaginación: Y, por la misma atención o embelesamiento con que son leídos, calan más hondo en el lector, que se lo cree y lo 'vive' más» (2004, 67).

pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para solo ello» (I,1) o «tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar -que era hombre docto, graduado en Cigüenza- sobre cuál había sido mejor caballero» (I,1). Con la introducción de la imprenta y la producción de libros se empieza a cultivar la lectura individual y, así, el ensimismamiento causado por ello: hay testimonios de época que recogen vivencias parecidas a la de Alonso Quijano[76], esto es, de quienes no sabían distinguir realidad de ficción y pensaban que todo lo que estuviera pasado a la letra, que llevaba consentimiento real, no podía sino ser cierto[77]. En el propio *Quijote*

[76] Las recoge Aguilar Perdomo: «En una obra titulada *Suma de filosofía*, publicada en 1574, su autor Alonso de Fuentes hablaba de un hombre que enloqueció de tanto leer historias fantásticas. Alonso López Pinciano, en su *Filosofía antigua poética* de 1596, contaba cómo, durante un matrimonio, un invitado había perdido el conocimiento a causa de la impresión que le produjo enterarse de que Amadís de Gaula, el héroe favorito de don Quijote, había muerto. También se sabe que hubo un hombre en Milán que comenzó a llorar cuando se enteró de la noticia de la muerte de Orlando, el furioso; se fue a su casa y su esposa no logró conseguir que pasara bocado. Y de otro hombre que estaba dispuesto a jurar por la *Biblia* que todo lo que se contaba en el Amadís de Gaula era verdad. Un último testimonio, recogido por Américo Castro en su revelador ensayo "La palabra escrita y el Quijote", nos acerca a un lector más parecido a Alonso Quijano, pues su protagonista pasa de la lectura a la acción: en ciertos papeles fechados en 1600, y escritos por el Conde de Guimerán, se cuenta de un estudiante de Salamanca que en lugar de leer sus liciones, leía en un libro de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en un aprieto ante unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante, comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire; y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: '¡Déjenme vuestras mercedes que estaba leyendo, y ahora defiendo a este caballero que está cercado por estos villanos!'. De acuerdo con esto, los efectos que la lectura de libros de caballerías tiene en don Quijote sobrepasan, y en mucho, a estos otros aficionados al género en la medida en que don Quijote pasa a la acción y no se conforma con saberse de memoria pasajes enteros de sus libros favoritos, como el hombre que se sabía de memoria el *Palmerín de Olivia*, o como el morisco Román Ramírez que podía recitar de memoria varios libros de caballerías sin haber aprendido a leer. (…) De esta manera, Cervantes ejemplifica con su personaje central lo que Huarte de San Juan había advertido en su *Examen de ingenios*: que hay lectores que se "pierden por leer libros de caballerías" (2005:56-57). Para más, véanse Montero Reguera (1993), Parker (2005) y Valera Iglesias (2007).

[77] Véase Escarpit (1968).

leemos en varias ocasiones debates sobre estas ideas[78], como sucede con el ventero Juan Palomeque el Zurdo:

> ¡Bueno es que quiera darme vuestra merced a entender que todo aquello que estos buenos libros dicen sea disparates y mentiras, estando impreso con licencia de los señores del Consejo Real, como si ellos fueran gente que había de dejar imprimir tanta mentira junta, y tantas batallas, y tantos encantamientos, que quitan el juicio! (I, 32:325).

El papel del lector llega incluso a ser imprescindible en tanto que será el encargado de inclinar la balanza[79], tras la publicación del Avellaneda, hacia Cervantes en el debate que se produce con Álvaro Tarfe sobre la autoría de los personajes. Además, el hecho de que Cervantes introduzca a Álvaro Tarfe produce una situación de lo que Alter denomina «vértigo ontológico» (1979), pues un personaje de una obra tildada de apócrifa se le da la misma veracidad que a los personajes de la obra cervantina (algo que critica Riley); Dotras, siguiendo la definición de «parodia» que da Pavis (1984: 348) explica que esta alcanza su máximo esplendor en el *Quijote* cuando se introduce la primera parte en la segunda, haciéndose así de lo ficticio algo verdadero. De esta manera, quedarían desdibujados los límites de la realidad y la ficción (1994: 56).

Igualmente, el propio Alonso Quijano se arrepentirá en su lecho de muerte de haber dedicado tiempo de su vida a la lectura de esos libros: «ya conozco sus disparates y sus embelecos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma» o «ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios

[78] Sobre la importancia de la lectura, Poulet (1969); Jauss (1987); Rothe (1987); Zimmermann (1987); Gómez Mariana (2007). Sobre la lectura en el *Quijote*, Marín Pina (1993); Paz Gago (1998); Stoopen (2000); Serés (2004); Martínez Domínguez (2005); Zoppi (2016).).

[79] Véase Strother (1991).

escarmentando en cabeza propia, las abomino» o «con hombre de quien primero se haya hecho información que no sabe qué cosas sean libros de caballerías» (II,74)[80].

Por último, y antes de llegar a resolver quién es el creador de Dulcinea del Toboso, tenemos que cuestionarnos cómo Alonso Quijano (físico de don Quijote, el *yo* anterior del personaje) fragua a la dama en base a sus lecturas. Don Quijote, movido por todas esas historias leídas, sigue las claves interpretativas del hidalgo (de ahí que no estemos de acuerdo con Torrente Ballester y su idea de que don Quijote sea consciente de su yo anterior: no creemos que sea consciencia, sino prolongación de quién fue) y buscará en la dama elementos de lo leído que pasan por el tamiz de su locura[81]. Ejemplo de ello es el capítulo I,8:

> Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras (I,8).

Sus lecturas serán modelos que don Quijote imitará explícitamente en algunos momentos de la obra, como en el capítulo 26 de la primera parte: «Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere» (I,26). Dulcinea es la cima de esa imitación de todo lo que ha pasado por los ojos de Quijano, es la cumbre del proceso imitativo iniciado por Quijano a raíz de sus lecturas. Es por ello que ha sido entendida como personificación -si es que podemos hablar de ella en esos términos- del amor cortés, de la religión de amor, del amor de oídas y, a fin, de la literatura toda leída por el hidalgo. No se puede dejar de señalar

---

[80] Torrente Ballester entiende que, tras la renuncia a sí mismo, la consecuencia lógica es renunciar a los libros de caballerías que le llevaron a ese estado (1975:210).

[81] Para Martínez Domínguez, don Quijote presenta dos dimensiones como lector: la simbólica y la literal. Sobre la primera de ellas, argumenta que es un buen lector en tanto que incorpora lo que Acosta Gómez denomina la "estructura de posibilidades"; sin embargo, en lo que respecta a la segunda de las dimensiones, se trata de un «lector ingenuo», pues se ve incapaz de establecer una distancia con lo leído, lo que denota una mala comprensión de los textos (2005:48). Así, «para que su nueva identidad surja y se sostenga, le resulta inevitable creer que la ficción no es ficción, que la realidad (...) refleja a la novela y no esta a ella. Más aún, es parte y producto de la novela. La ficción crea la vida y también la da» (2005:54).

aquí la descripción hecha ante Vivaldo en el I, 13, repetida hasta la saciedad como ejemplo de la asimilación de los tópicos del petrarquismo por parte del hidalgo:

> -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 lo imposibles y quiméricos atributos que los poetas dan a sus dama: 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 la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (I,13).

Debemos destacar aquí que todas estas ideas entroncan más con la Dulcinea de 1605, ya que para la segunda parte de la historia se da una evolución -causada por la aparición del Avellaneda[82]- que eleva a la dama hasta esa visión sublime que hoy tenemos de ella. Además, la segunda parte de la novela está condicionada por unos personajes que son ya lectores de la primera, esto es, que conocen los mecanismos mentales de don Quijote y se adelantan ellos. Lo mismo ocurre con Dulcinea, pues también son sabedores de las descripciones que de la dama ha hecho el caballero[83]. Es pues, es pues, de gran importancia, recordar que existe una Dulcinea para cada actante. Así lo entiende Ertler:

> La inclusión auterreferencial llega al apogeo de la complejidad en el momento en que la novela no incluye solamente las referencias a otras obras literarias sino que se incluye ella misma en su texto. Eso es posible cuando algunos personajes de la Segunda Parte de la novela ya han leído la Primera Parte, lo que hace el texto "criticable" dentro de la misma obra (...). El

[82] Recuerda Martín Morán que en el texto hay tres momentos que hemos de tener especialmente en cuenta en lo que respecta a las modalidades de enunciación: la aparición de los cartapacios de Cide Hamete, el feliz descubrimiento por parte de don Quijote de que su historia ha sido publicada y la publicación del *Quijote* de Avellaneda (2014:75), suponiendo todos ellos cambios en la concepción de Dulcinea.

[83] Paz Gago recuerda que «los personajes de la segunda parte se convierten en lectores del primer volumen, un objeto a la vez real, pues fue impreso efectiva e históricamente en 1604, y ficcional, pues aparece en el mundo realista de la novela cuyos habitantes hacen referencia a él y a su materialidad como libro impreso en circulación» (1998:1178).

> proceso toma un mayor grado de complejificación todavía cuando –en el transcurso de la narración- surge la Segunda Parte en la misma Segunda Parte, pero que se revela finalmente como apócrifo (2007:122-123).

Vemos así que se crea una *mise en abyme* en la que cada lector no solo construye su propia Dulcinea, sino que debe reconstruir cómo se imaginan don Quijote, los duques, Sancho, Sansón Carrasco y un largo etcétera a la dama, creándose de esta manera infinitas lecturas. El papel activo del receptor del *Quijote* no implica únicamente que tengamos que crear lo que como lectores nos correspondería rellenar Ese hueco también es Dulcinea; y del mismo modo asistimos a cómo lo rellenan los demás personajes de la obra en una suerte de metalectura.

El papel del narrador en la configuración de Dulcinea. El pacto actancial.

El consenso en el esquema de los narradores del *Quijote* parece una tarea imposible. Bien es cierto que ya desde los primeros estudios se apunta la existencia de un mínimo de tres voces que llegan a ampliarse a cinco en trabajos más recientes. Sea como fuere, algo aceptado por todos es que estos autores participan en la narración no solo como narradores, sino también como personajes que actúan activamente en una historia de la que se nos cuentan los entresijos de su elaboración (Parr, 1999: 169)[84]. Es Percas de Ponseti quien señala que hay un conocimiento directo del primer autor (de cuya mano son los ocho primeros capítulos de la obra), del traductor y del segundo autor, encargado de la refundición de todo el material y de su sentido último; sin embargo, Cide Hamete es conocido por inferencia, ya que no aparece nunca en la novela (1975:99)[85].

[84] Sobre ello, Moner escribe que en cualquier composición suelen hallarse dos tipos de texto, los del narrador (*Erzählertext*) y los de los personajes (*Persontext*), surgiendo ante el texto de Cervantes la pregunta de si no podemos entender la obra toda como la crónica contada por un personaje, no existiendo así voces narradoras (1989:87).

[85] Más en Scarano (1986:124-125).

Podemos pensar que se trata de un mecanismo parecido al que opera con Dulcinea, personaje del que se nos dice sin que se materialice en ninguna ocasión, pero la diferencia en la configuración de ambos actantes es clara: en primer lugar, de Cide Hamete existe algo físico (el manuscrito), lo que nos lleva a la conclusión de que no se trata de una creación hecha por ningún otro personaje de la obra (como es el caso de Dulcinea); en segundo lugar, si bien del historiador arábigo leemos supuestamente una traducción (que respeta, a veces, consideraciones hechas por el moro, como las relativas a los capítulos de la cueva de Montesinos), en un momento dado hallamos un *yo* que enuncia la voz de Cide Hamete, olvidándose el juego de discursos indirectos que había venido siendo habitual ("yo, aunque soy moro, bien sé que…" II,44), algo que nunca sucederá con Dulcinea, quien no solo no se enuncia, sino que no puede enunciarse en tanto que vive en el discurso de los otros. Asimismo, es digno de mención el interrogante que surge en el capítulo I,26, pues comenta el segundo autor:

> No causó poca risa en los que hallaron los versos referidos el añadidura "del Toboso" al nombre de Dulcinea, porque imaginaron que debió de imaginar don Quijote que si en nombrando a Dulcinea no decía también "del Toboso", no se podría entender la copla; y así fue la verdad, como él después confesó (I,26).

Sin que nada se nos aclare, posteriormente, sobre a quién lo confiesa, cuándo y por qué se omite esa conversación.

En palabras de Márquez Villanueva, Cide Hamete acaba siendo un «narrador narrado» (1973). No obstante, a pesar de aparecer como autor original del texto, se tiene al segundo autor como el más importante de entre todos los narradores que intervienen en el texto, ya que es el encargado de darnos la obra tal y como la conocemos. Sin embargo, apunta Parr que esta voz sería, más que la de un autor, la de un lector, y equipara su función narrativa a la del autor de comedias, pues esta se ve limitada a la compra del texto y a su dramatización, esto es, a su puesta en escena (1986:403; 1998:104). Asimismo, un lugar común en cualquier acercamiento a la narratología de la obra de Cervantes la referencia a que el texto quijotesco es, en realidad, la traducción de una traducción (López Navia, 1989, Parr, 1981:619): los

personajes no hablaban árabe, lengua en la que se escribe la obra, sino castellano, por lo que el texto que leemos ha vuelto a su idioma original en una suerte de repliegue en el que entendemos que se han perdido matices propios de cualquier ejercicio de traducción. Todo ello hace que el texto caiga de continuo en contradicciones de difícil (si no imposible) solución. Uno de los más comentados tiene que ver con la transición de la primera a la segunda parte: apuntado por Ford, no se entiende que la parte de 1615 comience con un «Cuenta Cide Hamete» (II,1) en tanto que se desconoce cuándo se han comprado los manuscritos, quién los traduce y cómo se han reelaborado (1986:11). Esto es, no se nos hace partícipes en este caso de la génesis de la historia. Sin embargo, el gran problema radica en que todo este juego nos lleva a pensar que el texto es coetáneo al propio *Quijote*, cuando se nos había indicado en 1605 que la historia sucedió hace mucho, y además se añadían epitafios y textos que corroboraban que don Quijote y sus compañeros de aventuras estaban muertos y enterrados en el momento de volcarse la historia al castellano, lo que llevó a Martín Morán a tildar el tiempo del texto de "labertíntico", en tanto que determinadas contradicciones no tienen una explicación plausible (1998:284).

Esto nos lleva al enfrentamiento constante no solo entre don Quijote y sus narradores (El Saffar, 1975), sino también entre los propios autores (lo que Martín Morán llama autoridad *en eco*, 1998:285), cuyas distintas perspectivas parecen mostrarnos personajes muy diferentes en función de quién es el que los enuncia. Sírvanos aquí el ejemplo ya dado de que la primera de las voces, la del primer autor, habla de Aldonza como una moza «de muy buen parecer», I,1, siendo esta posteriormente ridiculizada físicamente por el segundo autor[86] o el momento en el que este mismo narrador indica, dudando de don Quijote, que este «volvía diciendo, *como si verdaderamente* estuviera enamorado», I,2. Concluye así Blasco Pascual que aquí radica el nacimiento de la novela moderna, pues Cervantes no busca mostrar

[86] De hecho, recuerda Torres Lázaro que este primer autor se hace eco de creencias populares para indicar que el nacimiento de Dulcinea está inspirado en Aldonza Lorenzo, sin comprobación alguna, pues remite «a lo que se cree» (I,1) (1997:442).

una realidad: así, al igual que se oponen los puntos de vista de Sancho y don Quijote, han de oponerse los de don Quijote y sus narradores: en primer lugar, porque estos últimos son, como se ha dicho, personajes de la novela, personajes que tienden a dar sus puntos de vista personales sobre la narración, extralimitando su supuesto rol de historiador, traductor o compilador (Ford 1986:14); en segundo, porque la visión caleidoscópica del mundo que quiere representar el alcalaíno solo es posible contrastando distintos pareceres.

Esta múltiple perspectiva será la que provoque la total incomprensión de los personajes de la segunda parte que, al saberse protagonistas de un primer tomo ya publicado se desconciertan no hallando ni una historia (en el sentido preceptivo del término) ni una novela de caballerías al uso (Blasco Pascual, 1989:60) Esto da lugar a lo que en palabras de Martín Morán es la primera expresión del conflicto entre un autor y su obra, pues sin un debilitamiento de la autoridad no sería posible la múltiple perspectiva, esto es, la variedad de interpretaciones (1998:277 y 295). Al decir de Stoopen, se trata de una nueva noción de la institución autorial (2000:545).

Para El Saffar, todo ello implica que «a medida que el primer autor, el traductor y el editor van apareciendo menos fidedignos y sus modos de ver más internamente inconscientes, el lector toma mayor iniciativa en la evaluación de los datos recurriendo a la propia experiencia y haciendo caso omiso de la opinión de ningún autor, inclusive Cervantes. En última instancia, el verdadero autor resulta ser el lector» (1975:103)

Rabell, en una misma línea, argumenta que en última instancia será el lector el encargado de interpretar qué significa esa amalgama de voces y qué sentido debe darle a la polifonía del texto (1993:101). Completan estas lecturas el punto de vista de Locke, primero en anunciar que las voces narrativas del *Quijote* eran no confiables (1969). López Navia matiza esto alegando que, pese a que no hallamos en el texto un narrador con el que poder pactar, es cierto que este autor no llega a engañarnos en ningún momento, pues nunca vemos los molinos tal y como los ve don Quijote, sino que permanecen como molinos, pues así nos lo hace ver (1981:620).

Volviendo así al punto que nos ocupa, hemos de cuestionarnos ahora la voz narrativa. Esa misma voz narrativa la asume en el capítulo inicial el primer autor, quien presenta a Aldonza como «de buen parecer» (I, 1). Su descripción se opone a la que Sancho Panza realizará durante la penitencia en Sierra Morena y que hará que, a partir de ese momento, los lectores (incluidos los personajes de la segunda parte de la obra) tiendan a vincular a Dulcinea y a Aldonza Lorenzo, entendiéndolas como una misma realidad[87]. Para Urapela Reyes, en la segunda parte del texto la equiparación se rompe en tanto que don Quijote así lo procura, evitando hacer cualquier tipo de referencia al físico de la amada (2015:93), y Rodríguez-Luis insiste en ello agregando que será en 1615 cuando el caballero incluso niegue el haber visto a Dulcinea, siendo cómplice Sancho de ese feliz olvido (1965:386):

> —¿No te he dicho mil veces que en todos los días de mi vida no he visto a la sin par Dulcinea, ni jamás atravesé los umbrales de su palacio, y que solo estoy enamorado de oídas y de la gran fama que tiene de hermosa y discreta?
>
> —Ahora lo oigo —respondió Sancho—; y digo que pues vuestra merced no la ha visto, ni yo tampoco (II,9).

Sin embargo, no hay que irse tan lejos en la narración para llegar a la primera de las contradicciones en lo que a Dulcinea respecta. Ya en el capítulo I,9, al hallar el segundo autor los cartapacios en la Alcaná de Toledo, las consideraciones hacia la aldeana apuntan más a las reflexiones paródicas de Sancho que a las que el primer autor y el propio don Quijote hacen de ella («dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha» I,9)[88]. Esto tampoco lo comparte en otro momento de la obra el segundo autor, pues en el I,52 transcribe:

---

[87] De nuevo Torres Lázaro indica que, si bien Dulcinea es una idea quijotesca, la descripción que hace Sancho de Aldonza sería «una idealización sanchesca» de la que, como lectores, no nos podríamos fiar, ya que entra en plena contradicción con la descripción hecha de Aldonza por el primer autor (1997:442), y continúa alegando que «la Aldonza de Sancho parece una venganza; es la primera vez que Sancho tiene en sus manos a don Quijote, y lo aprovecha. Esta descripción escuderil ha servido probable e injustamente de patrón para la figura más conocida de Aldonza, y, por confusión, de Dulcinea» (1997:423). Retomaremos esta idea en el punto de la iconografía.

[88] Relacionado con el narrador poco fiable, López Navia señala que no se aclara quién se esconde bajo ese «dicen», por lo que podemos poner en duda la veracidad de la información

> Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara un antiguo médico que tenía en su poder una caja de plomo (...) en la cual caja se había hallado unos pergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso (I,52).

Algo que no se corrobora con los versos de los académicos de la Argamasilla que se incluyen en los paratextos -cuya autoría es distinta a las voces anteriormente estudiadas-, pues si bien hallamos uno *In laudem Dulcineae del Toboso* en el que se indica que «ella dejó, muriendo, de ser bella», en otro de los poemas se nos dice que fue «de carnes rolliza».

Por todo ello, y como se ha indicado anteriormente, en la línea de Locke, debemos cuestionarnos entonces si podemos confiar en las voces narradoras que pululan por el texto (pues son varias en total, lo cual es otro indicio de desconcierto)[89]. La oposición narrador-personaje se va clarificando a medida que avanzamos la lectura de la obra. Si bien es cierto que desde el primer momento el narrador se nos presenta como poco fiable[90] (Booth, 1963), también lo es que resulta insuficiente esta terminología, pues no solo oculta y miente, sino que se contradice al punto de que, al abrir la segunda parte de la historia, como lectores no sabemos dónde colocar la narración. Maurer apunta el hecho de que es casi imposible en una narración mantenerse únicamente bajo el punto de vista del narrador (1987:266), y que la tendencia general de los lectores va hacia combinar distintas visiones. El *Quijote*

(es lo que denomina «fuente indefinida»). ¿Quiénes dicen y por qué se nos oculta la fuente de la que se toma el dato? (1998:919).

[89] Para un acercamiento a los narradores del *Quijote*, véanse El Saffar (1975, 1980, 1989); Percas de Ponseti (1975); Ford (1986); Blasco Pascual (1989); Molho (1989); Martín Morán (1990b, 1998a, 1998b); Rabell (1993); López Navia (1996, 1999, 2000, 2007); Parr (1998, 1999, 2000, 2001); Fine (1999, 2006); Lathrop (1999); Close (2001); Mancing (2003); Duce (2004). Sobre el traductor, Parr (1981); Martí Alanís (1985); López Navia (1989).

[90] En palabras de Iser, «la figura del narrador puede actuar en permanente oposición a las impresiones que nosotros, de lo contrario, podríamos formarnos (...). Es posible que descubramos que nuestro narrador, enfrentándonos a nosotros, nos vuelva de hecho contra él, y por ello refuerce la ilusión que aparentemente pretende destruir; alternativamente, es posible que lleguemos a estar tan dudosos que empecemos a poner en tela de juicio todos los procesos que nos lleven a tomar decisiones interpretativas» (1987:235).

aborda el perspectivismo desde una nueva óptica, ya no solo por la visión de los narradores -aquí también cada cual con su forma de mirar- sino por la cantidad de voces de personajes que entran en diálogo en el texto y con los propios autores.

De este modo, podemos establecer dos líneas, dos pactos posibles: el del narrador (el llamado canónicamente *pacto ficcional*) que, al darle privilegio a su voz, creería en la locura de don Quijote, anclaría Dulcinea a Aldonza y buscaría una lectura en última instancia paródica del texto; o el del personaje (que podríamos llamar *pacto actancial*), que nos llevaría a aceptar lo contrario: hay una clara diferenciación entre los personajes, son independientes los unos de los otros una vez creados y el símbolo Dulcinea vendría a elevarse. Así, Torrente Ballester explica que hay un principio de credibilidad y un principio de realidad suficiente que funcionan en el texto[91], pero creemos que la realidad que alcanza don Quijote como personaje vale para que el primero de ellos funcione al punto en que podemos tomar por verdaderas antes sus palabras que las del propio narrador[92]. De modo contrario lo entiende Herraiz de Tresca, pues para la estudiosa «el narrador se cuida muy bien de establecer un sólido pacto con el lector: esos objetos y animales no son lo que don Quijote dice, sino lo que el autor representa» (2006:427).

No queremos aquí descalificar la figura del narrador, sino todo lo contrario; creemos que Cervantes, como ya se ha dicho, fue consciente tanto de la función que le otorgaba como de la oposición que mantenía entre este y el discurso de los

---

[91] Define el principio de 'credibilidad' "como la necesidad que experimenta el lector de 'tener por verdadero' lo que narra o describe en tanto dura la lectura: no es menester una profundización excesiva para percatarse de que se trata de una actitud 'lúdica'". En cuanto al principio de 'realidad suficiente', los ejemplos que forman parte de este apartado se definen como "las condiciones estructurales mínimas que se exigen al objeto representado (hombre, cosa), para que pueda ser recibido 'como si fuera real' y, por tanto, creíble. O, dicho de otra manera: un número de elementos dispuestos de tal forman que basten para que el lector pueda imaginarlos como reales, con la misma fuerza que lo real, aunque no correspondan a seres o acciones que existan objetivamente" (1975:46).

[92] También Salinas, sobre ello, escribe que Cervantes "crea un personaje que no vive en el ambiente de los demás personajes, sino que vive en el suyo y que intenta a cada instante buscar ese equilibrio que casi nunca encuentra. Y a su vez el autor se coloca en una atmósfera que no es ni la del uno ni la del otro" (1947:107).

personajes. No consiste, por tanto, en acusarle ni en acusar a don Quijote, sino en interpretar de un modo u otro sus palabras, en función del privilegio que demos a uno u otro discurso.

Si bien es cierto que, en primera instancia, y quedándonos solo con el texto de 1605, las contradicciones no se hacen tan notorias, también lo es que la publicación de 1615 trae consigo la contradicción de aseveraciones muy serias hechas por los narradores de la obra. De este modo, quede apuntado aquí que don Quijote aparece enterrado al final de la primera parte, por lo que el segundo autor habría colocado, al refundirla, la narración en un pasado remoto: «Solo la fama ha guardado, en las memorias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas» (I,52). Al comenzar la segunda parte, se olvida que la historia estaba narrada desde un tiempo pretérito[93], pues se nos sumerge en un presente donde los propios personajes son lectores de la primera parte (una primera parte, no olvidemos, culminada por los académicos de la Argamasilla y sus epitafios de los personajes principales).

Hemos de relacionar esto con la escritura del *Quijote* apócrifo. Aunque la primera mención que se hace al Avellaneda aparece en el capítulo II,59: «Por vida de vuestra merced, señor don Jerónimo, que en tanto que traen la cena leamos otro capítulo de la segunda parte de *Don Quijote de la Mancha*» (II,59), no se podría descartar, como se ha apuntado anteriormente, que Cervantes volviera sobre sus primeros capítulos e hiciese de sus personajes lectores de la primera parte del texto para reforzar su autoría en un momento en el que los límites no estaban tan dibujados. Si Cervantes hubiera rehecho parte del texto, no habría dejado esta vez deslices narratológicos como sí había ocurrido en la edición de 1605, donde quedaban rastros de los cambios de ubicación hechos en algunos capítulos. Sin embargo, se habría producido un olvido mayor: el de situar la narración en un tiempo que no le correspondía.

[93] No se olvidan así las pretensiones de ir a Zaragoza, como se apunta en algunos momentos (II,4; II:10; II,18; II,27; II,52; II,58).

En cuanto a la lectura del II,59, atendemos a que don Quijote entra en cólera al enterarse de que lo que más displace a los lectores que en la venta comentan esa segunda parte de sus supuestas aventuras es que él se halle desenamorado: «Lo que a mí en este más desplace es que pinta a don Quijote ya desenamorado de Dulcinea del Toboso» (II,59). Es entonces cuando el caballero, enfadado, decide formar parte de la conversación para objetar:

> Quienquiere que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad; porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido (II, 59)

Si acudimos al momento de la narración apócrifa en el que sucede el desamoramiento, este se da muy pronto. Avellaneda pasa por Dulcinea como si se tratase de un recurso cómico más, algo que parece molestar a Cervantes:

> Pues Dulcinea se me ha mostrado tan inhumana y cruel, y lo que peor es, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incrédula a mis palabras y, finalmente, contraria a mis deseos, quiero probar, a imitación del Caballero del Febo, que dejó a Claridana, y otros muchos que buscaron nuevo amor, y ver si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos, y ver justamente... ¿Duermes, Sancho? ¡Ah, Sancho! (Av: 82).

Como indica el profesor Gómez Canseco, este juego permitirá a Cervantes hacer sus mejores piruetas narrativas, pues será gracias a la introducción del falsario que don Quijote se adueñe de su relato y vuelva a ser el protagonista de su propia novela de caballerías -algo que, en la segunda parte, ha quedado a merced o autoría de los demás, que hacen y deshacen a su antojo-. Así, será el personaje el que decida, oponiéndose al destino anunciado por su narrador y, por consiguiente, el destino tomado por el Quijote falso, no ir a Zaragoza, poniendo rumbo a Barcelona: «Por el mismo caso -respondió don Quijote- no pondré los pies en Zaragoza y así sacaré a la plaza del mundo la mentira de ese historiador moderno» (II,59).

Podemos ver que es Dulcinea la excusa de la que se vale Cervantes para salvaguardar su autoría y, por extensión, la capacidad de don Quijote para decir sobre sí mismo como personaje. Don Quijote se ha construido como caballero enamorado,

imitando a los de los libros. Dulcinea, su criatura, le es imprescindible. De este modo, si don Quijote logra oponerse a su narrador y logra vencerse sobre el tiempo en el que supuestamente transcurre su historia, todo ello por salvar *lo literario* y el valor de la literatura -que no sería sino él mismo-, que Dulcinea sea la excusa de la que se vale para ello la convierte en el mejor ejemplo de metaficción.

La necesidad de la amada

En este punto, cabe volver a la pregunta de quién crea a Dulcinea del Toboso. Si se acude al momento exacto en el que esta es nombrada, advertimos que sucede tras la conversión de Alonso Quijano en don Quijote de la Mancha. Esto es, cuando Alonso Quijano decide dejar de ser quien es y pasar a ser quien quiere ser, busca en primer lugar las vestiduras: vestirse de aquello en lo que quiere convertirse no es sino una señal de transformación; en segundo lugar, busca su caballo, al que *quijotiza* dándole un nuevo nombre. Advertimos, pues, la necesidad de un sujeto físico que, mediante la palabra, se trasmuta. Encontramos aquí por primera vez uno de los mecanismos que articula el *modus operandi* de don Quijote a lo largo de la parte de 1605: el cambiar de nombre a las cosas cambia no solo el significado último de estas, sino también su apariencia o el cómo se presentan ante los ojos del caballero. Es este el mismo procedimiento que llevará a cabo para crearse a sí mismo, buscando un nombre a imitación de aquel de Amadís, modelo indiscutible de esta primera parte. De este modo, el ente físico Alonso Quijano decide transformarse en don Quijote de la Mancha, independiente del hidalgo desde el momento de su configuración y al que no volveremos a encontrar en la narración hasta el final de la obra (ya en su lecho de muerte y dejando ambas partes así perfectamente encuadradas, voluntaria o involuntariamente).

Es este, de hecho, también el medio al que recurre de cara a la creación de Dulcinea. Hallamos aquí nuevamente contradicciones en lo que al pacto ficcional/actancial respecta: el primer autor, por un lado, nos cuenta que don Quijote anduvo enamorado sin que ella tuviese noticia, mientras que el propio personaje nos aclara posteriormente que nunca la vio. Es importante a este respecto señalar que el propio caballero entrará en contradicción consigo mismo, pues su discurso de cara a Aldonza Lorenzo (si se trata de un recuerdo del pasado, no podemos hablar de ella como Dulcinea, pues aún no había sido transformada) cambia entre la primera y la segunda parte de la obra. Por ello creemos que se puede

considerar que la aldeana en cuestión no es importante, sino el discurso que se genera en torno a la dama idealizada creada a raíz de ella. Pues, si bien es cierto que como caballero necesita de quién estar enamorado (esto es, se trata de una condición *sine qua non* para ejercer el oficio[94]), también lo es que don Quijote en la segunda parte trasciende este símbolo.

No por obvio deja de resultar sumamente importante el hecho de que Dulcinea no aparezca nunca en la obra. En primer lugar, la dama está fraguada en un discurso casi meramente masculino: las opiniones femeninas que leemos están en la línea de lo paródico iniciada por Sancho en el I,25 que anteriormente apuntábamos o a merced del discurso masculino. En segundo lugar, esto implica que haya tantas Dulcineas como discursos posibles[95]. Ruta afirma que es «C.B. Johnson quien observa que en la Primera Parte de la novela es don Quijote quien construye a Dulcinea, mientras que en la Segunda el caballero pasa el control de la construcción primero a Sansón Carrasco, luego a Sancho», consiguiendo recuperar en parte su "autoría" tras la visión en la cueva de Montesinos (1995:503). Aladro comenta sobre ello que, al inventar cómo responde Dulcinea cuando le entrega la carta, Sancho se convierte en narrador del texto, pues crea la suya propia, acorde a la descripción hecha en el I,25 (2011:112), pues «don Quijote ha dejado de leer el mundo: ahora se lo leen» (2011:114). De este modo, no coincidirán o no será común que coincidan las diversas opiniones sobre ella, pues de cada cual emanará una concepción. En tercer lugar (y siendo lo más importante), si no aparece nunca podrá desdecirse o reafirmarse en el

[94] De hecho, el nombre de Aldonza no es casual. Es una cualquiera de la que se vale Alonso Quijano para crear a la amada. Entiéndase según el dicho de la época: «A falta de moza, buena es Aldonza».

[95] Urapela Reyes escribe: «Podríamos decir que Don Quijote tiene la última palabra pues es él quien la necesita, la imagina y la inventa, aún después de sus yerros al querer remitirse a Aldonza cuando habla con Sancho y de muchos intentos fallidos por invitarlo a ver el mundo según los libros. Sin embargo, Dulcinea, quien nunca hace presencia en el mismo nivel diegético —lo cual le resta verosimilitud— y por ser creada por un loco entreverado, se convierte en un personaje que va a ser creado e imaginado por otros, siendo estos, y no Don Quijote, quienes determinarán el curso de la narración y legitimarán una forma de pensar en Dulcinea en la cual finalmente va a creer el protagonista» (2015:96).

discurso que los demás hacen de ella. Así, podemos entenderla en este primer momento como un personaje que está condenado al desconocimiento narrativo por parte de los lectores y, al mismo tiempo, a ser distinta en función de quien la piense, algo que guarda estrecha relación con el hecho de que Dulcinea no haya logrado fijarse en una imagen fácilmente reconocible por todos, a diferencia de lo que sucede con las siluetas de Sancho y don Quijote.

Por otro lado, no podemos pasar por alto que tampoco Aldonza aparece físicamente en la obra[96]. Presuponemos su existencia, pero nunca es consciente ni de que ha sido transformada en Dulcinea ni de que vehiculiza las acciones del caballero. Algunas son las insinuaciones en el texto que nos hacen pensar en un posible encuentro con la aldeana, como la embajada al Toboso en el II,9, pero una lectura atenta nos hace ver que, en el caso que ejemplificamos, se trata de una aldeana cualquiera a la que Sancho encanta[97]. Citando a Kristeva (1982:14), Urapela Reyes nos habla del encantamiento como una suerte de crisis narcisista:

> 1)la dama es una necesidad para don Quijote y su ausencia o representación escatológica evidencian la imposibilidad de tener como real lo que se imagina, es decir, la imposibilidad de ser realmente un caballero andante; y 2)la vida de don Quijote ahora depende completamente del desencantamiento de Dulcinea por ser ella la razón de todas las aventuras y luchas y a quien se debe rendir el fruto de los triunfos. Lo abyecto es el fenómeno que desafía la distinción ente el sujeto y el objeto; es lo que sale del sujeto pero que no es lo otro ni lo mismo, igual a la idea de Dulcinea: imaginada por don Quijote no existe fuera de él, lo que no significa que sea él mismo (2015:98-99).

Por su parte, Roberts ve en el encantamiento que Dulcinea se presenta por primera vez ante el caballero en tanto que este en ningún momento duda de la palabra de Sancho. Así, «el ideal resulta más ausente que nunca, pues no se

[96] Para algunos críticos, el hecho de que don Quijote crea ver a la Dulcinea que otro personaje le muestra implica que esta aparece físicamente en la obra. Así, para Roberts la dama se hace carne tres veces: en el engaño de Sancho, en la cueva de Montesinos y en el palacio ducal (1979: 819-821).

[97] Para más sobre este capítulo, véanse Auerbach (1953), Tarpening (1978), Gracia Calvo (1985) y Martín Morán (1990a).

manifiesta en las formas materiales de la realidad contemplada: "Y ahora digo que es menester tocar las apariencias con las manos para dar lugar al desengaño" (II,11)» (1979:819).

Complementario a este punto será particularmente interesante el estudio de las ediciones ilustradas, como posteriormente veremos, ya que en muchas ocasiones se representan escenas inventadas, pero que son tomadas por ciertas en tanto que son discurso de otros personajes. Un ejemplo de ello es cuando Sancho dice haber visitado a Dulcinea para entregarle la carta, episodio que ha corrido la suerte de haber sido ilustrado en numerosas ocasiones. Merece un somero comentario: en primer lugar, nunca ocurre, pues la carta se pierde cuando Sancho se topa con el cura y con el barbero y el camino que realizará será el de volver sobre sus pasos para ser cómplice, sin saberlo, de un engaño a don Quijote que tiene como objeto el traerlo de vuelta a la aldea; en segundo lugar, de haber ocurrido, ¿estaríamos ante la dama o ante la aldeana? Si hemos dicho anteriormente que, una vez nombradas, las realidades de don Quijote asumen su impronta y dejan de ser lo que fueron para ser lo que se dice de ellas, estaríamos ante Aldonza Lorenzo, pues Dulcinea no podría sino existir únicamente en la mente del caballero. Sobre ello escribe Osterc que de esta «visita simulada en la primera parte de la novela, nace la visita imposible con que termina en la segunda, y de ella depende tanto el encantamiento como el desencantamiento de Dulcinea» (1985:56), por lo que la evolución del personaje dependería en gran parte de la mentira de Sancho.

Podemos relacionar la existencia presumible de Dulcinea con la consideración *per se* que hacemos de la obra. Esto es, el primer autor nos habla de los hechos como si verdaderamente hubieran ocurrido (entroncando más con la historia o con la crónica que con la literatura tal y como la entendemos hoy). Se nos pide, desde el pacto ficcional, que creamos que Alonso Quijano realmente existió y que ese lugar de la Mancha no está recogido en ninguna de las fuentes ni orales ni escritas que el primer autor consulta para la redacción de su texto -contraste de datos que resalta en un intento, además, de dar veracidad a su discurso-. Aldonza sería la culminación de esta

cadena, pues si se nos pide que aceptemos la existencia de estos personajes que sí que aparecen físicamente en la obra como si hubieran sido reales. Aceptarla a ella que nunca aparece es llevar al extremo el pacto de lectura con el receptor.

Si recordamos los requisitos apuntados para ser caballero andante, no podemos olvidar que a don Quijote le faltó al principio el escudero. Su ausencia será señalada en la venta donde don Quijote es nombrado caballero por escarnio. De este episodio podemos cuestionarnos si es don Quijote verdaderamente un caballero y si es Sancho Panza un escudero. Acudiendo a las definiciones que ambos términos tenían en la época, la respuesta sería una rotunda negación. Sin embargo, y como venimos defendiendo, en el *Quijote* las cosas no son lo que son, sino lo que debieran ser. Así, si don Quijote se considera caballero, al lector debiera bastarle esto para ser considerado como tal, aunque ya sabemos que muchos de los personajes no los tienen por caballero y escudero, lo que insiste en la comicidad de la obra. Del mismo modo, Sancho, nombrado escudero por don Quijote, es asumido como tal. Esto enlaza también con la teoría de que la obra nace, en un primer momento, bajo la idea de ser una novela ejemplar: así, don Quijote -a imitación del *Entremés de los romances*[98]- saldría supuestamente loco de su casa, convertido en uno de los protagonistas de las caballerías, para volver a ella apaleado. La introducción de Sancho (y con él, del diálogo y de la contraposición de opiniones) suponen lo que muchos consideran el nacimiento de la novela moderna. Sin embargo, en esta tesis se postulará que es la introducción y sobre todo el tratamiento de Dulcinea lo que puede considerarse el origen de la novela moderna. Como advertimos, Sancho no cambiará su nombre y se mantendrá tal cual una vez se sume a la narración, algo particularmente interesante; su primera aparición en el texto es meramente referencial, y no se nos da siquiera su nombre. Tardará, además, muchos capítulos en aparecer después de haber sido presentado a inicios del I,4: «[don Quijote] determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta

[98] Véase Baras (1993).

de recibir a un labrador vecino suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil» (I,4), descripción que retoma posteriormente cuando ya Sancho se disponga a incorporarse a la narración: «En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (...), pero de muy poca sal en la mollera. (...) Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó a su mujer y hijos y se asentó por escudero de su vecino» (I,7).

Cabe apuntar aquí la diferencia entre los cuatro personajes, cada cual respondiendo a un esquema. Rocinante no es consciente del cambio operado, pero se halla directamente en la acción. Don Quijote es consciente del cambio que se ha dado y se halla en primera persona en las aventuras que sucederán a estos momentos de la narración. Dulcinea, basada en una Aldonza que ni es consciente del papel que le ha sido atribuido ni se halla directamente en la acción, motoriza las acciones del caballero. Ejemplo de ello es lo sucedido en el I, 9, cuando el segundo autor anda buscando la continuación de las aventuras de don Quijote y la encuentra gracias a que escucha mencionar a Dulcinea del Toboso, y no a otro personaje:

> Preguntele yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:
>
> -Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: "Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha".
>
> Cuando yo oí decir: "Dulcinea del Toboso", quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote (I,9).

En Sancho Panza, último ingrediente que incorpora a su condición caballeresca, don Quijote no opera ningún cambio, esto es, no modifica su nombre y no crea una nueva realidad en torno a él, sino que se limita a aceptarlo. Esto podría estar relacionado con su visión mucho más terrenal y física de las cosas y con su incapacidad, en un primer momento, de entender qué mecanismos están operando en la mente de don Quijote. Sin embargo, aparece en la acción e influye en ella al punto en el que es el segundo de los personajes principales de la obra.

Volviendo a Dulcinea, la imagen de esta cambia ante los lectores en el salto de la primera parte de la obra, donde se llega incluso a aspirar a un encuentro entre el caballero y ella, a la segunda, donde la defensa que hace don Quijote de la dama se acerca más a salvaguardarla de los demás personajes que a afirmar su existencia. Así, centrándonos en la parte de 1605, cuando Sancho cuenta al caballero su supuesta embajada al Toboso, le indica que Dulcinea ha solicitado que este termine su penitencia y acuda a visitarla: «¿Qué te parece a ti que debo yo de hacer ahora cerca de lo que mi señora me manda que la vaya a ver? (I,31)». Este encuentro no llegará a suceder, dado que Sancho recordará a don Quijote que ha prometido a la princesa Micomicona socorrerla, debiendo ir primero la obligación que el placer: «Habré de tomar tu consejo en cuanto el ir antes con la princesa que con Dulcinea» (I,31). Del mismo modo, en otro momento de esta parte fantasea el caballero ya no solo con la idea de ver físicamente a la amada, sino con el hecho de que puedan llegar a ser ciertas las palabras de una profecía que interpreta de la siguiente manera:

> Quedó don Quijote consolado con la escuchada profecía, porque luego coligió de todo en todo la significación de ella y vio que le prometían el verse ayuntados en santo y debido matrimonio con su querida Dulcinea del Toboso (I,46).

Sin embargo, sucede que, en la aventura de los mercaderes (I,4), cuando se le exige al caballero que enseñe un retrato de la amada, este exclamará: «-Si os la mostrara -replicó don Quijote-, ¿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: donde no, conmigo sois en batalla» (I,4). Acudiendo a lo dicho previamente por uno de los mercaderes[99], advertimos que esta defensa realmente nace de que don Quijote no solo carece de una imagen de la amada, sino que sabe que jamás podrá hacerse con una que no sea sino verbal -pues Dulcinea no existe más allá del discurso del caballero-. Dulcinea solo se nos presenta físicamente en la obra

[99] «-Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla, que, si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida» (I,4).

cuando don Quijote la describe, dejando de ser necesaria su materialización cuando se exige que esta tenga una correspondencia pictórica, esto es, cuando se escape del control discursivo de don Quijote. Es por ello que aquí se nos dice que no hace falta ver para creer, pues Dulcinea es una suerte de acto de fe que ya como lectores en el capítulo I,4 estamos empezando a asimilar.

Para Ertler la memoria es una función generadora de complejidad en la novela, pues permite que el sistema autopoiético se mantenga (2007: 124). De hecho, la memoria ayudaría a reforzar la diferenciación entre Aldonza y Dulcinea, pues la primera sería memoria visual en tanto que don Quijote la recuerda y Dulcinea sería memoria ficcional, pues la construye a partir de lo leído. El personaje sigue la siguiente cadena creacional: el primer autor nos narra los hechos de Alonso Quijano, Alonso Quijano crea a don Quijote y don Quijote crea a Dulcinea del Toboso a partir de Aldonza Lorenzo, quien nos es presentada en el discurso también por el primer autor. Es este un narrador no solo desconocido, sino desconocedor, pues no sabe ni el apellido del hidalgo ni en qué lugar de La Mancha se encuentra. Sin embargo, Alonso Quijano sí sabe quién es, y dirá su nombre al concluir la obra (II,74). Como apunta Ertler, «por la indeterminación de las voces narradoras, el texto se descubre como problematización de sí mismo poniendo en tela de juicio su propia existencia» (2007:127). Una vez transformados Alonso Quijano en don Quijote y Aldonza Lorenzo en Dulcinea del Toboso, creemos imprescindible su separación tajante y su entendimiento como dos realidades independientes que no fluctúan en el texto más que, en el primer caso, para morir de melancolía al verse vuelto hidalgo y, en el segundo, para servir de elemento paródico anclado a lo físico. Por culpa del propio don Quijote, quien hablando con Sancho en Sierra Morena desvela de quién está tomada la idea de Dulcinea, pero que del mismo modo pronto se deshace de este anclaje a lo físico entendiéndolo como una incomodidad más que como una ventaja.

Prueba de ello también es que don Quijote va haciendo y deshaciendo a su antojo consideraciones sobre ella[100]. Si bien, como apuntamos anteriormente, en la primera parte de la obra se basa más en una descripción física (sírvanos de ejemplo la ya citada conversación con Vivaldo en el I,13, que no hace sino seguir el tópico petrarquista de la *descriptio puellae*[101]), en la segunda don Quijote se negará a hacer determinados comentarios a la duquesa, que intenta forzarlo a que cometa errores en su descripción. Así, el caballero afirmará: «estoy más para llorarla que para describirla» (II,32), «si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada» (II,32) o «Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantásticas; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora» (II,32).

Posiblemente, y como se ha visto, una de las causas de esto sea la publicación del apócrifo de 1614[102]. Estudiaremos así cómo Dulcinea es modelo de resiliencia en la segunda parte de la obra, siguiendo la terminología de Martín Morán aplicada a la obra cervantina.

---

[100] Para Torres Lázaro, «Dulcinea, al no ser un personaje sino una especie de esquema, no puede evolucionar en el sentido que evoluciona una persona o un personaje. Pero como ya he dicho, este esquema sufre algunas variaciones para adaptarse a las situaciones nuevas» (1997:446). Cro advierte, siguiendo a Singleton (1947), que el personaje de Dulcinea va a sufrir una evolución que no está pautada por unas normas (1973:47).

[101] Nielsen (2000); Picconi (2005); Perugi (2009); Múñiz Múñiz (2014); Véanse Rigo (2017). Sobre los ojos de Dulcinea, De Colombí-Monguió (1983); Pérez-Bustamante (2017). En cuanto a la descripción de las feas en el *Quijote*, Fernández de Cano y Martín (1993); Velasco (2000).

[102] Sobre la evolución de la Dulcinea de Cervantes propiciada por Avellaneda, Zambrana Pérez (2018) y Martín Jiménez (2015).

DULCINEA

Comenzaremos el estudio de Dulcinea cuestionándonos si es correcto denominarla personaje, pues el hecho de que no aparezca físicamente en la obra y de que únicamente se configure a través de lo que otros actantes digan o piensen de ella genera mucha controversia. Aplicando el esquema actancial de Greimas (1971), surge la duda de entenderla, bien dentro de la definición *objeto* (lo que el sujeto o héroe desea conseguir), bien dentro de la definición de *destinador* (lo que mueve al sujeto o héroe a la acción). En nuestra opinión, más cabe en la segunda que en la primera. Escobar Bonilla agrega que «Dulcinea del Toboso está muy lejos de ser un personaje del *Quijote*, porque bajo tal nombre se encubre ante todo un elemento compositivo de primer orden, el cual sirve para aglutinar y proporcionar cohesión a la novela» (2005:336). En cuanto a su condición y definición, Lamberti añade que Dulcinea «no es un "personaje" porque no tiene máscara, aspecto e identidad definida fuera de la mente de Don Quijote», por lo que la denomina «"figura", ya que es precisamente esto: una imagen, una idea; pero una idea tan viva y vital, que pronto se escapa a su propio creador, Don Quijote, que la vive como algo real, o, si duda de su existencia, lo hace en términos totalmente objetivos» (2011:421-422).

Pese a estar de acuerdo con la distinción ofrecida entre personaje y figura, nos parece necesario incluirla entre los personajes de la obra por varias razones fundamentales: en primer lugar, porque mueve a la acción al protagonista y, con ello, al resto de personajes que se cruzan en la narración; y, en segundo lugar, porque no es únicamente don Quijote quien la configura, y en ello reside la mayor complejidad de Dulcinea. Su carácter polimórfico se debe a que los actantes de la obra la hacen y deshacen según sus propios pensamientos, otorgándole unas cualidades distintas a

las del propio don Quijote (aun sea por burla[103]) y, a veces, en contradicción con aquellas. De ahí que tampoco podamos estar de acuerdo con Allen. Escribe:

> No hay ningún «desarrollo» de Dulcinea en la obra de Cervantes en el sentido corriente de la palabra, ya que no existe, ni siquiera como un personaje «ausente», en la novela- creación de don Quijote basada en Aldonza Lorenzo (que sí pertenece al mundo de la novela, aunque nunca aparece).

Sin embargo, sí coincidimos cuando afirma que «Dulcinea está a la disposición de cualquiera de los personajes» (1990:849)[104]. En la misma línea, Torres Lázaro, sirviéndose de la gramática, la denomina «personaje elíptico» sin explicar el porqué de tal nomenclatura (1997). Con calificativo quizá más acertado que el de «ausente», la elipsis implica una omisión (que en este caso sería física) recuperable (pues se advierte por el contexto), mientras que la ausencia, según ha sido expuesta por Allen, anularía la posibilidad de presencia[105]. Alcalá Galán, en cambio, insiste en que «Dulcinea/Aldonza es un personaje plural, que no dual (…). Será un personaje cuya creación y desarrollo terminará siendo acumulativo y evolutivo. Así, al final de la segunda parte, Dulcinea será una fantasía inventada coral y colectivamente» (2017:21).

---

[103] Véanse Redondo (2007) y Urbina (1998).

[104] En relación con esta condición de estar a disposición de los demás, Gorla escribe que «Dulcinea no es nadie, no es un personaje en el sentido de que nunca asciende y alcanza su independencia de gesto, pero todo lector sabe perfectamente quién es Dulcinea. Dulcinea es un ideal, un eterno femenino; Dulcinea es Aldonza, el recuerdo de una pasión; Dulcinea es la labradora que ayuda a Sancho a salir de la molesta situación a la que le habían conducido sus mentiras; Dulcinea es la víctima del encantamiento de Merlín en la cueva de Montesinos y, finalmente, Dulcinea es el resumen de las muchas Dulcineas de la historia interpretado por los duques. Al par ideal, real e inventada» (2009:27). Para Ruta, el encantamiento producido en el capítulo II,10 supone el fin del seguimiento del código petrarquista (1995:499), cuyo desvanecimiento era ya una necesidad para Cervantes. Así, en el II,10, «la figura que se perfila entre la visión del caballero y el antirretrato de Sancho corresponde a la imagen de Aldonza Lorenzo que el escudero había dibujado en las dos descripciones de la Primera Parte de la novela (I, 25 y 31). Sabemos que la silueta de Dulcinea, transformada en labradora, se imprime tan fuertemente en la imaginación de don Quijote que con el mismo aspecto vuelve a verla en la supuesta visita de la cueva de Montesinos» (1995:502-503). Un estudio completo y actualizado es el que ofrece García Galiano (2016).

[105] Ausencia es «falta o privación de algo». *Diccionario de la Lengua Española*, 23ª edición (2014).

Todo ello ha complicado las interpretaciones que se han vertido sobre el personaje que nos ocupa: al no aparecer Dulcinea físicamente en la obra, para interpretarla la crítica habrá de elegir a cuál de los dos discursos masculinos privilegia.

Atlee ofrece un resumen de las interpretaciones ya consolidadas que puede valer como punto de partida:

> Casalduero dice que Dulcinea es pura idea. Madariaga declara que ella es la gloria. Emilio Goggio dice que Dulcinea es el móvil principal de todas las acciones de don Quijote. Riley sugiere que el problema para los filósofos contemporáneos es saber si la identidad corporal es una condición necesaria para que haya una identidad personal (1976: 224).

Entre las mencionadas, las ideas de Egido nos resultan particularmente interesantes: para la estudiosa, la locura que presenta el caballero no es producto de la lectura de las novelas de caballerías, sino del propio amor, «enfermedad que aparecía codificada en todos los tratados de medicina (…) y que gozaba de una rica tradición» (2004:75)[106], y explica que «los médicos griegos ya habían identificado la enfermedad de amor con la melancolía. (…) Téngase en cuenta además que el nombre de Caballero de la Triste Figura que le da Sancho también está conectado con la larga tradición de los *tristes de amor* y con el carácter melancólico, propio -según Huarte- de los que tienen temperamento seco» (2004:76 y 85). Esa idea del amor hereos identificado con la melancolía, como hemos mencionado, es un lugar común en los tratados médico-amorosos de la Edad Media y el Renacimiento. Válganos este momento del texto para acreditar la lectura de Egido:

> —Paréceme a mí —dijo Sancho— que los caballeros que lo tal ficieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha

[106] Curiosamente, es la melancolía la causa última que muchos críticos achacan al fallecimiento de don Quijote: véase Riquer (1970:139-140, 2004:68), Redondo (1997:121-146), Rodríguez Juliá (2003:66), Riley (2004:133), Aladro (2005b:430). Recordemos, además, que es la melancolía el primero de los motivos mencionados por el propio narrador de la obra para aludir a la muerte de Alonso Quijano: «llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba» (II,74).

> desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?
>
> —Ahí está el punto —respondió don Quijote— y esa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado? (I,25).

De ello comenta Rodríguez-Luis: «Es verdaderamente curioso el modo como, a través de todo este discurso, Don Quijote fluctúa entre la verdadera locura y cierto grado de consciencia de ella» (1965:382).

Contrario a esta idea de amor, así como a cualquier idea que haga de Dulcinea una metáfora, Torrente Ballester entiende que «la realidad de Aldonza Lorenzo está todavía por debajo de la de Rocinante», e insiste en que hemos de «descartar, no la realidad remota de Aldonza, sino la de Dulcinea como objeto "ideal" de amor, y, sobre todo, la de un sentimiento real experimentado por don Quijote hacia ella» (1975:71 y 76). Introducimos aquí estas reflexiones en tanto, para el crítico, Dulcinea y Aldonza responden a una misma realidad paródica: a Dulcinea «es legítimo imaginarla como una especie de vigoro, bigotuda y atlética, amén de solterona» (1975:72). De opinión parecida, Torres escribe: «desde mi punto de vista, don Quijote nunca se cree a Dulcinea, es siempre consciente de que se trata de una invención suya, pero en Sierra Morena comprende que Aldonza Lorenzo es un estorbo» (1997:443)[107]. Y sigue: «por tanto, Cervantes, una vez creada la idea de la dama paródica, se sirvió de ella cuando le vino en gana, arbitrariamente, sin preocuparse por darle coherencia y continuidad» (1997:455). Fernández Nieto advierte, por su parte, que tanto Aldonza por rústica como Dulcinea por ser «exaltación idealista del amor platónico» son personajes paródicos (2005:353). Sin embargo, nos resultan interesantes las conclusiones de su ensayo:

[107] Lectura completamente contraria a ello es la que propone Carmen Castro, pues para ella, tras la confesión y la posterior escritura de la carta, «de pronto, Dulcinea se sitúa como realidad efectiva entre don Quijote y Sancho en este capítulo XXV, en que todo parecía que iba desmoronarse en Sierra Morena» (2005:171).

> Aldonza es vencida por Dulcinea; el personaje de ficción que sólo vive en la mente del protagonista, resultado de una tradición libresca, desplaza al que representa a la realidad circundante. Tal vez, después de tanta parodia, el mensaje de Cervantes con Aldonza-Dulcinea sea poner de relieve el vigor de la creación literaria (2005:365-366).

Rosa María Pereda sigue esta línea de interpretación: para ella, Dulcinea no es solo «un modelo [de amor] imposible, sino incluso (…) un contramodelo» (2005:435), y lo justifica alegando que «se nos narra como increíble, como la mentira necesaria para esa mentira que es el Caballero de la Triste Figura. Como todo lo demás, Dulcinea aparece porque lo exigido en el género caballeresco es que el héroe tenga una Dama. Y el pobre Alonso, tan buen lector, necesita tenerla. Como no la tiene, la inventa» (2005:439)[108]. Rodríguez-Luis opina que «Don Quijote está muy consciente de quién es realmente esa mujer y cómo la ha convertido en Dulcinea y por qué lo ha hecho» (1965:382-383), alegando que «la parodia princesa-labradora que constituye la base del I, 30 se va a desarrollar ante nuestros ojos en el II,10, pasando de la descripción al acto, a la farsa» (1965:397). También como parodia la entienden Urbina (1998)[109] y Simonatti (2003)[110].

---

[108] «Todo es falso en el mundo de don Quijote. Falso es su nombre, nunca podrá ser caballero porque fue, como señalaba Martín de Riquer, nombrado en burlas. Falsos son los peligros, y falsos los enemigos. Falsos son los prodigios, falso el amor y falsa la dama» (2005: 442). En este sentido, si bien es cierto que habríamos que cuestionarnos si don Quijote es verdaderamente un caballero -«Las *Partidas* de Alfonso el Sabio establecían que quien hubiera sido armado "por escarnio", es decir, por burla, o por no tener las condiciones adecuadas, quedaba ya inhabilitado para recibir la legítima orden de caballería», Rico, nota al pie en I, 3: 47- la voluntad que hace que para don Quijote todo eso *sea* debiera bastarnos para aceptar el mundo por él creado. A este respecto, recordamos las palabras de Ortega: «ser héroe consiste en ser uno, uno mismo (…). Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este querer él ser él mismo es la heroicidad» (1976: 139). Véanse el clásico artículo de Close (1974) y el estudio de Martín (1991).

[109] Esta vez de la figura de *la belle dame sans merci*.

[110] «La prima trasformazione parodica che don Quijote produce sulla realtà è attivata como ogni creatore -e come il creatore per eccellenza-, attraverso la parola. Nominare la realtà significa creare la realtà e appropriarsene definitivamente. Alonso Quijano cambia il suo nome in don Quijote de la Mancha, battezza il suo allampanato ronzino Rocinante (…) tanto da poter competer con Bucefalo, il cavallo di Alessandro Magno, o Babieca, quello del Cid, e infine trasforma Aldonza Lorenzo, una "moza labradora (…) de quien él un tiempo anduvo enamorado" del paese vicino, in Dulcinea del Toboso 'la sin par'. La mediocre realtà, però,

Completamente opuesta a las interpretaciones anteriores encontramos la lectura de Salinas, quien lejos de considerar un estorbo -como lo fuera para Torres (1997), para Aladro (2011) y para Rey Hazas (2015)- el hecho de que don Quijote desvele que Dulcinea es Aldonza Lorenzo, resalta el momento de escritura de la carta:

> Don Quijote de nuevo muestra su maestría en la lógica del absurdo. Acaba de decir a Sancho, cuando este se asombró de que Dulcinea fuese Aldonza Lorenzo, que su amada es, en verdad, pintura y deseo de la imaginación. Vive, por consiguiente, en fabulosa esfera, reina de un mundo de fantásticas caballerías (...). Don Quijote, al escribir a Aldonza cual si fuese soberana señora, saca a la moza de su condición labradoril y la sitúa en las alturas de la hermosura y la principalidad. «Por vida de mi padre -dijo Sancho en oyendo la carta- que es la más alta cosa que jamás he oído». Ya no se ríe el escudero (2005: 47)[111].

Por su parte, para D'Onofrio (2018:8) y para Parodi (2017:9-12), la supuesta entrega de la carta es necesaria en tanto que permitía cerrar lo que denominan el «circuito del nombre», esto es, de alguna forma hace que el caballero corrobore que su fantasioso mundo sigue en pie. Fernández Figueroa acaba por vincular completamente a don Quijote y Dulcinea -a través del amor- en una sola persona, pues «don Quijote, al perseguir un fin imposible, trastrueca el orden de las cosas (...). Al imprimirle su sello, don Quijote la quijotiza, puesto que quijotear es su derecho» (1957:15)[112]. Para Fanny Rubio esta vinculación no es posible en tanto «el objeto Dulcinea no es el mismo para Sancho que para don Quijote (...). Si Dulcinea es carencia y deseo, don Quijote es presencia» (2005:537 y 540), entendiéndose *carencia* como en el sentido que explican El Saffar y Zavala:

---

anche solennemente ribattezzata, resta pur sempre la mediocre realtà. L'universo solenne di don Quijote, da lui stesso accuratamente forgiato, è pronto per entrare in scena» (http://www.artifara.com/rivista2/testi/mondi.asp).

[111] Sobre la importancia de la carta en el *Quijote*, véanse Pulgarin (1986), Guillén (1997) y Guilli (2004).

[112] «Don Quijote no ve: mejor dicho, ve lo que quiere ver, lo que no es, aunque desde que él quiere verlo así, así acaba siendo (...). La vida está llena de transfusiones de esa índole, en virtud de las cuales un ánima es convertida en otra, fundida como en nuevo molde, arrastrada al empíreo o por el suelo. El ser que posee imprime carácter en lo poseído (...). Dulcinea, poseída por el espíritu de don Quijote, es ya don Quijote ella misma, como don Quijote Dulcinea» (1957:19).

> La mujer (en la novela y en cualquier parte) significa carencia: ella representa y personifica la carencia masculina. La mujer se separa del discurso masculino desde cuya posición, en obras que dirigen la atención a su lugar de marginación, se la puede ver desenmarañando los relatos de fragilidad y desamparo que generalmente la representan (2005:23).

Por su parte, sin darle menos peso dentro de la acción, Lamberti cree que Dulcinea no es sino la representación metafórica del Ideal -en mayúsculas, pues recoge todo aquello que mueve al caballero-, y que es, a su vez, alegoría que incita a los lectores a buscar el suyo propio:

> Si el bien en la tierra es el ideal de Don Quijote en lo profundo, y el ideal de gloria en lo paradójico, el sentido genérico del símbolo-Dulcinea sería, entonces, podríamos decir, el Ideal. Cada hombre capaz de sentir un Ideal (que tenga, es decir, el valor de amarlo), se comporta como Don Quijote con Dulcinea: este Ideal está en la cima de sus pensamientos, a él se dedica, por él lucha, vive y muere (2011:429)[113].

Carmen Castro escribe que «el *Quijote* es (...) una novela donde "el suceso" resulta el primer protagonista. Lo actuado -actuado porque hay agonistas de la acción- condiciona precisamente a quienes van a actuarlo (...). Es la pasión del suceder lo que va creando al personaje»; y, dentro de este canon creativo, «ningún personaje está terminado en su propia figura, ni contenido en ella totalmente. Todos son en todos. Caso límite Dulcinea, que no es, propiamente hablando, más que a fuerza de ser en don Quijote, en Sancho, y en todos y cada uno de aquellos que la traen a la novela» (2005:166).

Cabe destacar aquí la diferenciación que hace Lamberti entre los tres aspectos posibles con los que Dulcinea se presenta a lo largo de la obra: el real, el trascendente y el ficticio. Con el primero de ellos, acude al físico -Aldonza Lorenzo-; con el segundo, a la propia Dulcinea; con el ficticio, a la necesidad de algunos personajes de hacer más real a Dulcinea:

> De un lado Sancho, el ser más cercano a Don Quijote, el único que lo ama de verdad; del otro los Duques, antítesis del Caballero de la Triste Figura,

[113] Para Aladro, a través de la escritura de la carta «el sujeto real —Aldonza Lorenzo— es inasequible, se coloca continuamente en otro lugar sólo alcanzable en el simulacro de la escritura —Dulcinea del Toboso—» (2011:111).

> como representantes de la sociedad injusta contra la que él lucha, y sus crueles burladores. Ambos mienten, simulan a sabiendas y con toda mala fe la concreta presencia de Dulcinea. Sólo que Sancho lo hace para complacer a su amo, y los Duques para mofarse de él y de Sancho en la forma más cruel e hiriente, en sentido moral cuanto físico. Estas simulaciones —groseras las dos: la de Sancho, como conviene a su personalidad, ofensiva la de los Duques— podrían rebajar de su altura la imagen ideal de la Dulcinea trascendente. Rebajarla, digo, a los ojos del lector o de Don Quijote, que son las dos entidades más comprometidas con Dulcinea (2011:426).

Para Fernández Suárez, la única condición de Dulcinea es la trascendente; si los personajes del *Quijote* son todos ellos mitos, el de Dulcinea supone un grado superior en tanto está oculta a los ojos[114]. De este modo, «el mito de Dulcinea irá ganando fuerza poco a poco (...). Su existencia tiene la palidez de los fantasmas, y la entidad así creada no ha podido desprenderse aún del cuerpo rústico de Aldonza Lorenzo» (1947:69-70); cuerpo rústico basado en la imagen que de ella da Sancho Panza. Se dará así una evolución en el personaje que le permitirá distanciarse de esa imagen carnal para acabar siendo asumida como lo que es, «Dulcinea, aunque no exista» (1947:89).

En este contexto, John J. Allen también aprecia en ella un desarrollo que le lleva a distinguir dos formas de relación entre don Quijote y Dulcinea: la primera es la que se da en la primera parte de la obra, y se correspondería con una visión «que se limita a lo instrumental, lo convencional y lo físico», esto es, basada en la repetición de los tópicos petrarquistas. De esta forma, Rabin matiza que «Don Quijote's portrayal of Dulcinea is known as the blason, a Renaissance convention that describes the lady as a series of parts. The blasón was derived from medieval sources, was first employed in the Renaissance epic, and became codified in the lyric with Petrarch's *Rime sparse* (1374)» (1994:82). En cambio, en la segunda parte, a la par que «las percepciones de don Quijote del mundo que lo rodea se vuelven cada vez más "normales", (...) Dulcinea se hace a la misma vez *menos* corpórea» (1990:855), interpretación

[114] De los mitos, Ortega escribe: «¿Qué significan? No quieren significar nada, como nunca quiere significar nada lo que de verdad vive: la vida tiene bastante que significar con el hecho de ser, de vivir» (1947:16).

compartida por Ruta (1995:504). Egido, por su parte, también advierte una diferenciación cuyo máximo exponente es la relación de don Quijote no con Dulcinea, sino con su locura amorosa; de este modo, mientras que en la primera parte «Cervantes no sólo sitúa el amor en el polo negativo de la locura, sino en el del impulso hacia la acción», en la segunda «la presencia de Dulcinea va a ser cada vez más obsesiva y estará más presente que en la primera [parte]. La desmitificación del amor irá en aumento» (2004:88). La misma autora apunta que en la obra de 1615

> son los demás los que tratan de desfigurarle la realidad. En la Mancha, donde transcurre la primera parte, todo es vulgar y anodino, pero en Aragón y en Cataluña, todos procuran alimentar la fantasía del héroe con fabulaciones y fingimientos. La realidad, no obstante, se impone, y don Quijote fracasa más aún, cuando se encuentra en Cataluña con aventuras verdaderas (2004:91)[115].

Martín Morán llama a este mecanismo «metaforización refleja, o sea, la aceptación por los demás personajes del punto de vista de don Quijote para usarlo en su daño» (2006: 192). Rodríguez-Luis advierte también esta diferenciación y muy interesantes son sus consideraciones sobre la misma:

> Lo mismo que todos han aceptado en II a Don Quijote en vez de Alonso Quijano (lo que no ocurría en I), ahora están dispuestos a ver a Dulcinea como si ésta fuese la Oriana de Amadís, o sea, a continuar la broma en que la dama, en su calidad de señora de los pensamientos del loco, es un aditamento cómico tan necesario. Don Quijote, en cambio (y su cansado creador detrás de él), no va a dejarse ya engañar: Dulcinea es uno más entre los muchos accidentes de su error o locura (1965:416).

[115] Sobre ello, Riley estudia lo acontecido en el II,LXXIII, cuando don Quijote se vale de una premonición que tiene al oír hablar a unos muchachos para pensar -acertando- que no verá a Dulcinea: «it demostrates don Quixote's depression of mind and the abandonment of his hope of seeing the spell lifted from Dulcinea» (1979:164). Ante lo que a los ojos de don Quijote se percibe como una certeza, «Sancho, manipulator of events, now seeks (and not for the first time) to manipulate their interpretation» (1979:171). Fanny Rubio también agrega: «no olvidemos que el final de Dulcinea anticipa también el fin del caballero. Ella, que abría la llave de otra realidad y aun la produjo, manifiesta su imposibilidad para combatir el avance de las nuevas mujeres que hacen retroceder a don Quijote en un mundo hostil» (2005:565). Sin embargo, para Efron, «(t)here is no clear implication in the text (despite a frequent critical disposition to find one) that don Quixote's death is caused by a realization that Dulcinea is mere illusion» (1971:40).

Efron considera que «Dulcinea is virtually everywhere, with her ready-made cultural channeling of every part of life. But as an individual reader, I align myself with Cervantes' making of that huge demand to let go. The rejection of Dulcinea is (...) a joyous imaginative act of liberation» (1971:144). En su lectura, Dulcinea supone una idealización de la sexualidad vedada no solo para don Quijote, sino para toda su contemporaneidad. Como explica mediante la acuñación del término «*Dulceneism*»:

> By it I mean to indicate all those effects in which human choice is pointed toward a predetermined conformity with set patterns of thought, emotion, or behavior and is conceptualized in sharply outlined ideals, such as chastity, marital fidelity, justice in accordance with fixed rules, loyalty to one's social class, courage and suffering as automatically positive values, and, finally, an unquestioning faith that underlies continued adherence to the whole complex of accepted ideals (1971:11)[116].

No podemos olvidar los análisis del personaje realizados desde una óptica feminista en tanto que ponen sobre el tapete una cuestión fundamental: la imagen de Dulcinea -bien sea la de Sancho, que nos describe a Aldonza Lorenzo, bien la de don Quijote, en clave petrarquista- nos llega a través de discursos masculinos. El personaje de Dulcinea, y también el de Aldonza -a diferencia de otras mujeres de la obra cervantina, y como hemos apuntado al comienzo del epígrafe- carecen de voz propia y no pueden afirmarse en un «yo sé quién soy» (I,5). El Saffar y Zavala coinciden con Efron, pues consideran que «las lecturas hechas por críticos masculinos, aunque son innegablemente ricas y valiosas, no alteran las expectativas culturales predominantes respecto a la cuestión sexual» (2005:22). Langle de Paz, en este sentido, plantea que en el momento en el que don Quijote crea a Dulcinea, el conocimiento que alcanzamos como lectores imposiblemente es el de ella: «nos adentramos en la fantasía y en el proceso de auto-conocimiento del personaje

[116] En cambio, Rodríguez-Luis: «En el *Quijote,* una vez mencionada la anécdota de la viuda y el mozo, el aspecto lascivo de la relación Don Quijote-Dulcinea desaparece totalmente, y es natural que así ocurra, pues aspirando Don Quijote como aspira a ser el perfecto caballero andante, no cabría en él ese aspecto menos perfecto, en el sentido cristiano, de la vida de sus modelos» (1965:385).

masculino, el cual comienza aquí un camino imparable hacia el deseo de sí mismo y hacia el caos que resulta de ello» (2005:241)[117].

Como hemos venido insistiendo, la lectura de la novela hace imposible una idea cerrada y sólida de Dulcinea. Citando a Alcalá Galán, «es un personaje que se sitúa en un nivel más profundo de la ficción y que sale de la fantasía de don Quijote para convertirse en una fantasía no solo colectiva, sino colaborativa. En definitiva, podría decirse que Dulcinea es un metapersonaje» (2017:24). Prueba de ello es este breve estado de la cuestión que ofrecemos y que no recoge todas las interpretaciones posibles, sino las más relevantes de cara a nuestro estudio.

Junto con estas interpretaciones es necesario analizar las imágenes para ver cómo los ilustradores han leído el texto. El propio don Quijote, antes de invocar al que prevé será su narrador durante su primera salida, auguraba ya que sus aventuras habrían de ser objeto de inspiración artística:

> -Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a la luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro (I,2).

[117] Por ello, «ningún personaje más perfecto que Dulcinea, epítome de la artificiosidad e irreductibilidad de lo femenino, para ilustrar cómo el elemento femenino en el texto, por un lado refleja la crisis y búsqueda de autodefinición del sujeto masculino en la figura de don Quijote pero por otro, primero provoca la quiebra del lenguaje y de su universo conceptual a través del cual se representa dicha búsqueda y luego da lugar a lo que se podría catalogar como "espacios abiertos", de donde emergen nuevas nociones de lo femenino» (2005: 240).

DULCINEA COMO IMAGEN

Aspectos terminológicos

Antes de resumir brevemente la historia -y las interpretaciones- de las ilustraciones quijotescas, debemos dejar definidos los conceptos con los que vamos a trabajar. Dividimos este apartado en tres: qué es imaginario y qué son las creaciones *ex nihilo in fabula* y *ex materia*. Para el primer punto, tomamos como punto de partida la teoría del imaginario tal como la formula Durand y presenta en versión española Fátima Gutiérrez. El imaginario ha sido definido como el «poder de simbolización inherente y exclusivo del hombre» (2012:20) o como el «potencial de imágenes que puede concebir el ser humano» (2012:31). Construye un puente entre lo sensible -o lo que vemos- y lo inteligible -o lo que representamos-, sirviéndose de la imagen sensible para reelaborarla a través de la imaginación (2012:32-34)[118].

Adoptando la terminología de Gutiérrez al caso de Dulcinea, estaríamos ante una «imagen simbólica»[119], esto es, a los lectores se nos presenta carente «de entidad

[118] Que un imaginario quede consolidado es difícil. Siguiendo a Lucía Megías, en el frontispicio de la edición de Frankfurt de 1648 reconocemos a don Quijote «antes por su cabalgadura -ese Rocinante todo huesos- que por su representación física (…). No ha de crear un imaginario propio para salir a las plazas, ya que se vale del que ya existía: el de los caballeros andantes» (2006:123-124).

[119] Llama «imagen simbólica» a aquello que Durand denomina «símbolo», pero justifica esta distinción alegando que, mientras el «símbolo» se enmarca en la actualización, la «imagen simbólica» se constreñiría en la abstracción. Aceptamos su propuesta en tanto, para el caso concreto que nos ocupa, hemos de partir de lo abstracto, ya que Dulcinea no existe más allá del pensamiento o el discurso de don Quijote (esto es, carece de entidad física). Podemos relacionar la imagen simbólica con la asociación que Canga Sosa hace de Dulcinea y la idea de «fantasma» de Freud. Explica que «el fantasma es para el psicoanálisis una producción imaginaria que responde al deseo de obtener una satisfacción que la realidad no proporciona. En sus primeros trabajos, Freud calificaba a tales fantasías como "sueños diurnos", puesto que se parecen mucho a los sueños, pero se producen en estado de vigilia, mientras el sujeto permanece despierto. Y es precisamente en un artículo de 1905 titulado "El poeta y los sueños diurnos" donde apuntaba que los hombres disfrutan haciendo castillos en el aire y que, en la mayor parte de las ocasiones, es muy fácil descubrir en algún rincón a esa dama que motiva la producción de las fantasías; esa dama que obliga al sujeto a ponerse a sus pies y realizar todo tipo de hazañas. La poesía, señalaba, al igual que los sueños diurnos, es la continuación y el sustitutivo de los juegos infantiles, y el verdadero arte poético reside en la

material (...).Su aprehensión, por distintos motivos, resulta muy dificultosa» (2012: 34)[120]. Ello explicaría los problemas que surgen en su representación pictórica[121]; por ello también resulta más sencilla iconográficamente su plasmación mediante el personaje de Aldonza Lorenzo -imagen totalmente sensible, aunque tampoco llegue a aparecer físicamente en el texto- o mediante la sucesión de imágenes que responden a unos códigos literarios ya consolidados (principalmente los del amor cortés y el petrarquismo).

En segundo lugar, conviene aclarar qué entenderemos por creación *ex nihilo in fabula* y por creación *ex materia*, categorías a las que recurriremos cuando analicemos la iconografía de la dama. La definición de imaginación de Ricoeur sostiene el concepto *ex nihilo in fabula*; se trataría de un tipo de ilustración «dirigida hacia lo fantástico, la ficción, lo irreal, lo posible, lo utópico». Mientras, las creaciones *ex materia* tendrían que ver con la memoria y se dirigirían más bien «hacia la realidad anterior, ya que la anterioridad constituye la manera temporal por excelencia de la "cosa recordada", de lo "recordado" en cuanto tal» [2003: 22]. Sendos ejemplos pueden colaborar a clarificar ambos conceptos antes de entrar en la categorización. Una imagen bastante representativa de las creaciones *ex nihilo in fabula* la hallamos en la Fig.1. Esta, que ilustra el discurso de Sancho



Fig. 1. La embajada de Sancho Panza T. Johannot, 1836-1837

técnica de superación de la repugnancia y la vergüenza que producen las simples fantasías del hombre normal» (2008:220).

[120] Sin embargo, para don Quijote sí podría partir Dulcinea de una imagen sensible (concebible físicamente, si aceptamos que nace de Aldonza Lorenzo).

[121] Para Lacan, «el amor es un fenómeno que ocurre a nivel de lo imaginario, y que provoca una verdadera subducción de lo simbólico, algo así como una anulación, una perturbación de la función del ideal del yo» (1995:215).

iniciado en el capítulo I,30 y que concluye en el capítulo I,31 no se corresponde con nada sucedido *realmente* en la novela -dentro, siempre, de los márgenes de la ficción-: es más, nosotros mismos, como lectores, somos conocedores de que se trata de una invención de Sancho, de una irrealidad[122]. Se graba así el momento en el que el escudero, supuestamente, recita a la señora Dulcinea de El Toboso la carta que, aunque perdida, se ha aprendido de memoria[123].



Fig. 2. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante. J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

En cuanto a las creaciones *ex materia*, es decir, aquellas que sí ilustran un hecho sucedido en el pasado de la narración, puede servirnos la Fig. 2. En ella advertimos a un todavía Alonso Quijano mirando, tímidamente, a Aldonza Lorenzo. Responde el grabado a ese pasaje del capítulo I,1 donde el narrador nos indica que «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». Es importante que insistamos aquí en que se está refiriendo al pasado de la narración, y no se describe un momento presente, ya que esto inclinará la balanza para tildar, o no, esta ilustración –y otras- como creación *ex materia* (que solo serán aquellas que tengan relación con un momento que ya sucedió)[124].

---

[122] Los lectores hemos acompañado a Sancho en el momento de separación de don Quijote y sabemos que no ha llegado al Toboso.

[123] Sancho, en este momento, halla, «ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa» (I,31). Siguiendo esta invención, es representada.

[124] *Ex materia* es el pasado de la narración. Cuando nos cuentan que Alonso Quijano estuvo enamorado, el narrador nos pone ante un ejercicio de memoria hecho por el hidalgo (que la *recuerda* y del recuerdo nace la ilustración). Por su parte, en los capítulos II,10 y II,35 -que suman el grueso de las ilustraciones de Dulcinea-, no vemos necesario hablar de

No siempre el apellidar una imagen con estas etiquetas será fácil: como veremos, muchas de ellas son dudosas. Válgannos, de momento, estos ejemplos, en cuya obviedad buscamos haber esclarecido las definiciones de los términos.

creaciones *ex materia*, pues no tienen que ver con un ejercicio de memoria, sino con una traslación de ese presente descrito.

INTRODUCCIÓN A LA ICONOGRAFÍA DEL *QUIJOTE*

A pesar de que hubo de existir alguna anterior, la primera edición ilustrada del *Quijote* que se conserva es la de Frankfurt de 1648[125], que cuenta con un frontispicio y cuatro estampas. Treinta años atrás ya había aparecido la primera imagen impresa del *Quijote*, en la portada de la Segunda Parte impresa en París en 1618 (Fig. 3). Mucho antes de estos primeros intentos, sin embargo, la cuestión iconográfica del *Quijote* emanaba ya del propio texto. Así, la primera edición–aunque no está ilustrada[126]– hace referencia a que el proto-*Quijote*, es decir, ese conjunto de cartapacios escritos en árabe que el primer lector o el segundo autor de la obra descubre en el Alcaná de Toledo, contenía ilustraciones de los protagonistas:



Fig. 3. Frontispicio. L. Gaultier, 1618

> Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la mesma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta (I,9).

[125] Existe una referencia a una edición previa, de 1621, pero no nos ha llegado ningún ejemplar. Lucía Megías escribe que las ilustraciones de la edición de Frankfurt de 1648 resaltan momentos humorísticos del texto, tendencia habitual en el XVII pero que irá disminuyendo al cambiar las lecturas de la obra con el paso de los siglos (2006:119). Esta primera edición de 1648 es también la primera traducción del *Quijote* al alemán conservada, y en ella «se incluyen solamente los 22 primeros capítulos de la obra». Sin embargo, los festejos y la realización de los posteriores grabados nos demuestran que tanto obra como personajes eran ya conocidos en el año de 1613. García Albero postula que «sin duda, el conocimiento de la obra vino dado por el origen de la novia, una princesa inglesa [Isabel Estuardo, hija del rey Jacobo I de Inglaterra], pues en su país había aparecido ya la primera traducción de la obra» (2007: 23). La edición inglesa a la que se refiere es la de Thomas Shelton, de 1612.

[126] Lucía Megías (2000).

Será precisamente el hallazgo esos papeles ilustrados el que actúe como la feliz excusa para continuar la historia de don Quijote[127], por lo que apunta Urbina que la obra «fue desde su concepción un libro ilustrado (...). La tan verdadera como nueva historia del ingenioso hidalgo contenía ya en su primitiva versión en árabe alguna que otra ilustración» (2005b:37).

Profundizando en la importancia de este episodio y las ilustraciones de los cartapacios en el texto, ya Riley señaló cómo Cervantes «mediante una especie de proceso de refracción, añade a la novela —o crea la ilusión de añadir— una dimensión más» (1966:73). Y, en esa misma línea, Gerli escribe que

> el cuadro resulta, así, un complemento pictórico indispensable, otra perspectiva más, que facilita interpretar la vida y los hechos totales de don Quijote, puesto que ofrece detalles excluidos de la historia narrada. Incluso, como nos informa el yo, esta es una pintura tan plena de menudencias que había muchas «de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia» (1981:398).

Adhiriéndonos a estos análisis, si bien en otros momentos «pintar» viene a significar «describir» y «contar»[128], la referencia textual citada no permite margen de error, y nos sitúa así «ante la primera ilustración y primer ejemplo de iconografía textual quijotesca» (Urbina 2005b:37). Hasta qué punto está Cervantes con esta alusión proponiendo la ilustración de su obra no puede saberse. Lo que sí podemos afirmar es que esta idea se repetirá en varias ocasiones a lo largo de la segunda parte y que el mismo texto, además, parece invitar a la creación de imágenes. Es frecuente, y de esta manera ha sido apuntado por la crítica, que se acumulen descripciones o

[127] Del Arco (1950); Hatzfeld (1964); Casalduero (1966); Levisi (1971); para la concepción de las artes en el barroco, Carilla (1967).

[128] Así, en: «porque el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced» (II,3). Sírvanos de claro ejemplo el siguiente discurso de Sancho para ver la polisemia del verbo «yo apostaré que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta, ni mesón, o tienda de barbero, donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas, pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado estas» (II,4), donde el primer uso responde a la pintura y el segundo a la narración.

que se sucedan escenas de corte pictórico[129]. Sucede así para el caso de Dulcinea en las muchas ocasiones en las que don Quijote nos describe la imagen de la amada como si nos situase ante un cuadro o ante retrato de ella, esto es, como si practicase una écfrasis de una imagen mental, casi pictórica. El ejemplo más conocido se encuentra en el encuentro de don Quijote y Vivaldo. En su discurso, el caballero hace gala, por un lado, de la inviabilidad de la belleza que describe, alegando que

> 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 (I,13).

Parece don Quijote ser consciente de que esta imagen *fantasmagórica* que describe -en el sentido etimológico del término, pues quisiera 'hacerla visible'- no puede darse en tanto que es inmaterial, pues momentos más tarde también dirá a Vivaldo «sin verla lo habéis de creer» (I,13). Puede ser esta evidencia descriptiva la que haya hecho que los ilustradores no se hayan detenido a grabar este capítulo, que casi implora acompañarse de una ilustración, o que incluso se haya respetado ese grito de fe de don Quijote. De todas formas, retratar a Dulcinea en uno de los capítulos iniciales implicaría anclarla y fijarla a la visión sublime del caballero, imposibilitando así el juego de lecturas que, como veremos, se da en torno al imaginario de la dama[130].

Fuera como fuere, las primeras ediciones ilustradas del texto comienzan a darse muy pronto, como hemos señalado anteriormente, y es una actividad que nunca ha cesado (ni siquiera en nuestros días, cuando parece imposible una interpretación

---

[129] En su estudio, Roca Mussons señala este aspecto en relación no solo al prólogo de la obra, donde Cervantes se autorretrata, sino que lo confirma como técnica propia y característica de su escritura (2004:1219). Moner define el Quijote un «livre d'images» (1989:118), subrayando el «extraordinaire pouvoir de suggestion d'un texte qui est générateur d'images à profusión» (1989, 121).

[130] Este tipo de descripciones, o de meras acumulaciones de tópicos, desaparecerán en la segunda parte del texto, donde el protagonista no estará ya interesado en que sus oyentes sepan *cómo* es Dulcinea, sino en que sepan *quién* es (en un sentido ontológico).

visualmente novedosa de sus personajes)[131]. Ocurre, sin embargo, que la primera imagen de la obra no la encontramos ilustrando el texto, sino de manera independiente (Lo Ré, 1990). Nos referimos a los grabados de Andreas Bretschneider, realizados en Leipzig en 1614. Se trata de cuatro cuadros que representan diferentes escenas de la obra (Fig. 4)[132] y sobre los que deben destacarse tres aspectos. El primero de ellos atañe a lo temprano de su fecha de composición: ilustrando cómo se habían celebrado el año anterior unas fiestas, este documento nos permite señalar que muy pronto, antes incluso de la publicación de la Segunda Parte, llamaban ya la atención los personajes de la obra cervantina, convertidos en disfraces que se usaron con motivo del festejo[133]. En segundo lugar, podemos resaltar el bucle irónico que surge de todo ello, pues, si bien los personajes de la obra se disfrazan de aquello que han leído, los lectores del *Quijote* se disfrazan, asimismo, de las ficciones que leen[134]. En tercer lugar, debemos destacar que en esta ilustración hallamos la primera de las representaciones de Dulcinea (Fig. 5).

---

[131] La última edición ilustrada volcada en el *Quijote. Banco de imágenes* es de 1906-1907. Está impresa en Nueva York y el dibujante es Daniel Urrabieta Vierge.

[132] En el primero vemos al enano, cura y barbiera (*sic* en la ilustración); en el segundo, a Dulcinea y don Quijote; en el tercero, al escudero y la linda Maritornes; en el cuarto, el carruaje. Cura y barbero «portan dos objetos que se relacionan con dos aventuras que tienen un elemento en común: don Quijote se enfrenta a lo que él considera gigantes, pero que en realidad son molinos de viento y cueros de vino (aquí representados por un tonel)» (Lucía Megías, 2006:111).

[133] Se trata de «unas fiestas que habían sido celebradas los días 27 y 28 de octubre de 1613 en Dessau, Alemania, con motivo del bautizo de Johann Georg II, de la casa de Sajonia», según el nº45 de la revista *Poesía*, dedicado a los *Cuatrocientos años de don Quijote por el mundo* (2005: 33). Destaca además Lucía Megías que, desde la publicación de la Primera Parte del texto, será común ver a los lectores disfrazados de los protagonistas de la novela (http://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_15/lucia/p02.htm). Así, anteriores a Dessau, nos han llegado los testimonios de unas celebraciones en Valladolid en 1605 y en Pausa (Perú), en el año de 1607. Sin embargo, como no quedaron imágenes de dichos cortejos, queden únicamente referidos. Véase Lucía Megías (2006:108-117), donde dedica un apartado a «Don Quijote salta a la vía pública: entre fiestas y desfiles».

[134] Entendemos aquí la categoría irónica como la formulara F. Schlegel, con quien adquiere «un carácter dialéctico indefinido y progresivo, casi infinito» (Benéitez Andrés 2016: 40). Así, «en ella todo deber ser broma y todo debe ser serio, todo debe resultar cándidamente sincero y profundamente simulado a la vez» (Schlegel 2009:49). Cabe recoger aquí las palabras de Albert: «no interpretation can exhaust the meaning of the ironic text and bring



Fig. 4. Grabados. A. Bretschneider, 1614.



Fig. 5. Detalle de imagen de Dulcinea, A. Bretschneider, 1614.

La precocidad de las ediciones ilustradas, o del mero hecho de que se realizasen grabados a partir del texto cervantino, nos lleva a dos matizaciones: primero, la legibilidad del cuerpo en el *Quijote*: siguiendo aquí a Gernert (2018) corroboramos la preocupación de Cervantes por crear imágenes vivas, reales, de sus personajes, lo que se traduce en figuras fácilmente representables o reconocibles[135]; segundo, la importancia que las ilustraciones tenían en una época en la que hay una mayoría de población analfabeta que no lee, sino escucha leer, tal y como ejemplificamos

it to the rest: there will always be an aspect of it that none of the successive readings, no matter how comprehensive or sophisticated, will be able to take into account» (1993:829). En palabras de Comellas, y como se entendía en el Romanticismo, este «trasgredir el carácter ilusorio de la ficción al mostrar la relación conflictiva entre lo real y lo ideal (...) hace al lector consciente de que la obra que tiene ante sí no es vida, sino literatura: pero al destruir los entresijos de la ficción literaria se logra también, a la inversa, mostrar que las sólidas estructuras de la realidad pueden desmoronarse al enfrentarse con la esfera imaginativa» (2002:282-283).

[135] La autora se detiene en particular en la figura de Dulcinea afirmando que «oscila entre el ideal de la hermosura petrarquista (...) y la monstruosidad antipetrarquista al estilo del *Sonetto alla sua donna* de Francesco Berni» (2018:412), e indica que Cervantes, en algunos momentos o descripciones, parece seguir las teorías de la *Fisonomía natural* de Jerónimo Cortés a la hora de configurar las interpretaciones que don Quijote hace de la amada, dotando así a sus personajes ficticios de la capacidad de interpretar el significado de los signos corporales (2018:413-414).

anteriormente al recordar el título del capítulo II,66. Y no será esta la única referencia de la obra a los distintos tipos de lectura posibles: si bien es cierto que Alonso Quijano acaba haciéndose don Quijote leyendo de manera individual, también lo es, como nos recuerda Miguel Pueyo, que las novelas de caballerías se leían de forma colectiva y que, por tanto, el hidalgo no sería un ejemplo representativo de cómo se accedía, de forma mayoritaria, a este tipo de textos (2006:470)[136].

Junto con el acceso por la vía oral al texto, también cabe llamar la atención sobre el visual, que es el que nos ocupa. La edición de Bruselas, 1662, así se presenta: «para que no solo los oídos sino también los ojos tengan la recreación de un buen rato». En las ediciones ilustradas, la representación, una vez leído o escuchado el texto, ayudaría a anclar ese imaginario que podría perderse o deturparse de no haber un acercamiento directo a la obra[137]. Señala Urbina al respecto que uno de los problemas fundamentales que ha encontrado siempre la novela de Cervantes es el ser más conocida que leída: la iconografía habría ayudado a que los personajes resultasen fácilmente reconocibles dentro de un modelo concreto en cualquier época, de manera independiente al acercamiento individual a la novela (que sería suplantada por ese imaginario colectivo en el mayor de los casos).

Por todas estas cuestiones apuntadas, las distintas imágenes del *Quijote* no son solo un elemento clave para la canonización de una lectura concreta, sino que con ellas se

[136] También Miguel Pueyo explica que «en aquel momento en que la imprenta daba sus primeros pasos, este anhelo del protagonista por pasar a ser letra es una propuesta de Cervantes, un voto de confianza para el mundo del libro y la lectura silenciosa. Por eso hay menos referencias a la transmisión oral que en la Segunda Parte» (2006: 474).

[137] La importancia de la imagen para quien no lee, o para quien se está formando en la lectura, no es algo únicamente propio del siglo XVII. Posteriormente, las aleluyas -pequeñas representaciones acompañadas de dos versos en rima consonante de los momentos más representativos de la obra- jugaron un importante papel, ofreciendo «una instrucción rudimentaria a los lectores menos cultos y generalmente iletrados, adultos y niños, que a través de aquellos impresos baratos recibían muchas veces sus primeros conocimientos sobre personajes, hechos históricos, arte, literatura, etc., situados fuera de su panorama vital» (Martín, 2011). El banco de archivos de la Biblioteca Nacional de España tiene digitalizadas algunas de ellas, que van desde el siglo XVIII hasta mediados del XX, en idiomas como español, francés y catalán

aceleran los procesos de formulación y canonización de la obra misma. En palabras de Lucía Megías:

> Las ilustraciones (…) son también un medio privilegiado para el acercamiento de la lectura coetánea de un texto (…): funciona[n] como espejo y como proyector a un mismo tiempo. Imagen que reproduce la realidad de quien lo lee antes que la *realidad* que se va construyendo en letras de molde. Pero, al mismo tiempo, imagen que va creando un modelo, un imaginario, una forma de *comprender* visualmente lo que se está leyendo (2006:15).

Para este autor, creador de la «teoría de la lectura coetánea»[138], las imágenes cumplen, además, tres importantes funciones dentro de un texto: destacar «determinados episodios, aventuras e, incluso, personajes», complementar «una lectura, una determinada interpretación de aquello que se está narrando y que el receptor está oyendo o escuchando en un momento histórico particular», e interpretar «la voz y la letra en gestos, formas y, en ocasiones, colores, gracias a un particular lenguaje» (2006:39-49). En este sentido, las ilustraciones funcionaron como complemento del texto, pero también como fuente del imaginario colectivo en torno al *Quijote*. Ese carácter polivalente permite también una lectura cronológica: si primeramente acercaban a ese pueblo analfabeto a la obra, en la actualidad nos permiten hacernos una idea no solo de cómo se interpretaba, sino de cómo han ido evolucionando la lectura del texto. Y, como apuntó Riley, han hecho que dejase de ser necesaria la lectura de la obra (y añadimos aquí, si alguna vez lo fue) para reconocer a don Quijote y a Sancho, «la mayoría de la gente (no todos) los reconoce de vista» (2002:40)[139], pues, al decir de Sansón Carrasco: «el moro en su lengua y el cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía» de don Quijote y Sancho (II,3).

[138] Definida por él mismo como un intento de «organizar un sistema de recogida de datos para que, desde diversas perspectivas, podamos llegar a precisar la "lectura coetánea" de una obra en un determinado momento, o a lo largo de su transmisión» (2006: 39).

[139] Riley (1988).

Como hemos apuntado anteriormente, el *Quijote* conoce pronto su primera edición ilustrada. La publicación parisina de 1618 supone así el primer jalón de las más de 550 ediciones del texto que tiene registradas el *Quijote. Banco de imágenes*, lo que indica que se han ido sucediendo a lo largo de los siglos y hasta la actualidad. No obstante, frente a los tempranos estudios que circularon sobre el texto cervantino, sus ilustraciones no atraerían una atención crítica hasta 1895, cuando la publicación *La ilustración artística* les dedica un cuidado monográfico. Desde esa primera aproximación los acercamientos a las versiones ilustradas del *Quijote* han tenido como objetivo habitual el llegar a conclusiones que abarcasen el mayor número posible de ediciones conocidas en la época, abordando siempre análisis genéricos. Como veremos, se trata de estudios centrados fundamentalmente en cómo los episodios concretos escogidos para su representación gráfica o el mismo diseño de esa representación podían reflejar una lectura del texto en un determinado momento. En otros casos, en una práctica hoy ya superada, también se buscaba la confirmación de una lectura de la obra mediante una determinada interpretación de los grabados.

Sea como fuere, estas líneas de investigación, reducidas con frecuencia a relaciones catalográficas o lastradas por ideas previas, encontrarán un revulsivo ya en nuestra centuria de la mano de José Manuel Lucía Megías. Los trabajos de Megías, con una voluntad de investigación científica y rigurosa, han permitido ampliar el panorama investigador y superar los escollos previos del campo. Así mismo, su preciada labor de compilación bibliográfica ha facilitado sobremanera el acceso a los títulos y las coordenadas precisas para acceder al estudio de la ilustración quijotesca. Son sus páginas las que han asentado las bases para cualquier nuevo estudio de la iconografía del texto, y toda pretensión de acercamiento no puede sino comenzar consultando sus obras, especialmente su magistral *Leer el* Quijote *en imágenes* (2006), punto de partida también de este estudio[140].

[140] Asimismo, han sido imprescindibles para este estudio sus trabajos de 2002, 2003-2004 y 2005a.

De esta forma, y como indicábamos, puede señalarse el año de 1895 como el inicio de los estudios sobre las ilustraciones del *Quijote*. Es entonces cuando *La ilustración artística* les dedica un cuidado monográfico de sorprendente actualidad. El número incluye el primer estudio de las ilustraciones del texto —escrito por el también ilustrador de este, J. L. Pellicer (pp. 21-27)— así como los grabados inéditos de José Jiménez de Aranda[141]. Además, en este volumen se hace la primera mención a la dama de don Quijote al mencionarse la edición ilustrada española de Bruselas (1662): «es Dulcinea una matrona de un cuadro de Teniers» (1895:22), en referencia al tipo costumbrista de la "Dulcinea encantada" que nos muestra el frontispicio (Fig. 6).



Fig. 6 Frontispicio. J. Savery, 1657

A este estudio de Pellicer, debemos añadir el de Ashbee, que no aporta mucha novedad, y el posterior de Juan Givanel Mas y «Gaziel», cuya consulta nos indica una visión nacionalista hija de su época (1946). Deberemos esperar a 1999 para encontrar un análisis riguroso, firmado por Rachel Schmidt, donde atenderemos ya a un modelo de sistematización que nos resulta mucho más cercano, donde no se parte de conceptos apriorísticos, sino de un acercamiento descriptivo de las imágenes que busca hallar lugares comunes y explicarlas desde la perspectiva propia del siglo XVIII, pues es la centuria que abarca su corpus- Sin embargo, cae en muchas ocasiones en observaciones demasiado genéricas. Lo mismo ocurre en su artículo de 2005, publicado con motivo de revisar las ediciones

[141] Además de las ilustraciones cedidas por d. Isidro Bonsoms (1895:2).

ilustradas nacidas ante el tercer centenario de la publicación de la primera parte del texto.

Como demuestra este repaso, durante mucho tiempo se han impuesto modelos de análisis que partía de unas premisas generales, bien previas (como es la idea de "españolizar" el *Quijote*, en el caso de Givanel Mas y «Gaziel»), bien generalizadoras (como en el caso de Schmidt), pero pretendiéndose ambas abarcadoras de toda la iconografía cervantina[142]. De haber estudios concretos, estos llegan únicamente al análisis, tanto de capítulos específicos (en paralelo a aquellos en los que los distintos talleres se han detenido, y de los que tenemos más iconografía), como de los personajes de don Quijote y Sancho[143].

Con todo, los avances sucesivos en la metodología con la que se han afrontado las ilustraciones quijotescas no han recalado con demasiado interés en el personaje de Dulcinea. Las referencias a la dama, de haberlas, resultan de carácter descriptivo o situacional, sin la densidad conceptual que requiere esta figura en el texto cervantino, por lo que esta tesis se propone llenar ese vacío necesario para la comprensión de uno de los personajes principales de la obra. Dulcinea, de difícil definición atendiendo solo al texto, necesita, de trasladarse a la imagen, una profundidad alegórica que ha encontrado su lugar en algunas ilustraciones, pero que no ha tenido hasta ahora espacio en los estudios críticos.

[142] No podemos dejar de mencionar aquí el estudio de Ruta (1990).

[143] Pueden consultarse al respecto Chaffee-Sorace (1981), Sánchez Molledo (1993), Lucía Megías (2003), Lucía Megías (2005a), Pérez Sánchez (2005), Alonso Vázquez (2005; 2007) y Luna Mariscal (2018).

Propuesta metodológica para el estudio de la representación de Dulcinea del Toboso

Nuestro acercamiento a las ilustraciones de Dulcinea del Toboso partirá de la clasificación ya canónica de José Manuel Lucía Megías, que aborda el estudio de la iconografía quijotesca desde un punto de vista general y atendiendo tanto al contenido como a la forma en la que los grabados fueron realizados. Esto es: qué variaciones se producen entre unos talleres y otros, qué modelos se solidifican, cuándo y por qué se dan cambios de perspectiva, etc. Desde este punto inicial, nuestro trabajo complementará la lectura[144] con una tipología propia de carácter mucho más práctico, que atenderá a lo representado en las ilustraciones, buscando así llegar a unas conclusiones lo más precisas posibles sobre un hipotético imaginario de Dulcinea.

A la incansable labor investigadora de Lucía Megías debemos la fijación de unas bases para cualquier acercamiento a la iconografía del *Quijote*. Sus estudios, que se desarrollan a partir de la iconografía medieval según él mismo escribe (2002:74), nos han permitido fijar un punto de partida y una terminología con los que completar el comentario de cada una de las imágenes que forman el extenso corpus quijotesco[145]. Del mismo modo, seguiremos las líneas asentadas en el primero de los trabajos de Megías sobre los modelos iconográficos del *Quijote*[146]. Esto es, intentaremos dilucidar

[144] Lo denominamos «lectura» en tanto que el propio estudioso ha organizado su sistema de acercamiento a la iconografía quijotesca buscando alcanzar la interpretación (o lectura) coetánea del *Quijote*, afirmando para ello que todo grabado cumple tres importantes funciones dentro de un texto, como veremos en las páginas siguientes (2002:74).

[145] Esto debe entenderse en diálogo con su «Teoría de la lectura coetánea», ya que aproximarse a un grabado, xilografía o semejante supone advertir una jerarquía que *destaca* unos episodios frente a otros, (2002:79), algo que hemos pretendido señalar en todo momento.

[146] Nos referimos a «Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII. 1. Apuntes teóricos», publicado en *Litterae* en 2002, pp. 59-103. Así, hay que aclarar que para hablar de modelo iconográfico es necesaria la conjunción de dos elementos: por un lado, que una autoridad inicie una lectura determinada del texto y, por otro, que se cuente con una tradición que haga pervivir esa lectura anteriormente citada (2002:83).

si se utilizaron las mismas planchas, si la ilustración que se comenta se trata de la copia de un grabado anterior o de la copia de un dibujo original, si imita un grabado o, por último, si reelabora un grabado, con el fin de profundizar en el entendimiento, las interpretaciones y las formas posibles del personaje de Dulcinea.

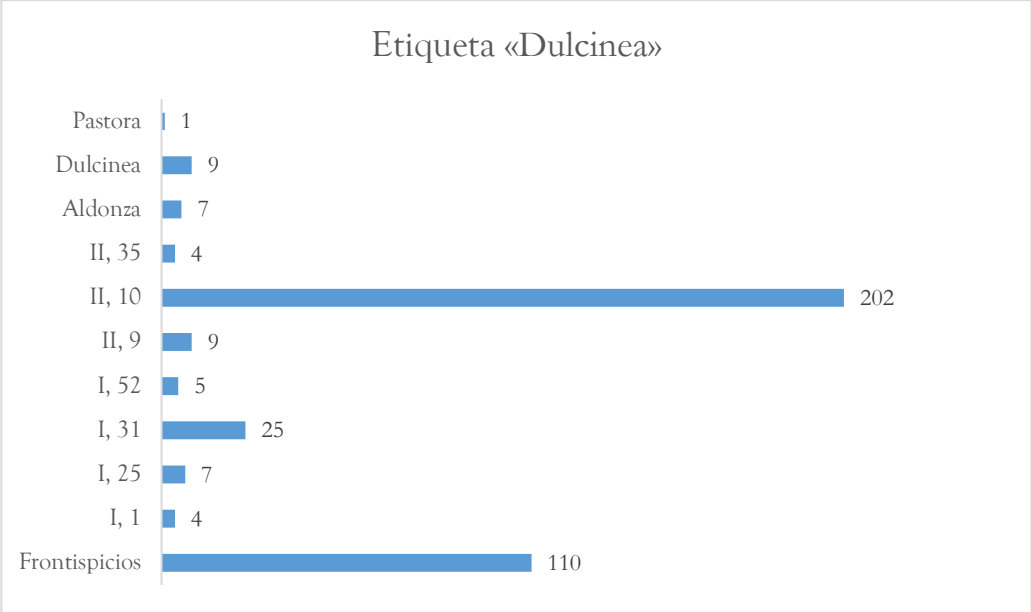
Del mismo modo, estamos en deuda con el proyecto desarrollado por el Centro de Estudios Cervantinos de Alcalá de Henares desde el año 2002 y disponible para consulta desde diciembre de 2005 cuyo director, desde el inicio de su andadura, es el propio José Manuel Lucía Megías. Se trata de una iniciativa que ha permitido volcar -de manera bastante precisa- las imágenes conocidas del texto (desde que se ilustrara la portada de la edición francesa de 1618, hasta la fecha de 1915), en una plataforma virtual de libre acceso llamada «Quijote. Banco de imágenes» (también llamado *QBI*). Este repositorio será el punto de partida de nuestro trabajo.

En el *QBI*, la consulta puede hacerse desde tres niveles: 'Vista temática', que permite clicar en personaje, lugar u objeto en el que estamos interesados; 'Búsqueda guiada', que nos diferencia entre ediciones (y, en estas, podemos buscar por título, fecha, idioma, lugar, impresor, librero o biblioteca) e imágenes (por episodio, título, dibujante o grabador); y 'Búsqueda experta', para la cual es el estudioso que consulta el que debe añadir los datos en una plantilla. Tras la búsqueda, una vez el usuario se encuentra ante la ilustración que es de su interés, se proporcionan los datos de la edición a la que pertenece, el episodio, el título (si posee) de la imagen, las notas textuales, la ubicación, el volumen y su posición, el tipo de imagen ante la que nos encontramos (grabado o viñeta), las dimensiones, los temas, el modelo original (al cual responde, permitiendo la consulta del dibujo original), el nombre del dibujante y el nombre del grabador.

Dados los fines de este trabajo, para la selección de nuestro *corpus* se ha accedido al buscador en el nivel 'Vista temática', seleccionando la etiqueta «Dulcinea» y su subentrada «Aldonza Lorenzo», actantes ambos que, por cierto, se encuentran en los

«Personajes principales» y no entre «Los protagonistas»[147]. Esta búsqueda arrojó 384 imágenes de Dulcinea y otras 193 de la aldeana. Sin embargo, de las 384 imágenes etiquetadas con el nombre de la dama creada por don Quijote, cabe llamar la atención sobre el hecho de que 202 repiten el motivo de «El encantamiento de Dulcinea» que tiene lugar en el capítulo II,10. Atendiendo a lo que en él se narra, no nos encontraríamos en estas imágenes ante Dulcinea, sino ante una aldeana cualquiera a la que Sancho ha convertido en la soberana y alta señora.

Aunque el del II,10 es el caso más relevante de confusión, no es el único. La siguiente gráfica ilustra qué momentos representan las ilustraciones volcadas en el *QBI* con la etiqueta «Dulcinea de El Toboso»:[148]:



Gráfica I

[147] Hallamos aquí a «Miguel de Cervantes», «don Quijote de la Mancha» (con las subentradas «Caballero de los Leones», con 255 imágenes, y «Pastor Quijótiz», con 16), «Alonso Quijano» (con 441) y «Sancho Panza» (con las subentradas «Gobernador», con 833, y «Pastor Pancino», con 16).

[148] Se cuenta aquí un total de 383, pues se ha eliminado la imagen de Andreas Bretschneider, totalmente fuera de cualquier intento de ilustrar un capítulo del texto.

En la gráfica se puede apreciar cómo las representaciones señaladas como pertenecientes a «Dulcinea» en el *QBI* pocas veces se refieren a ella: más de la mitad de las imágenes representan a una labradora que nada tiene que ver ni con la dama ni con Aldonza.

Todos estos aspectos sugieren preguntas acerca de la conveniencia o no de tener en cuenta el total de los datos volcados en el *QBI*. Parece, sin embargo, pertinente incluir todas estas imágenes por dos motivos: en primer lugar, porque han consolidado imágenes tipo en torno al citado capítulo II,10, no dejando esto de ser interesante para advertir posibles interpretaciones o formas de entender a Dulcinea; en segundo, porque esta ambigüedad o suplantación de identidad corre en paralelo a la lectura del propio texto, donde los personajes se convierten en autores de sus propias Dulcineas (como la de Sancho o la de los duques)[149].

Además de la búsqueda de las imágenes vinculadas a la etiqueta «Dulcinea del Toboso» en el menú 'Vista temática' del *QBI*, los datos se han corroborado acudiendo desde *Búsqueda guiada* a las imágenes volcadas para cada uno de los capítulos en cuestión. Este proceso ha permitido descubrir que la sistematización del *QBI* no es siempre fiable y que, en algunos casos (como el del ya citado capítulo II,10), en casi cincuenta imágenes la dama no estaba etiquetada. Esta revisión supuso un aumento sustancial de las imágenes que formarían parte del *corpus*, de suerte que estas pasaron de 202 a 267. A su vez, los *tipos* o modelos de representación de Dulcinea que se pudieron extraer a partir de las similitudes entre imágenes pasaron de 51 a 85.

Tras estos apuntes, cabe aclarar por último que en el *QBI* no se incluyen todas las ediciones ilustradas del *Quijote*, sino un total de 550 (que suman 17603 imágenes), lo que forzosamente supone que el estudio que ahora proponemos sea parcial. No obstante, hemos considerado que delimitar nuestro *corpus* de este modo era suficiente para alcanzar unas primeras conclusiones, en tanto que en él encontramos gran parte

[149] Estos asuntos ya han sido abordados en nuestra introducción a Dulcinea como texto.

de las ediciones y se encuentra relativamente actualizado[150]. Así pues, todas las imágenes que se estudiarán y se clasificarán y que, en definitiva, nos permitirán responder a las preguntas que posteriormente expondremos, son las recogidas en el *QBI*.

[150] La última mejora se fecha en febrero de 2011 y el último Boletín informativo en diciembre del mismo año.

TIPOLOGÍA DE DULCINEA

A partir del corpus que venimos de definir, el análisis que motiva este trabajo se presentará en dos fases. En primer lugar, se ofrecerá un breve repaso por las fórmulas empleadas en cada uno de los cuatro talleres de donde salieron las primeras ediciones ilustradas del *Quijote* (siglos XVII-XVIII). Estos talleres (el holandés, inglés, francés y alemán) fijaron determinadas fórmulas de representación y programas de imágenes que se irían sucediendo a lo largo de las diferentes publicaciones. Con la intención de recoger esos puntos comunes de representación de Dulcinea, se presentarán los rasgos que caracterizaron a cada una de estas series de ediciones y su evolución a lo largo de los años.

En segundo lugar, las 267 imágenes de Dulcinea se presentarán analizadas de acuerdo con una tipología propia que permite recoger de manera sistemática todas las ilustraciones integrantes del *corpus*. Conviene insistir en que, aunque nuestro objetivo es responder a si es posible –o no– representar a Dulcinea, no ignoraremos en esta pesquisa las representaciones de Aldonza pues, como veremos en el siguiente capítulo, no siempre la distinción entre una y otra está clara[151]. De este modo, el estudio de las ilustraciones de la aldeana resulta no solo complementario, sino imprescindible para alcanzar unas conclusiones precisas.

Teniendo en cuenta estas observaciones, la tipología que cimentará nuestro estudio se encuentra compuesta por tres grupos de imágenes:

1. El más abundante grupo de imágenes corresponde a lo que hemos denominado 'Capítulos fosilizados', que repiten, sin apenas variantes, una misma representación. Este que hemos separado como primer grupo, y que llega a sumar más de la mitad de las posibles representaciones de Dulcinea, es

[151] En lo que respecta tanto a los distintos dibujantes como a la diferenciación que realiza el propio *QBI* (pues, como se ha visto, no siempre al acudir a las imágenes recogidas bajo la etiqueta 'Dulcinea' encontraremos a la dama).

fundamental para un acercamiento no solo al personaje que nos ocupa, sino a la forma en la que era leído e interpretado. Así, pronto llegaremos a la conclusión de que en este apartado se suceden imágenes donde la dama no es quien se ve representada realmente: las imágenes responden a momentos de la narración donde otros actantes se valen de ella en su discurso y la inventan, sin que en un sentido real (dentro de la ficción que es la propia obra) estuviera ella presente o la situación recreada sucediera.

2. Un segundo conjunto lo constituyen los 'Retratos'. Entre ellos distinguimos los retratos que confunden a Aldonza y a Dulcinea -siendo las más de las veces imágenes de rústicas presentadas con el rótulo 'Dulcinea de El Toboso'- y los retratos que son propiamente de Aldonza Lorenzo. Como se verá y se justificará en el desarrollo del capítulo que sigue, los retratos de Dulcinea merecen un estudio aparte.
3. Por último, estudiaremos lo que hemos venido a denominar 'Frontispicios o imágenes especulares'. Aquí se engloban los frontispicios y los retratos especulares, que suponen, en fin, la única forma posible de representación de la dama.

ESTILO DE LOS TALLERES

La *convención* establecida respecto a la imagen de don Quijote y Sancho resulta evidente: la silueta del hidalgo y su escudero son fácilmente reconocibles para lectores y no lectores de la obra desde la publicación de sus libros[152]. Sin embargo, frente a esta representación compartida en el bagaje cultural colectivo, el retrato de Dulcinea resulta esquivo. No se ha definido para ella una imagen tipo sólidamente fijada, que inmediatamente remita a su personaje, lo que se debe posiblemente a que cualquier intento de representarla parte de la base de que se trata de una abstracción, de lo que Gutiérrez denominaba «imagen simbólica».

Dulcinea, como ya se ha apuntado en este trabajo, aparece en la obra de Cervantes como idea. Esto es, el personaje es siempre el último eslabón de la cadena creacional, por lo que su condición proteica nos servía para entenderla, según la terminología de Alcalá Galán, como un «metapersonaje». Ante esta singularidad, no sorprendía la ausencia de una imagen tipo de Dulcinea, pues los ilustradores se ven ante la dificultad de trasladar a lo pictórico la idea de un personaje. Sin embargo, el que no exista un imaginario consolidado en torno a Dulcinea y las dificultades para su representación ofrecen una herramienta valiosa para la interpretación del propio papel que esta cumple en la obra. Con la intención de explotar este recurso, se presenta a continuación un análisis de los grabados en los que aparece representada Dulcinea dentro de las ediciones ilustradas del Quijote recogidas en el QBI. En primer lugar, se presentará la fijación de determinadas imágenes de la dama en los llamados programas iconográficos que dominaron las ediciones de los siglos XVII y XVIII y el cambio que se manifestará a partir del XIX gracias a la revolución romántica. Posteriormente, partiendo de la tipología que ya se ha presentado y teniendo en cuenta el total del corpus, se analizarán todas imágenes de Dulcinea en

[152] Así se ha desarrollado en el apartado «La iconografía del *Quijote*».

los que hemos definido como capítulos fosilizados, en los retratos de Aldonza y en los frontispicios de la obra.

EVOLUCIÓN DE LAS IMÁGENES DULCINEA

DULCINEA EN LOS PROGRAMAS ICONOGRÁFICOS (SS. XVII-XVIII)

Las ediciones ilustradas del *Quijote* que vieron la luz hasta los primeros años del XIX no supusieron creaciones siempre originales, sino que se basaron recurrentemente en lo que Lucía Megías (2002) definió como *modelos iconográficos*; esto es, fórmulas y tipos que se fueron repitiendo a lo largo de los siglos en las sucesivas ediciones[153]. Estas repeticiones, determinadas por reelaboraciones, imitaciones o copias directas de anteriores dibujos y grabados, o incluso por la reutilización de una misma plancha, permitieron a Megías identificar cuatro talleres o modelos diferentes en torno a los cuales agrupar las ediciones del período citado: el holandés, el francés, el inglés y el español.

La perpetuación de estos modelos iconográficos no solo afectó a la reproducción de imágenes similares —o idénticas— en diferentes ediciones, sino también al hecho de que en ellas se copiaba aquello que, de nuevo en término de Megías, conocemos como *programas iconográficos*. Es decir: se copiaban las formas, pero también el conjunto de escenas de la obra que eran elegidas para su representación en cada una de estas ediciones ilustradas. Todo ello, claro está, supondría la generación de un relato y una cierta jerarquización entre unos y otros episodios del texto.

En este sentido, en los modelos iconográficos de las primeras ediciones ilustradas la representación de Dulcinea se encuentra prácticamente ausente. De manera general, la única posibilidad de representación de la dama va a recaer en los frontispicios de los libros. Sin embargo, en el *QBI* Dulcinea también aparece etiquetada como protagonista de las imágenes que ilustran el capítulo II,10 (visible en casi todos los programas iconográficos), aun cuando en estos grabados no es

[153] «El *modelo iconográfico* como herramienta de trabajo viene a mostrar líneas de relación y de dependencia entre diferentes ediciones ilustradas, entre diferentes propuestas iconográficas» [Lucía Megías, 2002: 82]

realmente ella quien protagoniza la escena —como se verá en nuestro análisis en posteriores apartados—, sino una labradora a la que Sancho encanta. A pesar de esta confusión, la recurrencia e importancia de estas imágenes hacen que sea preciso contar con ellas a la hora de hacer balance del imaginario fraguado en torno a la dama. Tomando en cuenta estas consideraciones, se propone, a continuación, un recorrido por las ilustraciones de Dulcinea en cada uno de los modelos anteriormente definidos.

MODELO HOLANDÉS

El modelo iconográfico holandés tiene el honor de ser el primero y el «más exitoso y extenso de todos (...), dado que sus copias y reelaboraciones duran hasta finales del siglo XVIII» (Lucía Megías 2006:191). Este modelo entiende el *Quijote* como un libro de entretenimiento, presenta un programa iconográfico único (a diferencia del francés, que va a presentar dos) y se manifiesta en tres ediciones. La primera es la de Jacob Savery, de 1657 (Dordrecht) que es, además, la primera traducción completa de la obra al holandés, obra de Lambert van den Bosch. La edición está marcada por el ambiente religioso de la escuela moralista de Jacob Cats (extiéndase esta influencia también a lo político y a lo cultural)[154]. En lo que nos ocupa, Savery, además de incluir a Dulcinea en los dos frontispicios[155], añadió en su programa dos episodios donde, supuestamente, Dulcinea tenía un papel: el de don Quijote ante Aldonza Lorenzo a las puertas de El Toboso (Fig. 7) y el de don Quijote ante el carro de Merlín (Fig. 8). Aunque no se entra aquí a comentarlos, es necesario hacer referencia a que estos episodios (II,10 y II,35) corresponden al grueso de ilustraciones de Dulcinea. Son, como vemos, representados desde los albores de la iconografía quijotesca.

[154] Se tratará en profundidad cuando se realice el comentario de los dos frontispicios de Savery apoyándonos en Luttikhuizen. Para el contexto de la época, léase su artículo de 2005.

[155] Véase la Fig. 6, página 63.



Fig. 7. El encantamiento de Dulcinea. J. Savery, 1657



Fig. 8. Aventura del desencantamiento de Dulcinea. J. Savery, 1657

El segundo autor que cabe mencionar es Juan Mommaerte, cuya edición (Bruselas, 1662) es, además, la primera en español que incluye ilustraciones. En la misma, se mantienen los dos frontispicios y la ilustración del encanto de Dulcinea (II,10), pero no se incluye el grabado que cuenta la historia del carro de Merlín (II,35).

La siguiente es la edición ilustrada con treintaidós láminas y dos frontispicios de Jerónimo Verdussen y Juan Bautista Verdussen en 1672-1673 (Amberes). Es esta la edición que triunfa como programa



Fig. 9. El encantamiento de Dulcinea. F. Bouttats, 1672-1673



Fig. 10. Fronispicio L. Scherm, 1696

iconográfico del modelo holandés. Explica Lucía Megías que las ilustraciones ofrecen distinto tamaño y características en función de quién las firme, ya que F. Bouttats realiza dieciséis grabados que merecen un mejor tratamiento que los restantes, anónimos y seguidores de las ediciones anteriores. Destacan, asimismo, reelaboraciones del modelo anterior, entre las que se encuentran las de Dulcinea (Fig. 9)[156].

En suma, la difusión del modelo holandés será escasa, aunque con una doble vía de transmisión: la que sigue la edición de Dordrecht, de 1657 y la que sigue la edición de Amberes, de 1672-1673. La primera de ellas se mantendrá en Holanda hasta el siglo XVIII, concretamente hasta la edición de Pieter Visser en Ámsterdam, 1732, aunque de estar formada por veinticuatro estampas y dos frontispicios pasará a verse reducida a un único frontispicio, grabado por L. Scherm[157] (Fig. 10). La segunda vía de transmisión de este modelo será la que se extienda por Europa.

MODELO FRANCÉS

El *Quijote* fue muy bien recibido en Francia, como demuestra la temprana fecha de la primera traducción, obra de Cesar Oudin (1614). En torno a 1650 se publica la primera parte de la obra, editada por Lagniet con un total de treintaidós estampas

[156] Del episodio II,35 no ofrecemos la figura, ya que se graba a partir de la imagen de Jacob Savery.

[157] Esta, además, es la única ilustración que no hemos sido capaces de encajar en la tipología de Dulcinea que se ha incluido en nuestra metodología.

anónimas. En ellas no se retrata a Dulcinea, que solo asoma en la publicación de la segunda parte de la obra, adornada únicamente con seis estampas (Fig. 11)[158].



Fig. 11. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1650-1652

Destaca Lucía Megías dos programas iconográficos en el modelo francés, nacidos de encargos al margen del texto y que se difundirán más a través de imágenes sueltas que de las ediciones ilustradas. El primero de ellos nace de la mano de un pintor de la corte francesa: Charles Antoine Coypel, cuyos cartones de tema quijotesco tuvieron tanto éxito que fueron impresos y vendidos como estampas. Interesa notar que Coypel se detiene en el capítulo II,10, mostrando a un don Quijote que, engañado por Sancho, toma a una campesina por Dulcinea[159] (Fig. 12). En esta imagen encontramos una traslación del gusto de época a la escena representada, que incorpora el ambiente, el vestuario e incluso el gesto cortesano propios de la Francia rococó. Al respecto, Lucía Megías apunta que hay en sus escenas «un sentido manifiesto del teatro, con sus narratarios incluidos en escena, que nos indica cómo han de ser entendidas, cómo han de ser leídas las distintas aventuras» (2006:257).

[158] Lucía Megías matiza que podemos pensar que se ideó un *programa iconográfico* completo, aunque nunca llegó a realizarse, ya que la última estampa es la de la aventura de los leones [2006:159]; en su opinión estas estampas «son una isla en la iconografía quijotesca de todos los tiempos: una isla sorprendente por su fecha de composición, fascinante por su lectura y original por sus hallazgos geniales» (2006:169).

[159] Anota Lucía Megías que «se conocen dos copias antiguas, anónimas, conservadas en el Château de Compiégne; en muy mal estado de conservación» (2006:251).



Fig. 12. El encantamiento de Dulcinea. A. Coypel, 1724-1736

Las imágenes de Coypel, como veremos, se reutilizarán indiscriminadamente, llegando a incorporarse en ediciones populares. En 1732 se copian sus diseños, hallamos estampas anónimas (de mala calidad) y otras que, si bien no reproducen las estampas de Coypel, sí las siguen muy de cerca (como ocurre con las dibujadas por Bonard). Por esta difusión popular, el modelo iconográfico francés se ve modificado, añadiéndose once nuevas ilustraciones que no hacen sino insistir en los motivos cómicos (de los que está ausente la dama), así como un frontispicio en el que hallamos a Dulcinea, de nuevo, encorsetada (Fig. 13).



Fig. 13. Frontispicio. C. Laurent, 1732

El segundo programa iconográfico corresponde a la edición impresa de Pierre de Hondt, 1746 (La Haya). Picart le Romain es el ilustrador de trece de las treintaiuna ilustraciones que conforman la obra, y muere antes de acabar su trabajo: unos grabados que parten de las estampas de Coypel y de los

cuales uno está dedicado al encantamiento de Dulcinea (sin proponer ninguna novedad sobre la escena).

En este segundo programa se añaden cinco nuevas estampas, no apareciendo el personaje de Dulcinea en ninguna de ellas e insistiendo, nuevamente, sobre los motivos cómicos. Se difundirá a través de reediciones de la obra (algunas de ellas fuera de suelo francés)[160] y de la reutilización de copias en ediciones populares del texto.

MODELO INGLÉS

En 1652, de la mano de Richard Hodgkinsonne, se creó un nuevo modelo editorial del *Quijote,* con impresiones en folio, en vez de en cuarto y en octavo, que servirá de base para posteriores ediciones como la de 1687 de Tonson. Este modelo cuenta con dieciséis estampas y un frontispicio anónimos, que no hacen sino reformular el *modelo holandés*. En el frontispicio, dejando de lado a los protagonistas en primer plano, hallamos a la amada en una imagen que sigue la descripción que de ella hace Sancho en el I,25 (Fig.14).



Fig. 14. Frontispicio. Anónimo, 1687

En este recorrido llegamos a un nuevo modelo editorial: el *Quijote* de lujo, para el que el libro es algo más que un libro de caballerías[161]. Lord Carteret dirigirá el proyecto, que salió de los talleres de J. y R. Tonson en 1738 y en español[162]: se trata de una edición

[160] Y llegando al siglo XIX. La última se estampará en Viena, en 1820.

[161] Recordemos que «el español seguía siendo una *lingua franca* de cultura y política» (Lucía Megías 2006:173).

[162] Por supuesto, esta edición tendrá una marcada tendencia ideológica. Así, «Lord Carteret se valdrá de la ayuda de John Oldfield, quien no solo establecerá el *programa iconográfico*, sino que escribirá unas "Advertencias", un verdadero ideario estético, que

«en cuatro tomos, ampliamente decorada, impresa en excelente papel y con un especial cuidado en todos sus detalles» (Lucía Megías 2006:347). La edición, de gran riqueza iconográfica, presenta sesenta y siete estampas y un frontispicio (firmados por J. Vanderbank) y un retrato de Cervantes (por W. Kent). Su objetivo va más allá de la mera ilustración, como se hace evidente en el programa iconográfico cuya estructura define Olfield en cuatro pilares fundamentales: los episodios representados inciden en la lectura de la obra como una sátira moral; se da más importancia al gusto del lector que a la facilidad de la representación, ya que no se busca el mero pasatiempo; se intenta que no todas las ilustraciones se centren en don Quijote, dándole importancia, así, a otros personajes secundarios; se cuida la elección del momento representado de cada episodio.



Fig. 15. El encantamiento de Dulcinea. J. Vanderbank, 1738

Esta nueva lectura de la obra no pudo sino generar nuevas imágenes, configurando así un modelo iconográfico que será ilustrado por el ya mencionado John Vanderbank y por Francis Hayman[163]. El primero de ellos, encargado del *programa iconográfico* de 1738, representa a Dulcinea en el II,10 (Fig. 15).

impregna todo el libro y que se editará al inicio del mismo», asentando las bases de esa nueva lectura de la obra (Lucía Megías 2006:318).

[163] Añade Lucía Megías un capítulo donde trata dos nuevas lecturas del texto en el siglo XVIII. En primer lugar, analiza la obra William Hogart, quien pese a idear parte del programa iconográfico para la edición de Londres de 1738, nunca llegó a ilustrar el *Quijote*, ni a realizar ningún grabado de Dulcinea. En segundo lugar, la del alemán Daniel Nikolaus Chodowieck quien, tras diseñar un primer programa iconográfico de nueve estampas para una edición de la obra, realiza cuatro nuevas con motivo quijotesco, siendo una de ellas un grabado del encantamiento de Dulcinea: ilustraciones, estas, que se añadirán, junto a un nuevo programa de dieciséis estampas, en la edición que imprime Caspar Fritsch, en 1780.

Hayman, autor de veintiocho estampas para la edición de Millar de 1755, ofrece un segundo *programa iconográfico*: buscando mantener esa misma lectura del texto, apuesta por un nuevo producto capaz de competir en el mismo espacio editorial que la edición de 1738. Entre las estampas, de las que catorce retoman un momento elegido en la edición de Tonson, hallamos la figura de Dulcinea (Fig. 16); sin embargo, en las que presentan alguna novedad respecto a la publicación anterior, la dama no volverá a aparecer.



Fig. 16. El encantamiento de Dulcinea. F. Hayman, 1755

El elevado coste de este tipo de edición de lujo tuvo como consecuencia que no se reeditara sino en escasas ocasiones, lo que influyó en la difusión de esta iconografía, que sin embargo se reutilizó para ediciones populares, con ilustraciones de peor calidad. En cualquier caso, las imágenes de Vanderbank no tendrán tanta presencia como las de Hayman[164].

MODELO ESPAÑOL

En el siglo XVIII la Academia proyecta una edición de la obra cervantina digna de su época, de mayor calidad que las ediciones populares que se habían venido imprimiendo. Nos referimos a la conocida como *Quijote* de Ibarra, de 1780[165], que

[164] Sobre todo, en ediciones londinenses.

[165] Véase Santiago Páez (2006:23-35).

gozará de un enorme éxito, como también sus diferentes propuestas editoriales posteriores.

La primera de ellas, el citado *Quijote* de Ibarra, tenía como principal objetivo recuperar el texto de Cervantes[166]; lo hizo acompañándolo de un ambicioso programa iconográfico constituido en principio por sesenta y seis estampas, cuyos motivos fueron elegidos por Vicente de los Ríos[167]. Sin embargo, fueron finalmente treintaidós las que ilustraron la primera edición de la Academia[168]. Respecto a la autoría de las imágenes, si bien se pretendía que fuera una única mano la encargada de los dibujos (Fernando Selma), muy pronto tuvieron que buscar a otro candidato, José del Castillo, quien, poniendo un alto precio a cada una de las siete estampas que llegó a realizar, pronto se vio sustituido por Antonio Carnicero (diecinueve grabados) y otros autores que acometieron la ilustración de una o dos estampas: Bernardo Barranco, José Brunete, Jerónimo Gil, Gregorio Ferro y, también, Francisco de Goya (Lucía Megías, 2006:393). En esta edición, Dulcinea aparece encorsetada una vez más en el frontispicio que abre el texto[169] (Fig. 17), y también en el ya recurrente II,10 (Fig.18), obras ambas de Antonio Carnicero.

---

[166] «Si el *modelo iconográfico inglés* puede sentirse orgulloso de haber rescatado un escritor y un libro de las lecturas más populares, ahora la Academia quiere dar un paso más adelante, y con la autoridad que posee pretende rescatar el "texto original" de Cervantes», labor que llevan a cabo Ignacio Hermosilla, Manuel de Lardizábal y Vicente de los Ríos (Lucía Megías, 2006:384).

[167] Cabe apuntar que la Academia no se limita a crear un programa iconográfico: establece también, siguiendo la terminología de Lucía Megías, un vínculo iconográfico y un lenguaje iconográfico. Ejemplo de ello es que «se modelaron una serie de cabezas de terracota para que todos los personajes del *Quijote* representados tuvieran las mismas expresiones, una de las grandes preocupaciones de los académicos» (2006:389).

[168] Véase Santiago Páez (2006:37-58).

[169] Esta imagen no se encuentra catalogada en la obra de Lucía Megías.



Fig. 17. Frontispicio. A. Carnicero, 1780



Fig. 18. El encantamiento de Dulcinea. A. Carnicero, 1780

Un análisis de este programa iconográfico permite apreciar, de una parte, una voluntad de realismo y de apego a la literalidad del texto; de la otra, nos indica que en la lectura que ofrecen las imágenes el humor ocupa un espacio fundamental (Lucía Megías 2006:412). En lo que respecta a Dulcinea, más allá de las dos muestras referidas anteriormente, si atendemos al total proyectado de sesenta y seis imágenes que debieran haber formado parte de la edición, en ningún otro momento hubiera aparecido representada.

Dos años después, en 1782, la Academia volverá a editar el texto ilustrado, modificando el programa iconográfico inicial[170]: son ahora un total de veinticuatro estampas donde se repite el encuentro con la encantada Dulcinea (Fig. 19), aunque cambia completamente la escena respecto a la edición anterior. Defiende Lucía Megías que, en general, estamos ante «un simple cambio de punto de vista que ofrece

[170] Serán las mismas estampas que se utilicen para la tercera edición, de 1787.

una nueva lectura del libro»; así, si antes dominaba el humor, ahora se nos presenta el sufrimiento del caballero (2006:441).

Este repaso por el modelo español se cerraría con la cuarta edición de la Academia. Esta, de 1819, presenta un tercer programa iconográfico. Sin embargo, no recalamos en él porque no contiene ninguna ilustración que incluya a Dulcinea[171].

La revisión de los diferentes talleres desde los que se produjeron las primeras ediciones ilustradas del *Quijote* y de sus respectivos programas iconográficos permiten apreciar que, tal y como se indicaba al comienzo, las representaciones de Dulcinea no abundan. Como se ha dicho, las ediciones ilustradas producidas desde los talleres y siguiendo estos modelos iconográficos seguirían produciéndose hasta el fin de la centuria de 1700. A partir del XIX, el modelo se verá sustituido por las ilustraciones originales de autores como Tony Johannot o las célebres de Gustave Doré, que acompañarán al cambio de lectura del propio texto cervantino que tiene lugar en el periodo. Tanto las imágenes aquí revisadas como las ediciones posteriores y otras que no es posible adscribir a ninguno de los cuatro talleres presentados constituirán el total del corpus cuyo análisis se propone a continuación.



Fig. 19. El encantamiento de Dulcinea. I. y A. Carnicero, 1782

[171] Se ilustrará la llegada de don Quijote y Sancho al Toboso (II,9), en vez de el encantamiento de Dulcinea.

IMAGINARIO DE DULCINEA

En un primer acercamiento a las representaciones de Dulcinea contenidas en el *QBI* —a partir de las cuales trazamos el *corpus* que ha quedado definido— lo primero que llama la atención es el escaso número de imágenes en las que aparece, como se ha visto, dentro de los distintos programas iconográficos. En este sentido, la diferencia cuantitativa que se presenta entre Dulcinea y don Quijote y Sancho es evidente al observar el conjunto de los programas: mientras que algunos de estos podían estar integrados hasta por sesenta ilustraciones, en solo una encontrábamos a Dulcinea.

En datos totales del *QBI,* si del caballero hay 11452 imágenes registradas y del escudero 9678, bajo la etiqueta de «Dulcinea» se encuentran únicamente 384, y de ellas 193 contendrán a «Aldonza Lorenzo»[172]. Todavía más llamativo resulta que de las 384 imágenes, 202 repiten el motivo de «El encantamiento de Dulcinea» (II,10), con lo que —como ya hemos indicado anteriormente— no se halla en él a Dulcinea, sino a una aldeana que Sancho «transforma» en ella. La consolidación de un imaginario concreto en torno a un capítulo supone el aumento del número de ilustraciones de la dama, lo que beneficia los fines de este trabajo; sin embargo, también conlleva que esa lectura o esas imágenes se *fosilizan*, fijándose, de manera que resulta casi imposible —o muy difícil— que se creen nuevos puntos de vista en torno a ese mismo episodio, como se verá más adelante.

Por otra parte, el hecho de que las imágenes de ese capítulo II, 10 no correspondan a la dama invita a cuestionarse si se puede hablar propiamente de un imaginario de

[172] Ha de tenerse en cuenta, además, que la separación de ambos actantes no es tajante, como demostrará el estudio de las ilustraciones: así, el hecho de que una imagen contenga una etiqueta u otra no garantiza que esta se refiera a la aldeana o a la dama. Por todo ello, las cifras reales no podrán confirmarse hasta que las conclusiones permitan obtener el número exacto de ilustraciones de Dulcinea de El Toboso, así como el número total de tipos posibles que contienen al personaje representado.

Dulcinea, dado que, quitando estas, sus representaciones quedan reducidas a 180 estampas. Todo ello lleva a pensar acerca de la falta de representaciones de otros episodios similares. No deja de resultar sorprendente que durante el largo recorrido cronológico que tuvo la lectura esencialmente cómica del *Quijote* se ignorase la inclusión de escenas o capítulos donde apareciesen Dulcinea o Aldonza Lorenzo: el potencial jocoso de estas imágenes habría resultado del gusto del lector y habría reforzado la lectura paródica de la obra. Sea como fuere, no será hasta el Romanticismo cuando surjan nuevos enfoques o capítulos representados que antes no habían captado la atención ni de dibujantes ni de editores, algo que revela cómo las ilustraciones del *Quijote* no solo se incorporan como materia iconográfica a la interpretación de la obra, que difunden y trasmiten, sino que además permiten seguir sus distintas lecturas a lo largo de los siglos.

El recorrido por esas presencias y ausencias de Dulcinea será el objeto del análisis que aquí se presenta. Para enfrentarlo, partiremos de un *corpus* definido por 267 imágenes[173] que serán analizadas en las páginas siguientes siguiendo la tipología presentada en el punto "Tipología de Dulcinea". De acuerdo con nuestra metodología, abordaremos en primer lugar los que llamaremos «Capítulos fosilizados», donde se analizarán las ilustraciones que contienen la etiqueta «Dulcinea», aunque no sea ella la que verdaderamente aparezca representada (se encuentran aquí los capítulos I,31; II,9; II,10 y II,35). A continuación, se analizarán los «Retratos de Dulcinea», donde se comentarán tanto los grabados que representen a la aldeana como aquellos donde trazar un límite con el personaje de Dulcinea resulta dificultoso (se refieren a los capítulos I,1; I,25 y I,52). Por último, en el

[173] Cabe recordar (como se indicó en este trabajo) que, a pesar de que nos basamos en los datos y el etiquetado ofrecido por el *QBI*, también se realizó una revisión más exhaustiva que supuso el rescate de casi cincuenta imágenes en las que Dulcinea no había sido etiquetada en dicho banco de imágenes. Este proceso de selección del conjunto que constituye nuestro objeto de estudio queda reflejado en la introducción de cada apartado, donde se ha hecho constar la falta de correlación entre los datos obtenidos mediante una u otra búsqueda en el *QBI*; en muchos casos, incluso se han presentado dos gráficas diferentes para que el lector de este estudio pueda apreciar los desfases entre ambas.

epígrafe «Frontispicios o imágenes especulares» se intentará responder a la cuestión anteriormente formulada de si es posible su representación, a través del estudio de los frontispicios y las imágenes especulares.

CAPÍTULOS FOSILIZADOS

Las ilustraciones que hemos situado en este apartado son aquellas que pertenecen a episodios que se ilustran y se recogen en el *QBI* con la etiqueta «Dulcinea» sin que verdaderamente nos hallemos ante la dama (tampoco ante Aldonza Lorenzo, como ahora se verá). Son imágenes que se han venido repitiendo sistemáticamente en varias ediciones sin variantes significativas, llegando por ello a convertirse en momentos *fosilizados* dentro de la iconografía quijotesca.

Como se anticipaba, este será el apartado en el que se encuentre un mayor número de ilustraciones. Estas corresponden a los capítulos I,31, II,9, II,10 y II,35.

CAPÍTULO I, 31

En el capítulo I,26, en el que don Quijote se queda solo haciendo su penitencia en Sierra Morena mientras Sancho Panza va camino del Toboso para entregar la carta a Dulcinea, se abandona plenamente por vez primera[174] el punto de vista del caballero, permitiendo al lector acompañar a su escudero en la narración. De esta manera, se sabe que este, a su salida de la Sierra, se topa con el cura y el barbero, que les relata los hechos sucedidos durante la penitencia, que ha perdido el libro de memorias y que nunca va a llegar al Toboso y cumplir con su cometido:

> Cuando Sancho vio que no hallaba el libro, fuésele parando mortal el rostro; y tornándose a tentar todo el cuerpo muy aprisa, tornó a echar de ver que no le hallaba, y sin más ni más se echó entrambos puños a las barbas y se arrancó la mitad de ellas (I,26).

Escudero y caballero se habían separado al final del episodio anterior, y la última imagen que se había tenido de ambos presentaba a un don Quijote haciendo locuras y a un Sancho que quería ser testigo de estas, para no mentir en balde: «Digo, señor,

[174] Olvidando, siempre, los capítulos relacionados con Cide Hamete.

que vuestra merced ha dicho muy bien: que para que pueda jurar sin cargo de conciencia que le he visto hacer locuras, será bien que vea siquiera una» (I,25).

Sin embargo, tras el encuentro con el cura y el barbero, estos le convencen de engañar a don Quijote, y no parecerá el escudero muy afligido por tener que hacerlo, teniendo como excusa el querer

> Sacar a su amo de aquella mala vida que había escogido, y que le encargaban mucho que no dijese a su amo quién ellos eran, ni que los conocía; y que si le preguntase, como se lo había de preguntar, si dio la carta a Dulcinea, dijese que sí, y que, por no saber leer, le había respondido de palabra, diciéndole que le mandaba, so pena de su desgracia, que luego al momento se viniese a ver con ella, que era cosa que le importaba mucho (I,27).

Se ve suspendida entonces la trama, pues entran en escena Cardenio y Dorotea, impidiendo esto que don Quijote y Sancho puedan hablar de la embajada al Toboso hasta el capítulo I,30:

> —Después que veniste, no he tenido lugar ni espacio para preguntarte muchas cosas de particularidad acerca de la embajada que llevaste y de la respuesta que trujiste (I,30).

A pesar de la interrupción, basta al lector el conocer que Sancho nunca llega a encontrarse con Dulcinea y el origen engaño para saber que el escudero, efectivamente, hace caso al cura y al barbero y mentirá a don Quijote cuando se refiera al encuentro que tuvieron en el momento de entregarle la misiva. Mientras que en el capítulo II,10 la mentira se realizará transformando la realidad, con lo que ambos personajes ven a las tres aldeanas que se encuentran a la salida de El Toboso, en esta ocasión Sancho introducirá el engaño únicamente a través de su discurso, remitiendo a hechos que realmente no le han sucedido. Es por ello por lo que denominaremos este tipo de ilustraciones *ex nihilo in fabula*, ya que se ilustran los hechos narrados como si verdaderamente se hubieran dado, siendo don Quijote en la mayoría de las veces la víctima de esos engaños.

En total, el *QBI* recoge cincuenta grabados en los que se ilustra algún episodio del capítulo I,31. Entre ellos, treinta y dos presentan a la dama[175], lo que supone un 64% del total. Así, este episodio de la «Embajada de Sancho Panza» se convierte en la tercera escena con más ilustraciones de Dulcinea de las que se recogen en el *QBI*.

Por otra parte, dentro de las 18 imágenes referidas a este capítulo en las que no se presenta a Dulcinea, se deben destacar las imágenes que graban el momento en el que Sancho y don Quijote dialogan y consiguen, al fin, hablar de la embajada de Sancho, que ilustran seis imágenes (Fig. 20).

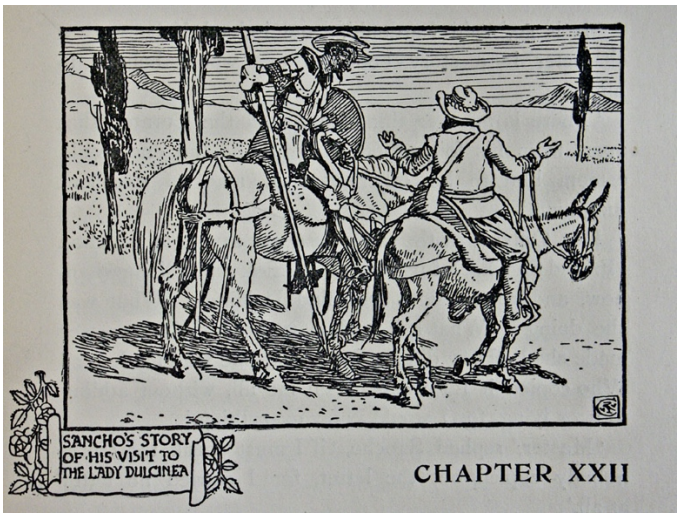


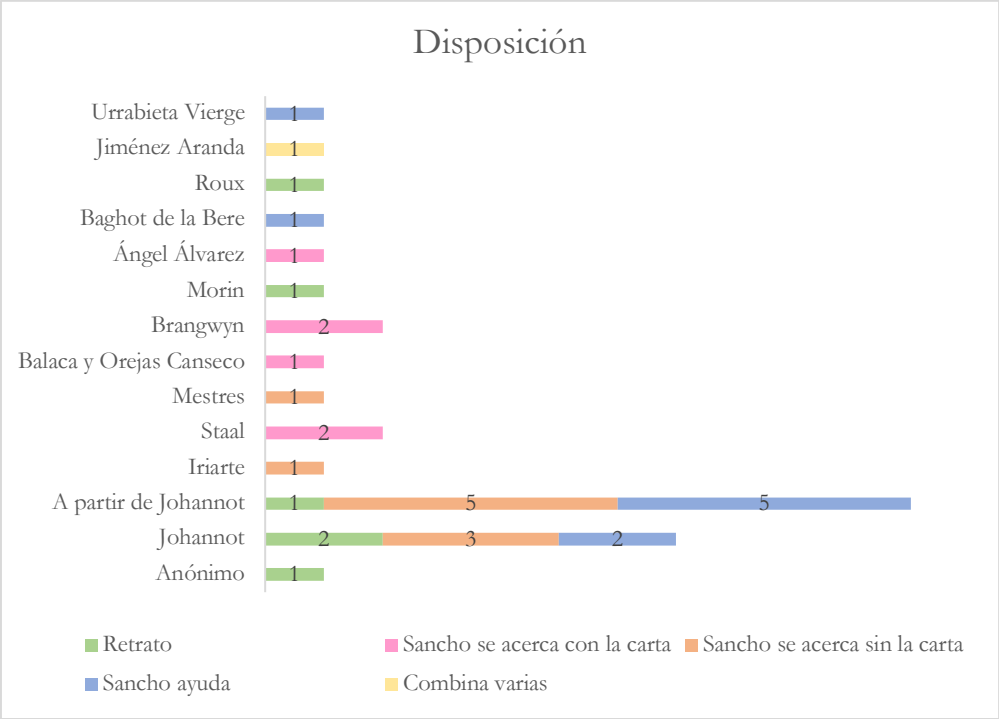
Fig. 20. La embajada de Sancho Panza. W. Crane, 1900

La ilustración de Crane que recoge la Fig. 1 constituye la primera representación de esta secuencia. A pesar de aparecer solo en un 3% de las representaciones del capítulo I,31, esta escena es importante porque gracias a esa conversación entre el caballero y el escudero el lector accede a la historia. Es, además, la única elección dentro de los grabados del capítulo que se puede tildar como *realista*, ya que las demás

[175] Realizando la búsqueda en el *QBI* desde la etiqueta «Dulcinea», se encuentran veinticinco imágenes relativas al episodio «Embajada de Sancho Panza». Sin embargo, al contrastar estos datos con los volcados directamente sobre el capítulo (es decir, accediendo desde *Búsqueda guiada* a «Embajada de Sancho Panza»), aparecen siete ilustraciones nuevas. Por tanto, son treinta y dos los grabados de esta escena en la que aparece Dulcinea (veinticinco con la etiqueta «Dulcinea» y siete donde no aparece etiquetada).

imágenes reflejarán creaciones e invenciones de los personajes, constituyendo así ilustraciones *ex nihilo in fabula*.

Volviendo a las imágenes del capítulo que abordan la «Embajada de Sancho Panza» en las que aparece Dulcinea, cabe señalar que se trata de un episodio que, desde su primera aparición en 1828 de forma anónima para una edición parisina del *Quijote* en estampas, ha presentado muy pocas novedades. Desde que Johannot lo ilustrara unos años más tarde, en 1836, las variantes respecto al tratamiento de los personajes y su disposición han sido mínimas, sucediéndose multitud de grabados a partir del suyo, muchas veces anónimos. La gran mayoría de las imágenes proceden del dibujante francés o de sus seguidores; los ilustradores que se han acercado al episodio aportando alguna novedad son muy escasos, y sus imágenes no se han repetido ni tenido seguidores. Así se puede apreciar en la siguiente gráfica (gráfica 2), que refleja los diferentes autores que han representado esta escena y la disposición por la que han optado.



Gráfica 2

Encontramos que los 14 dibujantes han elegido cinco momentos distintos para ilustrar, a saber, un retrato de la aldeana a la que Sancho dice haber visto, el momento en el que Sancho se le acerca con la carta, el momento en el que Sancho se le acerca sin la carta, la supuesta ayuda que da el escudero a la mujer mientras faena y la combinación de varias de estas escenas. Como apunte a la gráfica, se ha de tener en cuenta que, si bien en el *QBI* se marca en muchas de las ilustraciones que nacen «A partir de Johannot», no se indica así para los casos de Hesiquio Iriarte y Staal[176], quienes claramente parten del modelo del francés para configurar las suyas, como podemos observar contrastando las Fig. 21, 22 y 23:



Fig. 21. La embajada de Sancho Panza. T. Johannot, 1836-1837



Fig. 22. La embajada de Sancho Panza. H. Iriarte, 1842

[176] Tampoco se indica en otras ilustraciones, como el retrato de Aldonza Lorenzo que incluye la edición mexicana de 1842 en su programa iconográfico, que parte igualmente de Johannot.



Fig. 23. La embajada de Sancho Panza. P.G.E. Staal, 1866

Por otro lado, de las treinta y dos ilustraciones, si se descontamos las repeticiones y las ilustraciones nacidas «A partir de Johannot», se obtiene un total de trece tipos distintos de estampas, que son las relevantes para el análisis y el comentario. Para proceder en esta relación, se irá presentando y analizando las imaágenes por orden de publicación, para así poder notar las deudas de unos ilustradores con respecto a sus precedentes, y que se irán señalando las novedades y particularidades de cada enfoque. Consignaremos cada uno de estos tipos en orden cronológico de su publicación, de modo que se puedan notar las deudas de unos ilustradores con respecto a sus precedentes y señalar las novedades y particularidades de cada enfoque.

TIPO I. Anónimo (1828)

Como se ha indicado anteriormente, no será hasta principios del siglo XIX cuando este capítulo capte la atención de los dibujantes: de mano anónima es la primera de las viñetas que se incluyó acompañando el episodio I,31 para la edición de París (1828), y en ella se nos muestra un retrato de la aldeana que sigue, de manera aproximada, la primera descripción que nos da el escudero de ella (Fig 24): «—No la hallé —respondió Sancho— sino ahechando dos fanegas de trigo en un corral de su casa» (I,31). Asimismo, cabe señalar que el vínculo con el cerdo también está al comienzo, cuando en el manuscrito se dice que tenía la mejor mano para salar

puercos de toda La Mancha (I,9). Y es que, como señala Gilpin, para alcanzar la belleza en lo pintoresco se hace necesaria la inclusión de lo natural (2004:85).



Fig. 24. La embajada de Sancho Panza. Anónimo, 1828

El ilustrador, adoptando la perspectiva del escudero, introduce esta escena *naif*, sin detalles reseñables. Aparece aquí la aldeana con un cedazo, cribando el trigo: este detalle se repetirá en todas las ilustraciones en las que Sancho se esté acercando a ella. La Dulcinea aquí representada encaja con la concepción que el escudero tiene de Aldonza Lorenzo: el cerdo, además, al que está alimentando, acentúa ese olor del que habla a su señor: «—Lo que sé decir —dijo Sancho— es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa» (I,31).

Esta imagen no sigue un mismo lenguaje iconográfico que la que en la misma edición se nos muestra de «El encantamiento de Dulcinea», donde la amada presenta unos rasgos mucho más grotescos y embrutecidos, remitiendo a esa descripción del texto donde se dice que es carirredonda y chata (Fig. 25). Es decir, para el anónimo ilustrador, o para los anónimos ilustradores de esta edición parisina, la Dulcinea que



Fig. 25. El encantamiento de Dulcinea (detalle). Anónimo, 1828

Sancho está creando en el capítulo I,31 se corresponde con la Aldonza real, a la que el escudero conoce, mientras que la encantada será esa labradora cualquiera a la que han encontrado a la salida de El Toboso (que gana, además, en detalle y en perspectiva). No se debe dejar de mencionar también que el supuesto retrato de Aldonza con el que el dibujante ha ilustrado el capítulo I,31 ocupa, dentro de su edición, la posición de contraportada. Rodeada por un marco, el mismo se ornamenta con tres momentos: el escenario de Sierra Morena, el episodio del león y el espacio de los molinos de viento.

TIPOS II-IV. T. Johannot (1836-1837)

Los tres tipos siguientes los firma Tony Johannot, autor que ilustra una de las ediciones más importantes del texto quijotesco no solo por haber sido de las más difundidas en Europa, sino por haber sido la que precedió a Doré. González Moreno, estudioso de la influencia del Romanticismo en los dibujos de Johannot, insiste en que el triunfo de las nuevas categorías estéticas, donde se combinan lo sublime, lo pintoresco, lo real y lo imaginario tiene su momento culmen en las ilustraciones de 1836-1837, pues «la locura de don Quijote toma forma y se nos presenta ante los ojos en forma de imágenes que no pretenden actuar sobre nuestra razón, sino estimular nuestra fantasía» (2009:360). De ahí que muchas ilustraciones cobren por primera vez el punto de vista del caballero; de ahí también que nos encontremos ante la idea que don Quijote tiene de Dulcinea y no ante una aldeana ridiculizada. En el caso que nos ocupa, el programa iconográfico es muy interesante si se atiende, sobre todo, a la contextualización que hace de este episodio, ya que a esta serie se añadirán dos grabados que retratan el antes y el después de la embajada al Toboso, ambas ilustraciones *ex nihilo in fabula*. En el capítulo I,30, introduce Johannot una imagen (Fig. 26) donde recupera las palabras de Sancho, quien, después de que don Quijote le dijera que esperaba su vuelta para recoger el olvidado libro de memorias, responde:

> —Así fuera —respondió Sancho—, si no la hubiera yo tomado en la memoria cuando vuestra merced me la leyó, de manera que se la dije a u sacristán, que me la trasladó del entendimiento tan punto por punto, que dijo que

> en todos los días de su vida, aunque había leído muchas cartas de descomunión, no había visto ni leído tan linda carta como aquella» (I,30).

El dibujante cierra el capítulo siguiendo las palabras de don Quijote (Fig. 27):

> —¿Sabes de qué estoy maravillado, Sancho? De que me parece que fuiste y veniste por los aires, pues poco más de tres días has tardado en ir y venir desde aquí al Toboso, habiendo de aquí allá más de treinta leguas. Por lo cual me doy a entender que aquel sabio nigromante que tiene cuenta con mis cosas y es mi amigo (...) te debió de ayudar a caminar sin que tú lo sintieses (I,31).



Fig. 27. La Embajada de Sancho Panza. T. Johannot, 1836-37



Fig. 26. La embajada de Sancho Panza. T. Johannot, 1836-1837

Volviendo a los tipos del capítulo en los que aparece representada Dulcinea, en el primero encontramos que el francés dibuja un retrato donde Dulcinea aparece bordando sobre sacos de trigo (Fig. 28). Se aprecia aquí que la dama representada no sigue las descripciones grotescas del escudero, que hacen referencia a esa baja condición social a la que la asocia, confundiéndola con Aldonza. Johannot juega aquí con la ambigüedad de ambos discursos y, si bien nos presenta en ropajes y en acción a una labradora, su gesto último es más sublime que burlesco.



Fig. 28. La embajada de Sancho Panza. T. Johannot, 1836-1837

Este retrato, repetido en tres ocasiones, se corresponde con el siguiente momento de la narración: «—Llegaste, ¿y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero» (I,31). Responde, pues, a la imaginación de don Quijote, que inserta esa figura de princesa que él ya tenía ideada en el escenario que ahora Sancho le está describiendo[177].

Siguiendo un mismo lenguaje iconográfico, en su siguiente ilustración (Fig. 29) —repetida en ocho ocasiones— se ve a Sancho acercándose a la dama para entregarle, suponemos, esa carta que el sacristán ha trasladado a su letra tras el dictado del escudero:

> —Cuando yo se la iba a dar —respondió Sancho—, ella estaba en la fuga del meneo de una buena parte del trigo que tenía en la criba, y díjome: «Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal, que no me la puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está» (I,31).

[177] Debemos matizar aquí que son pocos los casos en los que el ilustrador se acerca a la imagen idealizada de la dama, la generada por la imaginación de don Quijote, algo que veremos con más detenimiento en las conclusiones.



Fig. 29. La embajada de Sancho Panza. T. Johannot, 1836-1837

Sí cambia ahora la imagen de Dulcinea, así como sus ropajes, pues Sancho, que ha conocido a Aldonza Lorenzo, se imagina ante ella. Dos ejemplos muy claros se hallan en otras ilustraciones de Johannot (Fig. 30 y 31), situada una al principio de la obra y otra en el I,25: en la primera, el dibujante ofrece un «Retrato de Aldonza Lorenzo» que es, claramente, el mismo modelo de dama ante el que ahora encontramos a Sancho Panza. De este retrato nos dice Gonzáles Moreno que el ilustrador idealiza ligeramente a la campesina, aunque habla de ella como si fuera Dulcinea, cayendo de nuevo en la confusión de ambos personajes (2009:352). En la segunda figura, vemos representados los temores de don Quijote de verse vencido y obligado a volverse a la aldea para ser recibido, sin vítores, por la misma aldeana (que no se corresponde con la figura de Dulcinea que hallamos cuando el ilustrador se coloca en el punto de vista de don Quijote, aunque los ropajes sean los de una labradora).



Fig. 30. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante. T. Johannot, 1836-1837



Fig. 31. Penitencia de Don Quijote en Sierra Morena. T. Johannot, 1836-1837

Que Aldonza Lorenzo sea representada siempre igual confirma lo que se apuntaba anteriormente: de haberse situado Johannot para diseñar la Fig. 28 en la perspectiva de Sancho, nos habríamos encontrado en todos los casos ante la misma figura femenina. Pero para el segundo de sus tipos, Johannot cambia el punto de vista, lo que también sucederá, como veremos, en sus ilustraciones del capítulo II,10. En este segundo tipo, los personajes de Sancho y Aldonza son los que captan la atención del lector: están mejor definidos y se sitúan en el centro de la escena. Sancho, sujetando su sombrero con ambas manos, parece estar titubeante ante la señora de su amo; ella, vestida como labradora y descalza, apoya el cedazo en su delantal, en clara muestra de que el escudero la ha interrumpido en mitad de un trabajo. Como es propio de Johannot, el fondo queda desdibujado, pues carece de importancia; sin embargo, cubo y establo nos sitúan en el corral de la mujer. No se ve que Sancho lleve la carta y será esta la única diferencia entre la ilustración de Johannot y la de Staal, quien se dijo partía del francés, en tanto que este último añadirá la entrega de esta (Fig. 32 y 33, respectivamente):



Fig. 32. La embajada de Sancho Panza (detalle). T. Johannot, 1836-1837



Fig. 33. La embajada de Sancho Panza (detalle). P.G.E. Staal, 1866

El tercer momento que ilustra Johannot de este episodio se corresponde con el diálogo en el que el escudero dice haber podido compararse en tamaño con Dulcinea en el instante en el que la ayudaba a cargar el trigo (Fig. 34), y se repetirá en siete ocasiones: «—Medime en esta manera —respondió Sancho—: que llegándole a ayudar a poner un costal de trigo sobre un jumento, llegamos tan juntos, que eche de ver que me llevaba más de un gran palmo» (I,31). Estas consideraciones las tuvo Johannot en cuenta, también, para dibujar la escena, imagen desde la cual se puede ver que es Dulcinea más alta que el escudero.



Fig. 34. La embajada de Sancho Panza. T. Johannot, 1836-1837

TIPO V. A. Mestres (1879)

Habrá que esperar a 1879 para que se fragüe un nuevo tipo que aluda a este momento de la narración: firmado por Mestres (Fig. 35), vuelve al motivo en el que Sancho aparece acercándose a Dulcinea, pero esta vez cambia la perspectiva: si antes

el escudero se encontraba ya dentro del corral de la aldeana, ahora se presenta dubitativo, al punto en el que parece estar a la espera de que la misma se dé la vuelta para poder descubrir si es ella o no[178].



Fig. 35. La embajada de Sancho Panza. A. Mestres, 1879



Fig. 36. Retrato de Aldonza Lorenzo. A. Mestres, 1879

En la imagen de la Fig. 36, Aldonza Lorenzo sigue el modelo con el que Mestres ya nos la había presentado en el I,1, por lo que resulta reconocible. En este encuentro, queda de perfil al espectador, cribando el trigo, mientras que Sancho ocupa el medio de la escena, sobresaliendo por entre las bardas. Se distingue así la diferencia de altura de ambos personajes, pues Sancho, pese a quedar en segundo plano, se ve de menor estatura que la labradora: «—Tan alta es —respondió Sancho—, que a buena fe que me lleva a mí más de un coto» (I,31). Al no haber llegado aún, y permaneciendo en las inmediaciones de la casa, será la única ocasión en la que Sancho se encuentre con la

[178] Como se puede deducir por la inscripción que acompaña a la escena (Fig. 35), la misma no ocupa un lugar en el capítulo I,31, sino que se encuentra en el II,9: «—Yo así lo creo —respondió Sancho—, pero tengo por dificultoso que vuestra merced pueda hablarla ni verse con ella, en parte a lo menos que pueda recebir su bendición, si ya no se la echa desde las bardas del corral, por donde yo la vi la vez primera, cuando le llevé la carta» (II,9). La incluimos aquí porque tanto en el *QBI* como en nuestra clasificación se encuentra dentro de los momentos en los que Sancho remite verbalmente a esa supuesta embajada: es este comentario al inicio de la segunda parte un complemento a lo dicho en el I,31, en el cual añade que su primera visión fue por encima de la tapia, por la que sobresale en esta imagen, siguiendo las pautas de estatura que ya habían sido apuntadas.

cabeza cubierta. Las gallinas, los restos con los que la aldeana las alimenta y la paja sitúan al lector inmediatamente en ese corral donde el escudero dijo haberla encontrado.

TIPO VI. R. Balaca y Orejas Canseco (1880-1883)

El sexto tipo lo firma Balaca y Orejas Canseco (Fig. 37), y de nuevo presenta a Sancho acercándose a Dulcinea de El Toboso. Con ella, da comienzo al capítulo I,31: lo más importante, para el dibujante, es la conversación entre don Quijote y su escudero sobre la embajada y de esta exalta la primera visión de ambos personajes.

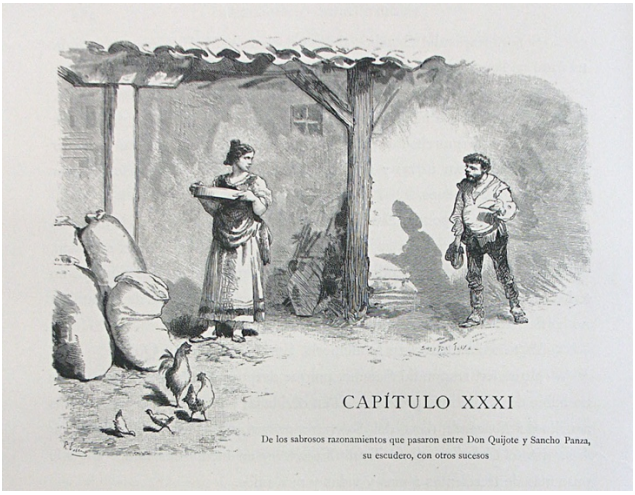


Fig. 37. La embajada de Sancho Panza. R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883

Dulcinea, a la izquierda y siguiendo los esquemas anteriormente estudiados (se halla faenando en su corral, sujetando el cedazo, alimentando a las gallinas y con sacos de trigo a su alrededor), se ve sorprendida por la intrusión de Sancho, que lleva la carta en la mano y la adelanta, en señal de entrega. El escudero repite también,

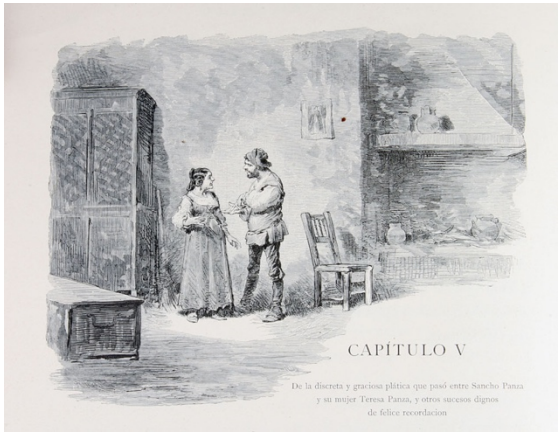


Fig 38. Las razones de Sancho a su esposa. R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883

como gesto de cortesía, el llevar la cabeza descubierta. La disposición y la presentación de los tipos es similar a la que el autor seguirá en su ilustración del capítulo II,5 (Fig. 38).

Balaca y Orejas Canseco repite el mismo tipo para crear un modelo de aldeana que le vale, bien para Aldonza, bien para Teresa Panza (como vemos en las Fig. 39 y 40). Podemos, llegados a este punto, adelantar que esta reducción del personaje es algo habitual en la iconografía femenina del *Quijote*, pues los tipos de mujeres rústicas son siempre similares, incluyendo a Aldonza o la falsa Dulcinea a la salida de El Toboso. Además, los mismos ropajes y peinados los repetirá cuando introduzca el retrato de las tres labradoras en el capítulo II,10 (Fig. 41).



Fig. 39. La embajada de Sancho Panza (detalle). R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883



Fig. 40. Las razones de Sancho a su esposa (detalle). R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883



Fig. 41. El encantamiento de Dulcinea (detalle). R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883

TIPO VII. Brangwyn (1895)

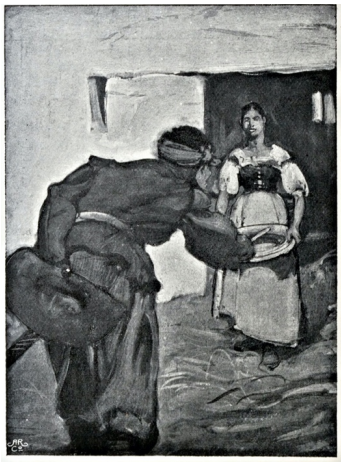


Fig 42. La embajada de Sancho Panza. Brangwyn, 1895

Brangwyn será el autor del séptimo tipo, repetido en dos ocasiones (Fig. 42): con él, de nuevo se asiste al momento en el que Sancho se acerca a Dulcinea de El Toboso, dest acando, por un lado, la novedad de su perspectiva y, por otro, la repetición de pautas que se han venido consagrando en la representación del capítulo I,31. También se podría apuntar que es algo habitual la consagración de posturas y encuadres, a veces con variaciones, lo que indica

que los ilustradores conocían las versiones anteriores y se había ido generando una secuencia iconográfica que corresponde a una interpretación de la dama.

Aparece ahora Sancho de espaldas al espectador; se trata de un escudero esbelto, alto, que no se identificaría como el escudero cervantino de presentarse esta ilustración de forma aislada, al margen de la edición. En una reverencia, está entregando la carta a Dulcinea, dejando atrás y en primer plano su sombrero. La labradora, con el cedazo apoyado y pisando la paja (en el corral de su casa), destaca por su piel morena, rasgo que el autor va a repetir también cuando ilustre la llegada de don Quijote a su aldea, en el II,73, caracterizando a la sobrina del caballero de forma bastante similar (Fig. 43). La inscripción en inglés, así como su gesto, nos indican que en ese momento la misma está pidiéndole al escudero que deje la carta sobre el costal.



Fig. 43. Llegada a la aldea (detalle). F. Brangwyn, 1895

TIPO VIII. H. Morin (1900)

En 1900 Morin realiza un retrato —que no se repetirá— de la supuesta Dulcinea, tomando como punto de partida las descripciones de Sancho. De este modo, y por primera vez, no se encuentra en la imagen a una aldeana joven y hermosa pese a su condición de labradora, como ha venido sucediendo en las ilustraciones anteriores, sino ante una imagen verdaderamente grotesca, que ridiculiza hasta el extremo a la amada de don Quijote (Fig. 44). Esta se presenta con un cedazo mucho mayor que los que se han venido observando, algo que se podría relacionar con esa fuerza descomunal con la que Sancho la había descrito en el I,25, cuando descubre que la señora Dulcinea es, en realidad, Aldonza Lorenzo: «—Bien la conozco —dijo



Fig. 44. La embajada de Sancho Panza. H. Morin, 1900

Sancho—, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo» [I,25]. Igualmente, también se atiende aquí a la descripción física que nos ofrece el escudero en ese mismo episodio: «—¡Oh hideputa, qué rejo tiene, y qué voz!» (I,25).

El retrato anónimo de París (1828) y el realizado por Johannot ofrecían perspectivas muy distintas, pero con un corte común: si bien el primero mostraba a una aldeana (sin idealizar) y el segundo a una princesa en un escenario rústico, ambos partían de unos mínimos de hermosura. Morin, sin embargo, echa por tierra esa imagen que se había venido consolidando en torno a este episodio, y crea un nuevo tipo que pudiéramos identificar no con Dulcinea, p ero sí con Aldonza Lorenzo[179]. Se debe mencionar aquí que también este autor sigue unas mismas pautas para ilustrar el tipo de aldeana, ya que al crear la escena de la venta para el episodio I,16 (Fig. 45) y la escena de las razones de Sancho para el episodio II,5 (Fig. 46), parece que nos encontramos a quien anteriormente se ha presentado como Dulcinea; sin embargo, son Maritornes y Teresa Panza, respectivamente. Estamos por tanto ante otro caso de reducción de la tipología femenina, algo que será común también en otros ilustradores y que debemos relacionar con la gordura/delgadez del personaje en este tipo de representaciones, ya que hay gorduras cómicas, gorduras que reflejan la salud de la vida campestre y delgadeces que indican superioridad social o espiritualidad. Cuando Dulcinea quede a la altura de personajes como Maritornes, Teresa Panza o

[179] Por ello, volveremos sobre esta imagen en el epígrafe «Retratos de Aldonza».

a las aldeanas a las que Sancho encanta a inicios de la segunda parte, el ilustrador estará buscando la comicidad de la gordura. Volviendo a la imagen, se incorpora la supuesta Dulcinea visitada por Sancho, algo que además muestra que el ilustrador está trasladando la invención de Sancho a su nivel sanchesco, ignorando la versión de don Quijote.



Fig. 45. Don Quijote y Sancho Panza en la venta de Juan Palomeque. H. Morin, 1900



Fig. 46. Las razones de Sancho a su esposa. H. Morin, 1900

TIPO IX. Á. Álvarez (1904)

El noveno tipo lo firma Ángel Álvarez y vuelve al motivo en el que Sancho está acercándose a la señora Dulcinea para hacerle entrega de la carta que ha transcrito el sacristán (Fig. 47). El dibujante no volverá a introducir a Aldonza Lorenzo en ninguna de las ilustraciones de su programa iconográfico.



Fig. 47. La embajada de Sancho Panza. Á. Álvarez, 1904

La imagen sigue las pautas que ya han venido consolidándose respecto a las ilustraciones de este momento: Dulcinea porta el cedazo cuando se ve interrumpida por Sancho, que aparece por detrás con la cabeza descubierta, en señal de cortesía, y haciendo entrega de su carta. En esta escena hay un gesto amable, casi de complicidad, entre ambos personajes, algo que hasta entonces no había aparecido, pues habitualmente la dama quedaba de perfil, ignoraba la presencia del escudero o, de mostrarse de frente —como en el caso de Brangwyn—, tenía un gesto de extrañeza. No se inserta la estampa en ningún escenario: el fondo es plano, pero no por ello el lector deja de situarse en el corral de la casa de Aldonza, imaginario que ya se ha venido consolidando.

TIPO X. B. de la Bere (1905)

El décimo tipo lo realiza Baghot de la Bere a color (Fig. 48) y responde al momento en el que Sancho está ayudando a Aldonza a cargar los sacos de trigo. Sorprende que en el escaso número de ilustraciones que conforman su programa iconográfico (un total de 12), añadiera a Aldonza Lorenzo, pues no es una escena que tradicionalmente tuviera representación.



Fig. 48. La embajada de Sancho Panza. B. de la Bere, 1905

La aldeana no aparece aquí ridiculizada. Responde a un tipo, el de labradora, pero se prescinde del tono burlesco. De perfil, el escudero está cargando uno saco de trigo en primer plano; en segundo, pero de frente al espectador, aparece Dulcinea tomando en peso también uno de ellos. Las vestimentas de ambos responden al mismo modelo que las ilustraciones anteriores: Sancho tiene de nuevo la cabeza descubierta, aunque esta vez el sombrero lo tiene atado al cuello (y no tirado en el suelo, como sucedía en la ilustración de Johannot sobre este momento del capítulo). Por otra parte, cabe señalar que, a diferencia de otros ilustradores, Baghot de la Bere sí diferencia a Teresa Panza de Aldonza Lorenzo. Lo muestra así en su grabado del capítulo II,5 (Fig. 49).



Fig. 49. Las razones de Sancho a su esposa. B. de la Bere, 1905

TIPO XI. G. Roux (1905)

Roux es autor de otro retrato de la aldeana (Fig. 50), pero su presentación difiere mucho del dibujo de Morin. Destaca, a simple vista, por ser la única ilustración donde la supuesta Dulcinea no aparece con un cedazo, sino con un cántaro: parece que la aldeana está posando, consciente de que va a ser retratada, pues la postura corporal, la mirada o el gesto no parecen tomados de improviso, como sí pasaba en los retratos anteriores (aceptando que para el de Johannot nos situaríamos ante la imagen que don Quijote se está creando a raíz del discurso de Sancho). Cabe destacar aquí que las siete imágenes que conformar el programa iconográfico de Roux son todas ellas casi retratos, pues gusta de primeros planos o de acercarse mucho a la escena que está representando. Esto se repite en el episodio del molino [I,8], para introducirnos, más que la esperpéntica caída de don Quijote, un retrato de Rocinante, que queda en primer plano y con una calidad de detalle asombrosa.



Fig. 50. La embajada de Sancho Panza. Roux, 1905

Aunque este tipo lo estudiaremos con mayor profundidad en el apartado «Retratos de Aldonza», se harán aquí unas breves consideraciones. En primer lugar, es este un perfecto caso de ambigüedad con respecto a la diferenciación de Dulcinea como personaje independiente a Aldonza Lorenzo: si la aldeana tiene un referente físico al que anclarse —que pudiera ser este—, Dulcinea no solo no lo tiene, sino que no lo va a necesitar. Así también nos lo hace ver el propio don Quijote en multitud de ocasiones, indicándonos que nace de su imaginación o insinuándonos que es dama fantástica. En el caso de la ilustración de Roux, se pudiera pensar que se trata de un retrato de Aldonza, pero el pie de la ilustración reza: «Dulcinée du Toboso». La amada de don Quijote, que en el momento mismo de su creación se desvinculó de su referente físico, no puede retratarse en carne, ya que es discurso, pensamiento o literatura que emana siempre de un otro creador. Es decir: Dulcinea, para ser retratada, no puede mostrarse como un ser independiente *de*. Este tipo es una clara muestra de esa confusión, de una lectura errada del texto o de una interpretación en la que, como en el caso de Avellaneda, no cabe la figura de Dulcinea del Toboso tal como está diseñada por Cervantes.

TIPO XII. J. Jiménez Aranda (1905-1908)

Muy interesante es el duodécimo tipo, realizado por José Jiménez Aranda. Este autor, cuyas valiosas y numerosas ilustraciones tampoco han alcanzado el puesto que merecen, fue un enamorado del *Quijote* desde niño. Lector asiduo de sus páginas, sus múltiples visitas al texto cervantino le darían la capacidad de intercalar los distintos puntos de vista de los diferentes personajes en sus ilustraciones.

Así, en la Fig. 51 se reúnen en su grabado varios momentos del episodio enmarcados todos en una suerte de nebulosa[180]. Abajo a la izquierda encontramos a la amada tal y como nos la introduce don Quijote: «—A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de cañutillo para este su cautivo caballero» (I,31). Seguidamente, a la derecha se halla representada la respuesta de Sancho: «No la hallé —dijo Sancho— sino ahechando dos fanegas de trigo en un corral de



Fig. 51. La embajada de Sancho Panza. J. Jiménez Aranda, 1905-1908

[180] En el programa iconográfico de Jiménez Aranda se recurre a este tipo de montaje en el que se superponen varias escenas cuando se graban las historias interpoladas y cuando se representan momentos donde los personajes dialogan remitiéndose a una acción ya pasada, en la que se han sucedido varios hechos —como ocurre aquí—. De las 800 ilustraciones que conforman este programa este tipo de ilustraciones, a modo de nebulosa, suponen en torno al 5%.

su casa» (I,31). Jiménez Aranda cambia aquí de dama: habrá una que responda a las ideas de don Quijote, y otra que responda al discurso del escudero, pues entiende que no son la misma realidad para uno y otro. Se elige así ese cambio de perspectiva que ya habíamos visto en Johannot, con la consiguiente problemática de esta duplicidad, que amplía la lectura del personaje y no lo reduce.

Se repite en la imagen que aparece a la derecha de la ilustración –la que se corresponde con la visión de Sancho— esa postura de Dulcinea con el cedazo sorprendida por el escudero, quien hace el amago de entregarle la carta con la cabeza descubierta. Esta labradora, por los rasgos que se intuyen, pues se muestra aquí de espaldas y no se puede ver su gesto, parece seguir la estela de representación de Morin.

Un poco más arriba, en el mismo flanco derecho, don Quijote imagina cómo recibe la carta la dama. Si se observa atentamente, esta escena está más difuminada que las demás: puede ser una traslación de esa duda del propio caballero de la realidad de los hechos, o porque Jiménez Aranda esté queriendo recrearse en la poca materialidad del discurso de don Quijote, que no se sostiene: «—Pero pasa adelante: cuando le diste mi carta, ¿besola? ¿Púsosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?» (I,31). Enseguida, el escudero responde que hubo de soltar la carta porque la aldeana quería terminar unas tareas a las cuales él mismo ayuda, «—Llegándole a poner un costal de trigo sobre un jumento» (I,31). Es interesante señalar aquí que las imágenes que se relacionan con el discurso de don Quijote y las que siguen la narración de Sancho no ocupan un flanco de la ilustración y se combinan, como el propio texto cervantino entrelaza ambas realidades al punto de fundirlas en un mismo tejido de difícil separación.

Por último, al fondo de la escena, pero perfectamente contrastado —y, por tanto, mejor definido que el momento de la entrega de la carta en cuanto a rasgos se refiere— se representa la respuesta del escudero a don Quijote cuando este le ha preguntado por la prenda que Dulcinea le dio: «—Ahora solo se debe de acostumbrar a dar un pedazo de pan y queso, que esto fue lo que me dio mi señora Dulcinea, por las bardas de un corral, cuando de ella me despedí» (I,31).



Fig. 52. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante. J. Jiménez Aranda, 1905-1908

La riqueza de sus detalles, la variedad de la representación y la capacidad de disponer en una misma escena ambas perspectivas hacen que la ilustración de Jiménez Aranda sea la más rica de cuantas han acompañado este capítulo. Se debe mencionar aquí que el ilustrador ya había incluido en el I,1 (Fig. 52) y en el I,25 a Aldonza Lorenzo (Fig. 53): son imágenes que, aunque serán abordadas en el apartado «Retratos de Aldonza», permiten corroborar que el dibujante es consciente de su lenguaje iconográfico, ya que la Aldonza a la que Alonso Quijano busca o a la que Sancho recuerda y la Aldonza a la que el escudero ha imaginado encontrar en su embajada al Toboso tienen su correspondencia.

TIPO XIII. Urrabieta Vierge (1906-1907)

El decimotercer y último tipo lo realiza Urrabieta Vierge (Fig. 54), a quien la crítica ha intentado, desde Altabella a los hermanos Villar Garrido, dar un mayor reconocimiento, considerándolo «el Doré español». En su escena, aparece Sancho cargando sobre el jumento un saco de trigo; Dulcinea, que queda de espaldas, parece, por la disposición de sus brazos, estar dándole órdenes. Mientras, el escudero, a duras penas, carga con el pesado costal.



Fig. 53. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena. J. Jiménez Aranda, 1905-1908

Las vestimentas con las que Urrabieta Vierge caracteriza a Aldonza Lorenzo no son exclusivas de este personaje: también este dibujante va a recurrir a un mismo modelo (de peinado y ropajes) para representar a las aldeanas, siendo la diferencia fundamental de Aldonza y estas que la primera está de espaldas al espectador, dejándole así libertad para imaginarla sublime o grotesca, mientras que Maritornes o Teresa Panza sí aparecen de frente (Fig. 55 y 56).



Fig. 54. La embajada de Sancho Panza. D. Urrabieta Vierge, 1906-1907

La escena destaca por su profundidad, por la calidad de su perspectiva y por su exquisito realismo. Detalles como los perros famélicos que invaden la ilustración, acercándose uno de ellos al jumento, o los pajarillos que aguardan en el tejado dotan a la estampa una humanidad y de un vitalismo que pocas veces se habían alcanzado en este episodio.



Fig. 55. Don Quijote y Sancho en la venta de Juan Palomeque el Zurdo (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907



Fig. 56. Las razones de Sancho a su esposa (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907

* * *

El recorrido por las ilustraciones del capítulo I, 31 permite constatar que, en su conjunto, muestran a unas supuestas *Dulcineas* que no son tales. Ante la imposibilidad de dibujar a la dama, los ilustradores optan finalmente por tipos que parecen reflejar más a Aldonza que a la sublime idea de don Quijote. Además, es interesante destacar cómo en varios casos las aldeanas que representan a esta *falsa* Dulcinea comparten un mismo tipo con otras aldeanas que aparecen en los mismos programas tipográficos, como es el caso de Maritornes y Teresa Panza en algunas de las ediciones comentadas. Destaca, por su originalidad, el tipo de Jiménez Aranda, quien sí despliega en su dibujo las ambivalencias de la figura de Dulcinea y las diferentes lecturas que el caballero y su escudero presentan de ella. Fuera de esta notable excepción, en líneas generales, las ilustraciones que acompañan a este capítulo permiten constatar la confusión entre Dulcinea y Aldonza y certificar que, en prácticamente todos los casos, no es la primera quien aparece representada.

En el texto cervantino, el capítulo concluye con el deseo de don Quijote de ir a ver a Dulcinea una vez hayan vencido al gigante. El propósito no caerá en olvido, a pesar de que no pudiera cumplirse en la primera parte; será a comienzos de la segunda, en el momento en que caballero y escudero se dispongan a realizar la tercera salida, cuando ambos acudirán al Toboso y Sancho tema que se vean descubiertas sus mentiras:

> En fin, otro día al anochecer, descubrieron la gran ciudad de El Toboso, con cuya vista se le alegraron los espíritus a don Quijote y se le entristecieron a Sancho, porque no sabía de la casa de Dulcinea, ni en su vida había visto, como no la había visto su señor; de modo que el uno por verla y el otro por no haberla visto estaban alborotados, y no imaginaba Sancho qué había de hacer cuando su dueño le enviase al Toboso (II,8).

CAPÍTULO II, 9

Como se ha indicado anteriormente, a inicios de la segunda parte don Quijote y Sancho acudirán al Toboso para que Dulcinea les bendiga antes de hacer la tercera salida en busca de aventuras (II,7-8). Este capítulo no interesa a los ilustradores hasta 1819, cuando se introduce por primera vez una imagen firmada por Rivelles para la edición de Madrid (Fig. 56). La inclusión tardía de este capítulo se debe a dos motivos: en primer lugar, porque hasta ese momento, los programas iconográficos son bastante reducidos, y no destaca este episodio ni por su especial comicidad ni por su interés; en segundo, porque el capítulo que le sigue, justamente, se halla en casi todos los programas y la organización de este requería que las ilustraciones se espaciaran.



Fig. 56. En busca de Dulcinea del Toboso. J. Rivelles, 1819

En la ilustración de Rivelles, aparecen Sancho y don Quijote llegando al pueblo manchego, una iglesia y un labrador con sus mulas. Responde así a tres momentos del episodio: «Media noche era por filo, poco más a menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso» (II,9); «Guió don Quijote, y

habiendo andado como doscientos pasos, dio con el bulto que hacía la sombra, y vio una gran torre, y luego conoció que el tal edificio no era alcázar, sino la iglesia principal del pueblo» (II,9); y «Vieron que venía a pasar por donde estaban uno con dos mulas, que por el ruido que hacía el arado, que arrastraba por el suelo, juzgaron que debía de ser labrador» (II,9).

Es importante que se tenga en cuenta que en ningún momento de la narración aparece ninguna Dulcinea ni imaginada ni encantada, y que únicamente se hará alusión a ella a través del diálogo de don Quijote y Sancho. Será en esto en lo que se inspire Tony Johannot, en 1836, para introducirla por primera vez, representando a esa supuesta Dulcinea que imagina el caballero en una estancia de su palacio, rodeada de sus doncellas (Fig. 57):



Fig. 57. En busca de Dulcinea del Toboso. T. Johannot, 1836-1837

> —Sancho— hijo, guía al palacio de Dulcinea: quizá podrá ser que la hallemos despierta.
>
> —¿A qué palacio tengo de guiar, cuerpo del sol —respondió Sancho—, que en el que yo vi a su grandeza no era sino casa muy pequeña?
>
> —Debía de estar retirada entonces —respondió don Quijote— en algún pequeño apartamiento de su alcázar, solazándose a solas con sus doncellas, como es uso y costumbre de las altas señoras y princesas (II,9).

Se trata esta de una ilustración *ex nihilo in fabula*, ya que se está representando una imaginación de don Quijote y no un hecho que haya sido o sea real dentro de la narración. Sabemos, además, que se trata de la Dulcinea a la que el caballero concibe

mentalmente porque Johannot, con su lenguaje iconográfico, ha venido dibujando a dos damas distintas, intentando trasladar así al grabado la concepción que cada uno tiene. Por tanto, la que aquí hallamos en palacio (Fig. 58) ha aparecido en el I,31 ensartando perlas (Fig. 59) y aparecerá en el II,10 galopando para llegar al encuentro de don Quijote (Fig. 60), momentos ambos donde el ilustrador se ha colocado en el punto de vista de don Quijote.



Fig. 58. En busca de Dulcinea del Toboso (detalle). T. Johannot, 1836-1837



Fig. 59. La embajada de Sancho Panza (detalle). T. Johannot, 1836-1837



Fig. 60. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-1837

Repetida en nueve ocasiones[181], este será el único de los tipos donde la dama se introduzca en la ilustración del episodio: de las 74 imágenes registradas por el *QBI* bajo el título «En busca de Dulcinea de El Toboso», en el 59,5% se ilustra la entrada de don Quijote y Sancho en el pueblo o a su descanso en las inmediaciones boscosas, y solo en un 12,4%, correspondiente a las que incluyen este tipo, aparecerá Dulcinea.

[181] En las siguientes ediciones: 1839-1840, Pforzheim, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von La Mancha* (Dennig). Dibujante: Tony Johannot; 1842, México, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Ignacio Cumplido). Dibujante: Hesiquio Iriarte; 1847, Londres, *Don Quixote de la Mancha* (Henry G. Bohn).. Dibujante: Tony Johannot; 1851, Madrid, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Biblioteca Universal, Fernández de los Ríos). Dibujante: a partir de Tony Johannot; 1862, Londres, *Don Quixote de la Mancha* (Bohn). Dibujante: a partir de Tony Johannot; 1870, Stuttgart, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha* (Rieger'sche Verlagsbuchhandlung). Dibujante: a partir de Tony Johannot; 1890, Londres, *Don Quixote* (George Routledge and Sons). Dibujante: a partir de Tony Johannot; 1892, Stuttgart, *Der sinnreiche Junker Don Quixote von la Mancha* (Rieger'sche Verlagsbuchhandlung). Dibujante: a partir de Tony Johannot.

CAPÍTULO II, 10

Una vez en el Toboso, don Quijote pide a Sancho que le lleve a ver el palacio de su señora, quien debe conocer el camino de cuando tuvo que ir a entregarle la carta (I,25). Acaba el escudero el capítulo II,9 temeroso de que su mentira se vea descubierta:

> Rabiaba Sancho por sacar a su amo del pueblo, porque no averiguase la mentira de la respuesta que de parte de Dulcinea le había llevado a Sierra Morena, y, así, dio priesa a la salida, que fue luego, y a dos millas del lugar hallaron una floresta o bosque, donde don Quijote se emboscó en tanto que Sancho volvía a la ciudad a hablar a Dulcinea, en cuya embajada le sucedieron cosas que piden nueva atención y nuevo crédito (II,9).

Consigue salir airoso de la situación que se le presenta, confiando a los lectores —en una suerte de *aparte*— la burla que le permitirá sortear el suceso y echarse a descansar. Este momento del reposo será ilustrado por primera vez por Johannot (Fig. 61) y será utilizado por Balaca y Orejas Canseco como portada del capítulo II,10 (Fig. 62):

> Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco (...) no será muy difícil hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere (II,10).



Fig. 61. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837



Fig. 62. El encantamiento de Dulcinea. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883

El lector es consciente así desde el primer momento de que don Quijote y Sancho no están nunca en esta escena ante Dulcinea del Toboso, y tampoco ante Aldonza. El escudero se apropia aquí, sin ocultarlo, de los mecanismos de transformación a los que don Quijote ha venido sometiendo la realidad en la primera parte de la historia[182], basados en el poder de la palabra para trastocar unas cosas en otras. Partiendo de ello, este episodio, de cómica lectura en un principio, maneja los hilos de toda la segunda parte, condicionando al caballero y moviéndolo hacia la melancolía. La operación llevada a cabo por Sancho es lo que Martín Morán denomina «metaforización refleja», que ya habíamos definido en el primer punto de la monografía como «la aceptación por los demás personajes del punto de vista de don Quijote para usarlo en su daño» (2006: 192); punto de vista que seguirán tomando lectores como Sansón Carrasco o los duques a lo largo de toda la obra de 1615, pero que tiene en el escudero su primer ejemplo[183]. Esto puede relacionarse con la idea del hueco (*gap*) formulada por Iser y aludida ya en nuestra introducción. En este caso, Sancho no es lector del *Quijote*; sin embargo, *lee* al personaje del caballero, que busca hacer de la vida una literatura, a medida que recorre aventuras con él. Así, su función como autor de esos huecos que va encontrando a medida que *lee* el mundo quijotesco es doble: por un lado, rellena vacíos que él mismo tiene (o tendría) mientras aprende a anticiparse al mundo caballeresco de don Quijote; por otro, cuando se los rellena para sí nos los rellena, indirectamente, a los lectores, que vamos de la mano con él en la narración del texto. Así, que Sancho invente una historia siguiendo el esquema habitual de su amo nos hace participes tanto de la mentira como de la narración creada a raíz de ella.

Para un examen conciso de las ilustraciones a este pasaje, se han estudiado tanto las imágenes del *QBI* en las que aparece etiquetada «Dulcinea» como las imágenes

[182] Véanse Marín Pina (1993), Aguilar Perdomo (2005), García Galiano (2009).

[183] Es Sancho el primero que los emplea en esta edición de 1615; en la primera parte, cura y barbero ya habían tramado una treta para sacar a don Quijote de Sierra Morena siguiendo sus mismos mecanismos.

volcadas en el episodio «El encantamiento de Dulcinea». Contrastar los datos de ambos ha permitido detectar un desajuste entre ambos epígrafes, pues si bajo la etiqueta «Dulcinea» aparecen en total 202 dos ilustraciones, la cifra se amplía a 267 cuando se compara con las estampas recogidas en el episodio del encantamiento. De igual modo, si por dibujante hay un total de 51 tipos de ilustraciones posibles en las que Dulcinea está etiquetada, el número asciende a 85 cuando se examinan los grabados en los que aparece Dulcinea según las imágenes volcadas para este capítulo.

En total, pues, en este capítulo II,10 encontramos 267 imágenes que presentan el encantamiento de Dulcinea en las que aparece la dama. Si descontamos de este total aquellas aparecidas «A partir de» modelos previos, nos encontramos con 238 ilustraciones. Sin embargo, en algunas de estas, las variantes son tan mínimas que no se ha tenido en cuenta su inclusión a la hora de analizar los tipos: sucede así con las de Joaquín Heredia y las de José Vallejo, que parten de Tony Johannot (Fig. 63, 64, 65), o con las de Wald y Tusell, quienes para crear sus modelos siguen a Doré (Fig. 66, 67, 68).



Fig. 63. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837



Fig. 64. El encantamiento de Dulcinea. J. Vallejo, a partir de T. Johannot, 1850



Fig. 65. El encantamiento de Dulcinea. J. Heredia, 1842



Fig. 66. El encantamiento de Dulcinea. G. Doré, 1863



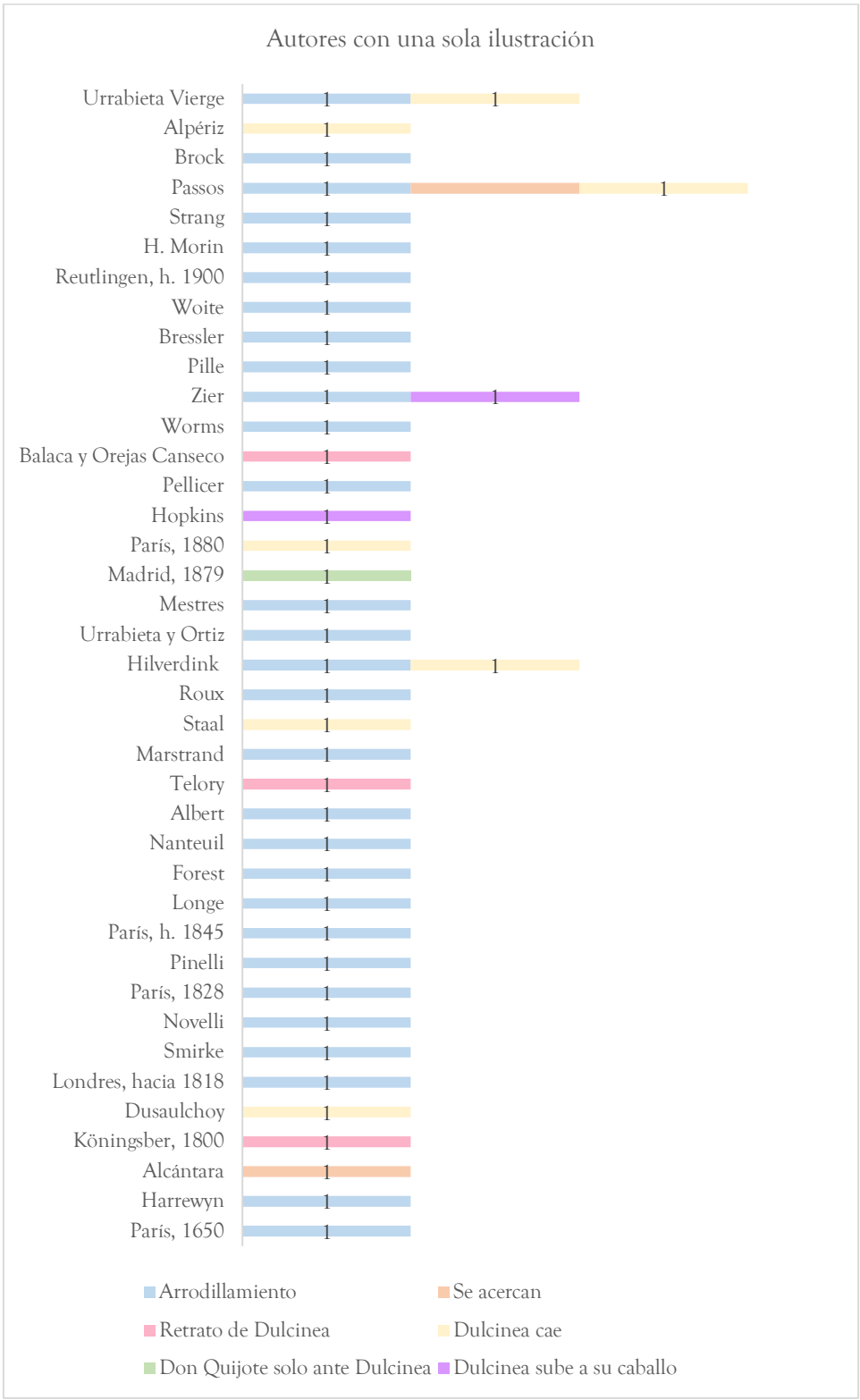
Fig. 67. El encantamiento de Dulcinea. S. Tusell a partir de G. Doré, 1905



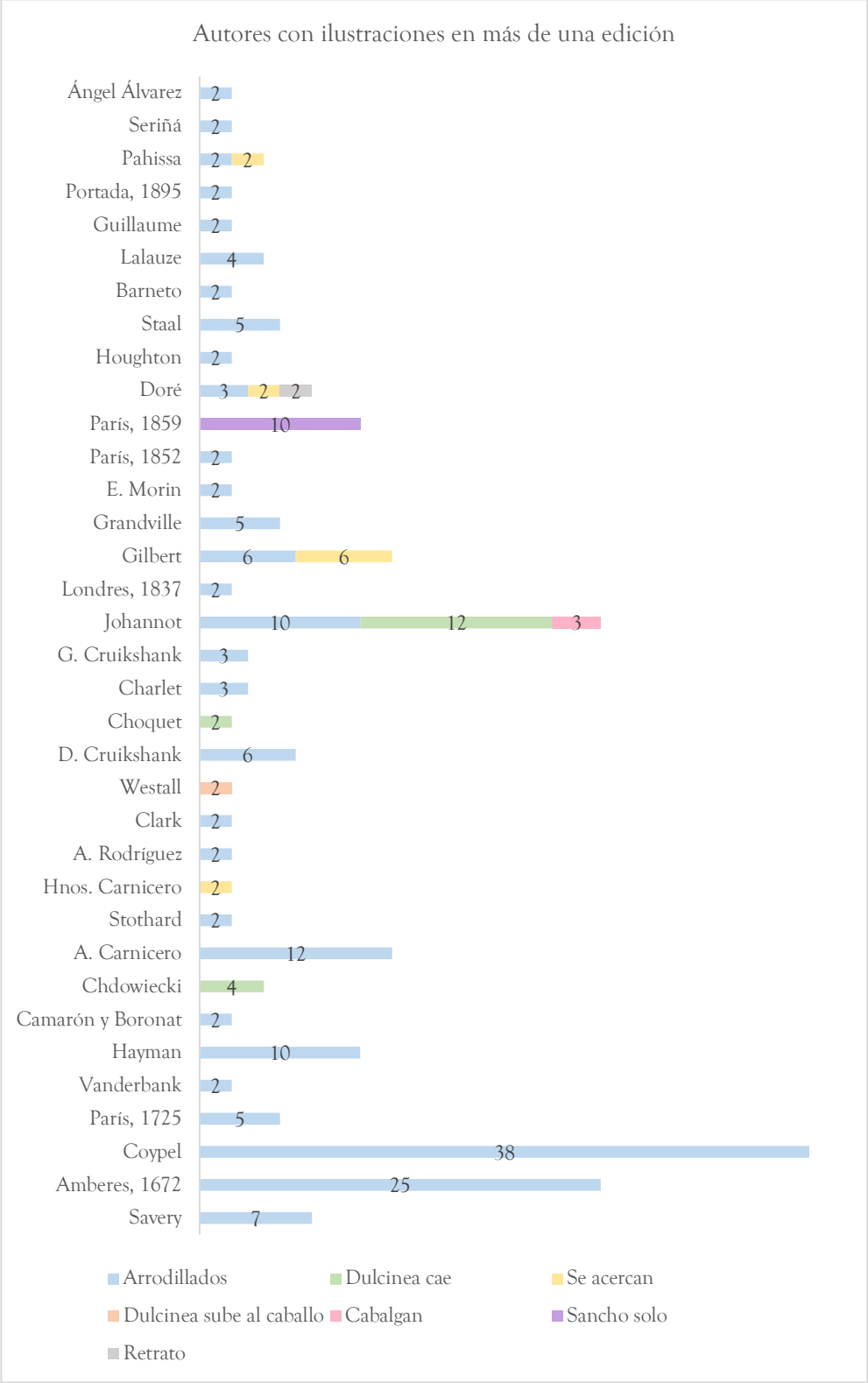
Fig. 68. El encantamiento de Dulcinea. A. Wald, h. 1870

Hecha esa reducción de tipos a la que invitan las anteriores imágenes y para una clara exposición de los datos, se presentan a continuación los datos dos gráficas. En la primera, «Autores con solo una ilustración», se han agrupado aquellos grabados o viñetas que no se repiten en ninguna otra ocasión[184]. La imagen que ofrecen algunas de estas ilustraciones es muy interesante, pero su capacidad para consolidar un imaginario depende del contexto en el que es producida. Así, durante los primeros dos siglos de iconografía quijotesca (desde 1650 a 1850), el presentarse en una sola edición indica que la ilustración ha carecido de seguidores y, por tanto, de fuerza a la hora de pergeñar un imaginario concreto en torno a un episodio. A partir de 1850, sin embargo, lo normal será que cada imagen solo se encuentre en la edición para la cual fue concebida. Este aspecto supone que la valoración de las imágenes cambie por completo en función del período de su creación. Por otro lado, en la segunda gráfica, «Autores con ilustraciones en más de una edición», se hallan los ilustradores que sí han corrido la suerte de ver su grabado repetido, indicándose el número de veces en las que la imagen está registrada en distintas ediciones del *QBI*. En ambas gráficas se incluye también información acerca de qué aparece representado en cada una de las imágenes.

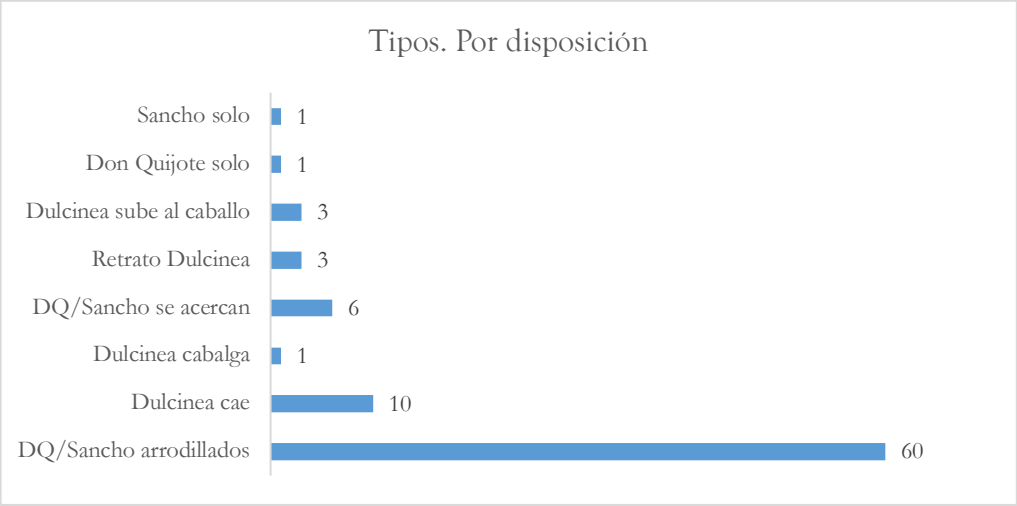
[184] Téngase en cuenta aquí que un mismo autor puede haber realizado varios tipos y que ninguno de ellos se haya repetido.


Autores con una sola ilustración
Urrabieta Vierge 1 1
Alpériz 1
Brock 1
Passos 1 1
Strang 1
H. Morin 1
Reutlingen, h. 1900 1
Woite 1
Bressler 1
Pille 1
Zier 1 1
Worms 1
Balaca y Orejas Canseco 1
Pellicer 1
Hopkins 1
París, 1880 1
Madrid, 1879 1
Mestres 1
Urrabieta y Ortiz 1
Hilverdink 1 1
Roux 1
Staal 1
Marstrand 1
Telory 1
Albert 1
Nanteuil 1
Forest 1
Longe 1
París, h. 1845 1
Pinelli 1
París, 1828 1
Novelli 1
Smirke 1
Londres, hacia 1818 1
Dusaulchoy 1
Köningsber, 1800 1
Alcántara 1
Harrewyn 1
París, 1650 1
Arrodillamiento
Se acercan
Retrato de Dulcinea
Dulcinea cae
Don Quijote solo ante Dulcinea
Dulcinea sube a su caballo

Gráfica 3


Autores con ilustraciones en más de una edición
Ángel Álvarez 2
Seriñá 2
Pahissa 2 2
Portada, 1895 2
Guillaume 2
Lalauze 4
Barneto 2
Staal 5
Houghton 2
Doré 3 2 2
París, 1859 10
París, 1852 2
E. Morin 2
Grandville 5
Gilbert 6 6
Londres, 1837 2
Johannot 10 12 3
G. Cruikshank 3
Charlet 3
Choquet 2
D. Cruikshank 6
Westall 2
Clark 2
A. Rodríguez 2
Hnos. Carnicero 2
Stothard 2
A. Carnicero 12
Chdowiecki 4
Camarón y Boronat 2
Hayman 10
Vanderbank 2
París, 1725 5
Coypel 38
Amberes, 1672 25
Savery 7
Arrodillados
Dulcinea cae
Se acercan
Dulcinea sube al caballo
Cabalgan
Sancho solo
Retrato

Gráfica 4



Gráfica 5

Si los ochenta y cinco tipos se clasifican según la presentación de la escena (gráfica 3), se comprueba que hay una amplia mayoría de ilustraciones –70,5% de los tipos– en las que aparecen Sancho y don Quijote siguiendo este pasaje de la narración (Fig. 69): «Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera» (II,10).



Fig. 69. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1650-1652



Fig. 70. El encantamiento de Dulcinea. D. N. Chodowiecki, 1780

Se aprecia que el segundo momento que más ha gustado a los ilustradores de este capítulo es la cómica caída de la encantada señora Dulcinea (11,7% de los tipos), que se introduce a partir de 1780 (Fig. 70):

> Apenas se vio libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea, cuando, picando a su *cananea* con un aguijón que en un palo traía, dio a correr por el prado adelante; y como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dio con la señora Dulcinea en tierra (II,10).

Cabe mencionar también que será Tony Johannot quien añada una perspectiva completamente nueva a este episodio, no vista anteriormente: incluirá a las tres aldeanas cabalgando en el momento en el que huyen del encuentro con caballero y escudero (Fig. 71): «Y así era la verdad, porque, en viéndose a caballo Dulcinea, todas picaron tras ella y dispararon a correr, sin volver la cabeza atrás por espacio de más de media legua» (II,10).



Fig. 71. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837

TIPO I. Anónimo (1650)

Como se ha dicho, la primera vez que se ilustra este episodio es para la edición de Lagniet de París (1650), y la mano es anónima (véase la Fig. 69)[185]. La dama, ocupando el flanco izquierdo de la imagen, da la espalda al lector y deja su rostro de perfil, atendiendo a don Quijote y Sancho, quienes se encuentran arrodillados ante ella y las otras dos labradoras. Está el escudero más próximo a las aldeanas, algo que se irá repitiendo en casi todas las ilustraciones por seguir la narración: «Y diciendo esto [Sancho], se adelantó a recibir a las tres aldeanas y, apeándose del rucio, tuvo del cabestro al jumento de una de las labradoras y, hincando ambas rodillas en el suelo, dijo (...)» (II,10).



Fig. 72. El encantamiento de Dulcinea (detalle). Anónimo, 1650-1652

Parece que el situar a la encantada de perfil no es casual (Fig. 72), ya que el anónimo ilustrador esconde así los rasgos de una mujer que podría asociarse a una lectura bien sublime, bien paródica (permitiendo que sea así el lector el que llene ese *hueco*). Sobre su rostro se halla escrito «la pretendue Dulciné», algo habitual en sus ilustraciones. Se aprecia en esta imagen el semblante desencajado de Sancho, quien pudiera estar temeroso, por un lado, de ser descubierto y, por otro, de la reacción que puedan tener las labradoras. El rostro de don Quijote, sin embargo, es amable, ilustrándose así esa favorable predisposición del arrodillado caballero de creer al escudero: «Levántate, Sancho —dijo a este punto don Quijote—, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes» (II,10).

[185] Dulcinea no vuelve a aparecer en ninguna de las 38 imágenes que conforman este programa iconográfico.

En sucesivas ediciones se irá desarrollando la escena del arrodillamiento desde una perspectiva más violenta: las labradoras levantarán sus varas a don Quijote y a Sancho en multitud de estampas[186]. Sin embargo, en esta primera dominan los tintes amables y no se llega a usar la vara como amenaza.

TIPO II. J. Savery (1657)

La ilustración de Savery dispone la escena de una forma similar, dejando también a Dulcinea en el flanco izquierdo (Fig. 73). Repetida en siete ocasiones, en ella, sin población de fondo, don Quijote y Sancho parecen representar el momento en el que salen al paso de las tres labradoras: «Ya en esto salieron de la selva y descubrieron cerca a las tres aldeanas. Tendió don Quijote los ojos por todo el camino de El Toboso, y como no vio sino a las tres labradoras, turbóse todo y preguntó a Sancho si las había dejado fuera de la ciudad» [II,10]. Esta idea de «fuera de la ciudad» hará que



Fig. 73. El encantamiento de Dulcinea. J. Savery, 1657

[186] Veánse las de Amberes, Camarón y Boronat, Cruikshank, Doré, Gilbert, la edición de Londres (1837), Nanteuil, Novelli, Pellicer, Staal y Vanderbank, por citar algunas.

muchos ilustradores se sitúen en los alrededores de El Toboso introduciendo, de fondo, algún atisbo o visión del pueblo, que queda en último plano.

Además, no se representa aquí a la «moza labradora de buen parecer» que sí aparece en otras ilustraciones (en un intento de hacer corresponder esta labriega con Aldonza Lorenzo), sino a la vieja y fea aldeana descrita en el texto y que mira con desdén a caballero y escudero: «Y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata» (II,10), algo que insiste en la comicidad propia de una escena donde se busca la sonrisa cómplice del lector/espectador. Serán, no obstante, las miradas de las dos acompañantes las que pongan la nota de crueldad a la escena, mostrándose entre sorprendidas y asqueadas ante el escenario que se les presenta, con posturas parecidas y mirando de soslayo a la falsa Dulcinea («Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera») (II,10).

Sancho aparece oscurecido por, aparentemente, la sombra de la labradora, que recae sobre él. Pudiera esta oscuridad leerse en paralelo con su conciencia, manchada ahora por la burla cometida; la bondad de don Quijote, que aparece aquí bajo la luz. queda sin un ápice de sombra.

De las veintiséis imágenes que conforman el programa iconográfico de Savery, Dulcinea (o Aldonza) aparece, además de en este «Encantamiento de Dulcinea», en tres ocasiones más: en los dos frontispicios de la primera y la segunda parte y en el capítulo II,35. Si enfocamos los detalles, vemos que el ilustrador repite el modelo que venimos de ver cuando la presenta en el frontispicio de la segunda parte (Fig. 74 y 75):



Fig. 74. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Savery, 1657



Fig. 75. Frontispicio (detalle). J. Savery, 1657

O bien Savery pensaba en Aldonza Lorenzo a la hora de incluir a la labradora en el II,10, o bien el dibujante concebía a la aldeana como personaje-tipo según este patrón. Sea como fuere, lo cierto es que ambas, indudablemente, responden a un mismo lenguaje iconográfico.



Fig. 76. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1672-1673

TIPO III. Anónimo (1672-1673)

El tercer tipo es el de la edición de Amberes (Fig. 76), donde, a primera vista, don Quijote y Sancho se encuentran separados y flanquean cada uno a un lado a una Dulcinea agresiva que, esta vez sí, apunta a don Quijote con su vara. Repetida en veinticinco ocasiones, será la q ue más triunfe del modelo holandés. El paisaje, como vemos, es bastante plano, incluso *naif*, pese al intento de aparentar profundidad.

A simple vista, pudiera parecer una ilustración que, partiendo de Savery, ha mejorado la escena disponiendo a los personajes en un equilibrio perfecto[187]. Sin embargo, si se observa detenidamente, la imagen recoge dos de los tres momentos que triunfarán en el imaginario de este capítulo[188]. En un primer plano, se asiste al arrodillamiento, escena que está perfectamente encuadrada, colocando a Dulcinea en medio, a don Quijote a la izquierda, a Sancho —calvo— a la derecha y, entre medio y en segundo plano, a las dos labradoras. Una mirada al centro de la ilustración permite ver el momento en el que don Quijote acude a socorrer a la encantada Dulcinea, que se ha caído de su burra, mientras Sancho corre al encuentro de ambos haciendo aspavientos. Finalmente, por la falta de detalle, al fondo no queda claro si vemos a caballero y escudero, de espaldas, abandonando la escena: «Volvieron a subir en sus bestias y siguieron el camino de Zaragoza, adonde pensaban llegar a tiempo que pudiesen hallarse en unas solemnes fiestas que en aquella insigne ciudad cada año suelen hacerse» (II,10) o a las dos aldeanas abandonando la escena.

Los dos primeros planos de esta estampa (arrodillamiento y caída) serán siglos más tarde representados separadamente por Tony Johannot. Así, es esta la primera vez que se ilustra la caída de Dulcinea de su jumento. Como comentario final, cabe señalar cómo al fondo de la imagen se ve claramente la caída del sol, siguiendo los pensamientos del escudero:

> Con esto que pensó Sancho Panza quedó sosegado su espíritu y tuvo por bien acabado su negocio, y deteniéndose allí hasta la tarde, por dar lugar a que don Quijote pensase que le había tenido para ir y volver de El Toboso (II,10).

[187] Sabemos que parte de Savery en tanto que la edición de Amberes incluye ilustraciones que ya se hallaban en la de Bruselas.

[188] La representación de varias escenas, jugando con los planos en una misma estampa, es muy del gusto de esta edición. De esta manera se presentan las imágenes de los capítulos I,3; I,4; I,8; I,18; I,22; II,14 y II,27.

TIPO IV. J. Harrewyn (1706)

El cuarto tipo lo firma Harrewyn para la edición de Bruselas (1706), y no dejó huella en posteriores representaciones (Fig. 77). En esta ocasión, la falsa Dulcinea y las otras dos aldeanas quedan de frente a la derecha de la imagen, mientras que don Quijote y Sancho aparecen arrodillados y de perfil, cada uno a un lado de la escena. Hasta ahora, en las cuatro figuras que llevamos analizadas, don Quijote y Sancho repiten postura: el caballero posa solamente una de sus dos rodillas sobre el suelo, dejando la otra doblada, mostrando estar a su servicio, siendo su caballero; Sancho, en cambio, planta ambas rodillas en el suelo, reflejando esto una actitud de sumisión. Esto no es lo que se indica en el texto, ya que tras decirnos el narrador que Sancho hincó «ambas rodillas», agrega: «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» (II,10).



Fig. 77. El encantamiento de Dulcinea. J. Harrewyn, 1706

Esta vez, Dulcinea aparece con una vara,

pero no hay signos de agresividad ni en su disposición ni en su rostro; de igual modo, tampoco hay gestos cómicos en sus acompañantes, que tienen la misma cara de modo inverso (a modo de espejo) y parecen, por la colocación de sus manos, estar, simplemente, despreciando lo que ven, sin ni siquiera poner la vista sobre caballero y escudero. De nuevo, es la encantada Dulcinea la que parece más vieja de la escena, rebajando aún más si cabe la idea que don Quijote ha venido creando de ella.

Sin aparecer el pueblo de fondo, en esta imagen el paisaje parece mucho más frondoso y elaborado que el anterior, al punto que podría cuestionarse si se corresponde con el característico de La Mancha. Se trata de una elección que busca ilustrar el momento en el que el narrador indica que «en esto salieron de la selva[189]» (II,10). Hay sensación de movimiento, pues por un lado unos pájaros vuelan, cortando el centro del cielo; por otro, parece que el viento entra por la izquierda del grabado, ya que los árboles se inclinan ligeramente a la derecha. También el gesto de la acompañante de la derecha de Dulcinea (y suponemos que la de la izquierda, aunque no llegue a verse) pareciera el de estar arreando al burro. Si se observa bien, en el flanco izquierdo se incluye el desarrollo del episodio (Fig. 78).



Fig. 78. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Harrewyn, 1706

Así, en un primer plano se encuentra la caída de Dulcinea, en un esbozo, mientras que don Quijote y Sancho acuden a socorrerla; en segundo plano, el caballero y su escudero abandonan la escena. Esta presenta mucho menos detalle que la edición de Amberes, ya que no va perdiéndose a medida que avanza el camino, sino que se concentran estos dos momentos en una esquina, a modo casi anecdótico.

[189] Covarrubias define el término 'selva' en su *Diccionario de Autoridades* como: «Lugar lleno de árboles, malezas, y matas, que le hacen naturalmente frondoso. Es del Latino *Sylva*, *æ*».



Fig. 79. Frontispicio (detalle). Harrewyn, 1706

Harrewyn hizo otra representación de Dulcinea que incluye en el frontispicio de la primera parte de la obra (Fig. 79) y que no coincide con la encantada aldeana que se acaba de estudiar. Parece, pues, que quiso diferenciar a la aldeana a la que Sancho pretendió hacer pasar por Dulcinea de la dama en sí y, como dos realidades diferentes, las mostró en dos representaciones distintas. Si lo comparamos con Savery, la imagen que de la labradora servía para caracterizar a la Dulcinea de los frontispicios. Aquí, sin embargo, se distinguen como dos personajes.

TIPO V. C. A. Coypel (1724-1736)

El quinto tipo lo firma Charles Antoine Coypel (Fig. 80), y se trata de una composición perfectamente simétrica que se repite un total de treinta y ocho veces. En ella, aparecen las tres labradoras en el centro, encabezando la comitiva la encantada Dulcinea; don Quijote, a la derecha, se arrodilla y besa la pierna de la aldeana, que ha tomado cuando ha salido a humillarse ante ella.



Fig. 80. El encantamiento de Dulcinea. C. A. Coypel, 1724-1736

Tanto la dama como las dos acompañantes se disponen, en cuerpo y gesto, hacia el caballero. Dulcinea levanta la vara, sin presentar por ello un semblante agresivo; más bien de desprecio. Mira hacia el suelo, literalmente, por encima del hombro a don Quijote, dejando en paralelo a la curvatura de su cabeza la inclinación de la vara, que podría llegar a suponer una amenaza. Las otras dos aldeanas, por su parte, contemplan divertidas la situación: así nos lo demuestra tanto la sonrisa burlona con la que observan a don Quijote como su lenguaje corporal, que nos indica que están buscando la mejor perspectiva de la escena para no perder detalle de esta, saliendo así de detrás de Dulcinea.

Esta encantada Dulcinea recuerda a la aparición que tuvo en el I,2 (Fig. 81), donde el retrato de la supuesta aldeana es fiel a la descripción que hace Sancho de ella en el I,31 («ahechando dos hanegas de trigo»), por lo que se puede concluir que, en primer lugar, Coypel ha creado un tipo de «aldeana»; en segundo, que ambas representaciones siguen la concepción de Sancho.



Fig. 81. Primera salida de don Quijote (detalle). C. A. Coypel, 1724-1736

Volviendo a la estampa del encantamiento de Dulcinea, en ella vemos también a Sancho, que, situado a la izquierda, planta de nuevo las dos rodillas en el suelo (a diferencia de don Quijote, que solo coloca solo una de ellas). El escudero señala además, en un gesto que pasa completamente desapercibido, las armas tiradas en el suelo que están cortando el camino en señal de entrega, algo que no se indica en el texto.

Por otra parte, cabe hacer mención a los ropajes que, como se vio en el análisis del modelo francés, responden aquí al gusto cortesano de la Francia de la época. Los atuendos impiden que se descubra signo de rusticidad alguna en las tres mujeres, y mucho menos sugieren su olor «a ajos crudos». En este caso, además, no se puede decir que se represente a la encantada Dulcinea con rasgos de extrema fealdad, o destacando en ello por encima de sus acompañantes: lo cómico, en esta ilustración,

radica en el contraste entre las tres aldeanas y la humillación de don Quijote. El escenario donde se coloca la escena alcanza profundidad; pues, además de hallarse en perfecta simetría, los árboles, la disposición del burro de Sancho y de don Quijote dotan a la escena de realismo[190].

TIPO VI. Anónimo (1725-1750)

El sexto tipo, de mano anónima y repetido en cinco ocasiones, se encuentra por primera vez en la edición de París (1725). La escena, que claramente parte de la recién comentada de Coypel, no tiene la finura expresiva que caracterizaba a la anterior en tanto que, en primer lugar, las tres aldeanas que coronan la escena presentan cabezas desmesuradas, descompensadas con el torso y, en segundo lugar, ese mismo torso está, a su vez, descompensado con respecto al resto del cuerpo (Fig. 82).



Fig. 82. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1725-1750

[190] La mayoría de las ilustraciones de Coypel se desarrollan en este tipo de escenario natural, y suele aparecer siempre un árbol en uno de los extremos de la imagen.

De nuevo, resalta aquí el equilibrio de la imagen, aunque esta vez no resulta creíble: las tres aldeanas entre árboles, Rocinante tras don Quijote y mirando de frente, y el rucio ante Sancho y de espaldas al espectador coronan la simétrica estampa que deja al fondo el pueblo, así como unas montañas. Sin embargo, cabría preguntarse a qué o a quién levanta la vara la encantada Dulcinea, pues no cruza la mirada con el caballero, ni da indicios de mostrar interés alguno en él, arrodillado a la izquierda de la escena. Pareciera bien estar tratando de golpear al burro, bien estar posando, en una postura ya conocida que le haría cumplir con el imaginario que se estaba ya consolidando. Por su parte, Sancho, se sitúa a la derecha del grabado posando sus dos rodillas en el suelo, algo que nuevamente lo diferencia de don Quijote.

TIPO VII. J. Vanderbank (1738)

Continuando con los tipos, llegamos a Vanderbank (Fig. 83), que ilustra el *Quijote* de lujo diseñado por Tonson para las ediciones de 1738 y 1742. En su grabado aparecen las tres labradoras a la izquierda y se recrea esa avanzadilla de Sancho que se narra en el texto, como hemos leído anteriormente. A la derecha de la escena queda don Quijote hincando solo una rodilla.



Fig. 83. El encantamiento de Dulcinea. J. Vanderbank, 1738

Con actitud agresiva, Dulcinea vuelve a situar la caña en paralelo a su rostro y mira con

desdén y por encima del hombro esta vez no al caballero, como pasaba en la ilustración de Coypel, sino a Sancho. Pareciera clavar en él la mirada, siendo la primera vez que en una imagen la encantada Dulcinea pone sus miras en el escudero. Una de las acompañantes, la que se sitúa en el extremo derecho, es la que mira amenazante a un don Quijote que la ignora a favor de contemplar a la encantada dama; la otra, cuyos rasgos faciales son exactamente iguales que los de la primera y que se encuentra situada en el flanco izquierdo, también parece mirar de soslayo al caballero.

Por la posición de los distintos componentes del cuadro, así como por las miradas que se lanzan sus protagonistas, parece que Vanderbank representa el momento en el que Sancho las sorprende y les exclama:

> —Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante al cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos, de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Panza, su escudero, y él es el asendereado caballero don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura (II,10).

En cuanto al escenario en el que se insertan, la naturaleza no se representa de una forma tan agresiva como en veces anteriores. El árbol que se advierte en segundo plano, tras don Quijote, parece allí colocado más por equilibrar la escena —como es común en el autor— que por añadir rasgos agrestes.

TIPO VIII. F. Hayman (1755)

La ilustración de Hayman (Fig. 84) plantea una composición muy parecida a la de Vanderbank, situando a las aldeanas a la derecha, a Sancho en avanzadilla por la izquierda y a don Quijote un poco atrasado con respecto a su escudero y a la derecha de la imagen. Repetida en diez ocasiones, en ella de nuevo la encantada Dulcinea levanta la vara y mira a Sancho Panza, quien parece recitar las palabras citadas

anteriormente. Don Quijote, apartado, repite la postura que ha venido consolidando en la fosilización de este capítulo, Y únicamente posa una de sus rodillas en el suelo. Solo una de las acompañantes de la labradora, la de la derecha, mira a un don Quijote que igualmente parece ignorarla en detrimento de la contemplación perpleja de la encantada amada. Por su parte, la acompañante de la izquierda atiende al escudero.



Fig. 84. El encantamiento de Dulcinea. F. Hayman, 1755

Los rasgos de estos personajes, menos embrutecidos que los de la imagen anterior, muestran a tres aldeanas caracterizadas como tal, a diferencia de lo que ocurría en ilustraciones como la de Coypel o la de la edición parisina de 1725. Se trata así de tres labradoras que, si bien no mueven a risa por su fealdad, sí encajan con el contexto de la historia que se está narrando. Don Quijote, por su parte, en la ilustración de Vanderbank disponía sus brazos de una forma casi infantil, a modo de saludo; ahora se encuentra suplicante, con un gesto mucho más pausado, tranquilo y caballeresco.

La disposición, en un espacio natural y con un árbol como decorado es común en el autor. En lo que respecta al paisaje, los árboles esta vez se sitúan detrás de las aldeanas: don Quijote queda a la derecha de la escena, sin mucha luminosidad y siendo profundamente ignorado por la supuesta señora de sus pensamientos. Una

casita, al fondo, en el claro tras el caballero, parece querer situar la escena en las inmediaciones de El Toboso.

TIPO IX. J. Camarón y Boronat (1771)

El noveno tipo lo firma Camarón y Boronat (Fig. 85) y se repite en dos ocasiones únicamente. Sigue muy de cerca —por los motivos que ahora se verán— la ilustración de Amberes, aunque plantea la escena sin la profundidad de la edición holandesa, pues se limita únicamente al momento del arrodillamiento y no aspira a presentar los tres momentos que vimos había en los detalles del aquel grabado.



Fig. 85. El encantamiento de Dulcinea. J. Camarón y Boronat, 1771

La disposición es la misma en una y otra estampa en tanto que las tres aldeanas, en mitad de la escena y cortando la ilustración en dos, mientras caminan, han sido sorprendidas por escudero y caballero. La encantada Dulcinea, primera de ellas, levanta su vara simulando amenazar al situado a la izquierda de la escena. Si en la edición de Amberes se trataba de don Quijote, en la ilustración de Camarón y Boronat hallamos a Sancho Panza. Este rostro con el que



Fig. 86. Frontispicio (detalle). J. Camarón y Boronat, 1771

ilustra a la encantada Dulcinea recuerda a la Dulcinea/Aldonza que añade en uno de sus frontispicios (Fig. 86), por lo que se puede pensar que Camarón y Boronat está incluyendo en este II,10 a Aldonza Lorenzo (cuyo nombre aparece escrito alrededor del retrato del frontispicio).

Otra diferencia en esta disposición es que, si en la edición de Amberes una de las acompañantes (la que estaba en el extremo izquierdo) no era seguro si miraba o no al caballero, en esta nueva versión las tres aldeanas ponen sus miras sobre Sancho Panza. Sin duda, el contraste más significativo es la postura de las rodillas: se ha venido insistiendo en que Sancho siempre hincaba ambas en la tierra, dejando don Quijote solo una. Esta es la primera vez que esas posiciones se ven intercambiadas, siendo el escudero el que ha inclinado únicamente una de las dos y mostrándose don Quijote en una sumisión ridícula.

Los rasgos y el movimiento de la escena y de los ropajes (véanse las telas de Dulcinea) están aquí mucho más cuidados que en la edición de Amberes, pues la finura de la expresividad de las aldeanas hace que, si bien resulta cómica la escena por la situación que plantea, no llega a lo grotesco. Por otro lado, esta vez sí se advierte el pueblo de fondo, así como una naturaleza mucho más viva en los márgenes de la escena.

TIPO X. N. Chodowiecki (1780)

En el año 1780, Daniel Nikolaus Chodowiecki ilustra por primera vez en primer plano la caída de Dulcinea (Fig. 87), que recordemos que había aparecido como segunda escena en el grabado de Amberes. La narración de la obra recoge el momento exacto que es representado:

> Apenas se vio libre la aldeana que había hecho la figura de Dulcinea, cuando, picando a su *cananea* con un aguijón que en un palo traía, dio a correr por el prado adelante; y como la borrica sentía la punta del aguijón, que le fatigaba más de lo ordinario, comenzó a dar corcovos, de manera que dio con la señora Dulcinea en tierra; lo cual visto por don Quijote, acudió a levantarla (II,10).

En primer lugar, en cuanto a la disposición de la escena, se observa que la encantada Dulcinea ocupa el primer plano de esta en una postura tremendamente ridícula e hiriente para don Quijote, que ve a la señora de sus pensamientos rebajada en el suelo. Siguiendo la narración, acude a socorrerla, tendiéndole la mano para levantarla y con Rocinante de fondo. Sin embargo, ya el gesto con el que la aldeana lo mira, la disposición de sus brazos e incluso la lejanía de su pierna (no se toca en ningún punto con el caballero) insinúa el final de la escena, en el que Dulcinea se levanta por su propio pie y huye del caballero, como se verá en la ilustración de Westall.



Fig. 87. El encantamiento de Dulcinea. D. N. Chodowiecki, 1780

Un poco más atrás, Sancho sujeta la borrica de Dulcinea que, para más inri en este cómico escenario, muestra sus cuartos traseros al lector. Por último, las dos acompañantes ocupan el cuarto plano de la escena (siendo el segundo para don Quijote y el tercero para Sancho), desde el que observan lo sucedido, sin moverse de sus pollinas. La ilustración, repetida en otra ocasión, hace hincapié en la lectura paródica a pesar de la dignidad de los ropajes de las aldeanas, que no parecen vestimentas rústicas, y mucho menos de mujeres que vienen de o van a faenar en el

campo. Tampoco la ropa de don Quijote se queda atrás, pues su vestuario se adapta al gusto del público lector.

TIPO XI. A. Carnicero (1780)

El undécimo tipo de grabado es el de Antonio Carnicero, realizado para el programa iconográfico del *Quijote* de Ibarra y repetido en doce ocasiones (Fig. 88). En él aparecen Sancho y don Quijote a la izquierda de la escena, arrodillados ante las tres labradoras, quedando al fondo El Toboso.



Fig. 88. El encantamiento de Dulcinea. A. Carnicero, 1780

Sin ser una disposición antes vista, se aprecia ya que el motivo del arrodillamiento cada vez tiene menos novedad. Va agotando así sus posibilidades, consagrándose según unos esquemas que dejan pocas vetas abiertas a la imaginación del ilustrador.

Sancho y don Quijote repiten las posturas de sus rodillas, motivo que únicamente había sido tratado diferente en la ilustración de Camarón y Boronat. Por su parte, la supuesta dama sostiene su vara sin ningún signo de amenaza ni en su rostro ni en su gesto; no igual la acompañante de la izquierda, que sí parece apuntar a un don Quijote que no está atendiendo a la situación, sino que observa a la encantada Dulcinea, que también recibe las miradas de Sancho. Ella, en cambio, parece despreciar a ambos poniendo sus miras en la continuación de su camino. Comparándola con la otra representación que Antonio Carnicero hace de Dulcinea en el frontispicio (Fig. 89), se observa que no presentan rasgos comunes.



Fig. 89. Frontispicio (detalle). A. Carnicero, 1780

La condición de labradoras de estas figuras queda manifiesta en la ropa que usan, mucho más acorde a lo descrito que en otras ilustraciones que hemos visto. Al fondo, en este escenario de poca vegetación, queda El Toboso, donde se distingue claramente una iglesia gracias al desmesurado tamaño de su cruz.

TIPO XII. T. Stothard (1782)

El duodécimo tipo lo firma Stothard, se repetirá dos veces más y supone una novedad en cuanto a la posición de los personajes (Fig. 90)[191]. Quedando las tres labradoras a la derecha, don Quijote y su escudero se acercan a ellas desde el flanco izquierdo, y en la escena se nos muestran en proceso de arrodillarse: por un lado, Sancho aún no ha colocado ambas rodillas en el suelo, según suele; por otro, no se puede ver la disposición de las de don Quijote. Esto lleva a hablar de la perspectiva, pues colocados todos de perfil, y no de frente —como ha venido siendo habitual—, Stothard presenta la escena desde un nuevo punto de vista.

[191] En sus veinticinco ilustraciones (dieciséis para el programa iconográfico de la edición londinense de 1782 y nueve nuevas para la de 1809) no volverá a incluir a Dulcinea.

La mitad de la imagen la ocupan ahora sus cuerpos, y la otra mitad el cielo y un paisaje mucho más árido que los anteriores. Las aldeanas están ataviadas con ropajes humildes (aunque no lleguen a parecer del todo los de unas labradoras) y una de ellas, la que está más próxima al espectador, da por completo la espalda, luciendo su vestimenta. La supuesta Dulcinea, de perfil, parece enfadada, aunque no se muestra agresiva; quizá porque para el momento en el que estamos aún el escudero no ha comenzado a hablar, ya que no ha hincado todavía ambas rodillas en el suelo. La otra acompañante, situada al fondo de la escena, mira a la encantada Dulcinea, lo que hace suponer que la otra aldeana estará haciendo lo mismo.



Fig. 90. El encantamiento de Dulcinea. T. Stothard, 1782

TIPO XIII. I. Carnicero y A. Carnicero (1782)

La siguiente ilustración la firman Isidro y Antonio Carnicero y responde a ese lenguaje iconográfico que diseñó la edición de la Academia[192], en el que se utilizaron cabezas de terracota para que los mismos personajes pudieran adoptar distintas perspectivas sin cambiar su semblante, procedimiento que acredita la voluntad del

[192] Véase el anterior apartado en el que se analizaba el «Modelo español».

realismo que hay en esta serie y a la coherencia que se pretende dar a las imágenes. Así, en la ilustración del capítulo II, 10 (Fig. 91), destaca el parecido de quienes ocupan esta escena con el Sancho y el don Quijote que se ha visto en la ilustración de Carnicero de 1780 (Fig. 92). El parecido no se repite, en cambio, en las tres aldeanas.

Se retrata en esta edición un momento que no existe verdaderamente en el texto, en el que no se indica que estuvieran las tres paradas, sino de camino. No obstante, viendo que en la ilustración Sancho está señalando, podemos entender que se representa el siguiente diálogo:



Fig. 91. El encantamiento de Dulcinea. I. y A. Carnicero, 1782

> —¿Cómo fuera de la ciudad? —respondió— ¿Por ventura tiene vuesa merced los ojos en el colodrillo, que no ve que son estas las que aquí vienen, resplandecientes como el mismo sol a medio día? (II,10).



Fig. 92. El encantamiento de Dulcinea (detalle). A. Carnicero, 1780

Estando las tres labradoras en primer plano, no hay signos que distingan cuál será la afortunada que vaya a encarnar el papel de Dulcinea. Juegan los ilustradores con la ambigüedad en tanto que, como ninguna de ellas es verdaderamente la señora Dulcinea, todas pueden representarla. De esta manera, que Sancho elija a una u otra

es completamente arbitrario. En segundo plano, el caballero y el escudero se acercan a las aldeanas.

TIPO XIV. A. Rodríguez (1797-98)



Fig. 93. El encantamiento de Dulcinea. Rodríguez, 1797-1798

El decimocuarto tipo de ilustración es el de Antonio Rodríguez (Fig. 93). Pocas son ya las novedades que se pueden comentar: por un lado, destaca el uso del color; por otro, el hecho de que la aldeana sea rubia, lo que no se indica en el texto, aunque pudiera ser un guiño a las descripciones que don Quijote ha hecho de la amada.

En cuanto a la repetición de motivos, cabe subrayar la actitud amenazante de la fingida Dulcinea con la vara, la posición de las rodillas de don Quijote y Sancho y la situación, en segundo plano, de las otras dos labradoras, que comentan la escena.

Antonio Rodríguez incluirá en un total de tres ocasiones a Dulcinea: en el frontispicio para la edición de Madrid (1804), donde introduce un retrato de la amada (Fig. 94), en el capítulo que nos ocupa y en el II,35, donde la misma aparece junto a Merlín (Fig. 95). Como se ve, entre las tres no hay correspondencia, ya que si en el caso del



Fig. 94. Frontispicio (detalle). A. Rodríguez, 1804



Fig. 95. Aventura del desencantamiento de Dulcinea (detalle). A. Rodríguez, 1797-1798

frontispicio podemos pensar que la representada es Dulcinea (en tanto que es un retrato de la amada y no se materializa en un ente físico), en los dos casos siguientes se trata de intérpretes, voluntarias o no, y, como tal, deben diferenciarse de la dama según la concibe el caballero.

TIPO XV. F. Alcántara (1798-1799)

En el siguiente tipo, decimoquinto de nuestro repaso, no aparece Dulcinea etiquetada como personaje en el *QBI*. Sin embargo, un examen a fondo de las ilustraciones concernientes al episodio «Aventura del encantamiento de Dulcinea» muestra que, efectivamente, en esta imagen se hallan las tres labradoras al fondo a la derecha (Fig. 96).



Fig. 96. El encantamiento de Dulcinea. F. Alcántara, 1798-1799

Realizada por Alcántara, esta imagen no se repetirá en ninguna otra ocasión, y destaca por la originalidad de su planteamiento[193]. Aparece don Quijote en primer plano y a la izquierda, subido sobre Rocinante y ocupando la mitad de la escena; en segundo plano, aparece Sancho Panza, dudoso, probablemente en el momento en el que decide convertir a una de esas labradoras en Dulcinea y a las dos restantes en sus doncellas. En último plano, casi perdidas al fondo de la imagen y con menor nitidez, se encuentran las aldeanas sobre sus pollinos.

La colocación escalada de los personajes a lo largo del camino es algo novedoso, pues en la ilustración anónima de Amberes se ofrecían, también colocadas en hilera, distintas escenas del capítulo. Sin embargo, nunca se había planteado con este intento de profundidad un momento concreto: además, es novedosa también la disposición de don Quijote sobre su caballo momentos previos a la aparición de la encantada Dulcinea, pues no se indica esto en la narración.

TIPO XVI. Anónimo (1800-1801)

Una diferencia significativa se plantea en la anónima ilustración de la edición de Königsberg (Fig. 97)[194], nuevo tipo, donde la encantada Dulcinea aparece sola; es decir, sin la compañía de las otras dos labradoras. La aldeana repite lugares comunes como el rostro chato o el sujetar una vara; por su parte, don Quijote está arrodillado ante ella, separado de Sancho Panza, quien esta vez no



Fig. 97. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1800-1801

[193] Debe destacarse que Alcántara no vuelve a incluir a Dulcinea en ninguna de sus dieciocho ilustraciones.

[194] Un total de seis imágenes conforman esta edición ilustrada, siendo la que nos ocupa la IV: Dulcinea no vuelve a aparecer representada en ninguna de ellas. No gustaba el dibujante de grandes detalles, y sus ilustraciones buscan siempre centrar su atención en algún aspecto muy concreto del episodio, focalizando sobre un punto de este.

hinca ambas rodillas en el suelo. La dama mira al escudero, por lo que se puede pensar que este está pronunciando el discurso donde presenta al caballero. Puede esto deberse a un intento de focalizar la atención de los lectores sobre la supuesta dama, ganando así en comicidad. Sin embargo, no deja de ser un caso anómalo, carente tanto del respaldo de una tradición anterior como, posteriormente, de seguidores.

TIPO XVII. C. Dusaulchoy (1807-1808)

También único es el decimoséptimo tipo, nacido de la mano de Dusaulchoy para representar la caída de Dulcinea (Fig. 98). En ella sigue un esquema parecido al de Chodowiecki, pues la dama se encuentra en el suelo y el caballero acude a socorrerla ante la mirada de Sancho Panza, cercano al lugar de los hechos, y de las dos labradoras, que quedan al fondo de la escena. Si se observa bien la escena, se ve que la borrica de la labradora tiene una de las patas en el aire (indicando que la aldeana acaba de caer).



Fig. 98. El encantamiento de Dulcinea. C. Dusaulchoy, 1807-1808

Se trata de una escena mucho más cómica que la de Chodowiecki, ya que la postura de don Quijote, *naif* y con los brazos levantados hacen pensar que, más que

querer ayudar a la encantada amada, pareciera estar asustándola —siendo motivo así de su caída—. Es esta cómica disposición del caballero común en el dibujante, pues de las dieciséis imágenes que conforman el programa iconográfico de Dusaulchoy, en seis de ellas aparece don Quijote en posturas extrañas y en un equilibrio incómodo y cuestionable.

Dulcinea, por su parte, en el suelo, repite postura con respecto a Chodowiecki: parece estar intentando apartarse del caballero, cogiendo impulso con el pie que tiene en el aire. Sancho Panza, esta vez, se encuentra en primer plano; su mirada, descompuesta, busca a don Quijote. Las dos aldeanas, a la izquierda de la escena, observan la estampa, sin gestos ni aspavientos característicos o reseñables.

Podemos destacar, por último, esa situación a las afueras de la ciudad y en un escenario agreste, ya que se puede ver una iglesia y casas al fondo, así como árboles que dan simetría a la estampa.



Fig. 99. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, h. 1818

TIPO XVIII. Anónimo (h. 1818)

El siguiente tipo (Fig. 99), anónimo, se relaciona directamente con Vanderbank y con Hayman, cuyo programa iconográfico conocería el dibujante de esta ilustración para la edición de Londres (hacia 1818)[195].

Las tres aldeanas, a la izquierda, están abandonando el Toboso, como se ve al fondo de la escena. Sus ropajes indican

[195] El programa iconográfico está compuesto por ocho imágenes y en ninguna de ellas vuelve a aparecer Dulcinea.

una buena condición social, probablemente no porque el dibujante se esté situando en la perspectiva idealizada con la que Sancho intentará engañar a don Quijote, sino porque ha adaptado los personajes a los gustos de la época, algo que también se vio en otros autores, como Coypel.

De esta manera, lo que primero se puede destacar es que en ningún momento la imagen nos parece ridícula, o moviente a risa, pues parece representar a tres damas que han salido a pasear, y no a tres labradoras que van al campo. De espaldas al espectador queda Sancho, en el medio de la escena y con las dos rodillas en el suelo; don Quijote queda ridículamente arrodillado y suplicante a la derecha de la imagen, con un gesto bastante ingenuo que le hace parecer rezar ante la borrica de la encantada Dulcinea.

Es muy interesante el juego de miradas que se establece entre los personajes: la supuesta amada mira al caballero con gesto amable (pese a tener la vara en la mano); la aldeana que se sitúa tras Dulcinea mira a Sancho Panza con actitud más amenazante; la tercera de ellas, que sale del flanco izquierdo, mira a Dulcinea. Es, de las tres, la encantada dama la más bella y la que tiene un gesto más dulce, mientras las acompañantes se muestran más recelosas, como se ve tanto en la expresión de sus rostros como en la posición de sus cuerpos.

TIPO XIX. R. Smirke (1818)

El siguiente tipo lo firma Smirke (Fig. 100), quien representa la escena del arrodillamiento desde un planteamiento bastante similar al de Harrewyn: en él, don Quijote, a la izquierda y separado de Sancho, pone sobre tierra una de sus rodillas; el escudero, por su parte, queda en el flanco derecho, en la posición que se ha venido estudiando. Dulcinea, mirando a don Quijote, se distingue de las demás no solo por estar en el centro de la imagen, sino porque usa un sombrero, algo que también ocurría en la ilustración de Harrewyn.



Fig. 100. El encantamiento de Dulcinea. R. Smirke, 1818



Fig. 101. Llegada a la aldea (detalle). R. Smirke,



Fig. 102. Las razones de Sancho a su esposa (detalle). R. Smirke, 1818



Fig. 103. Glorificación de Dulcinea (detalle). R. Smirke, 1818

Sin estar en posición de ataque, sí se aprecia aquí el fastidio de la supuesta Dulcinea, tanto en el gesto facial como en el corporal, pues está inclinada hacia el caballero con la mano levantada. Examinando otras imágenes de este autor, se comprueba que tiene un tipo consolidado de aldeana que se aplica a esta fingida Dulcinea, semejante así a Teresa Panza (Fig. 101 y 102), sin corresponderse, sin embargo, con el busto que Smirke añade de la dama en el I,52 (Fig. 103). Se puede afirmar que el ilustrador diferencia entre la Dulcinea que concibe Sancho Panza y esa imagen idealizada que tiene don Quijote.

En esta ilustración, además, se advierte a las dos acompañantes a la derecha, en una actitud más defensiva que las que se han venido observando (donde, normalmente, se limitaban a participar en la escena, o a ser mero decorado).

TIPO XX. F. Novelli (1818-1819)

Novelli se acerca a este capítulo sin originalidad (Fig. 104). Las tres aldeanas se sitúan en el centro de la imagen y es la encantada Dulcinea la que equilibra la escena. Destaca, además, por estar levantándole la vara a un don Quijote que, esta vez, posa sus dos rodillas sobre el suelo. Sancho, que queda a la izquierda de la imagen, no capta ninguna de las miradas, ya que las acompañantes parecen estar más interesadas en ser cómplices del espectador que en mirar directamente a don Quijote.



Fig. 104. El encantamiento de Dulcinea. F. Novelli, 1818-1819

Se repite, de nuevo, el motivo de la ofrenda de las armas: don Quijote, con ellas, corta el paso de las tres aldeanas, haciendo muestra que a Dulcinea debe y consagra el ejercicio de su andante caballería. Las señala, además, con su mano derecha, mientras que Sancho parece también estar haciendo referencia a las mismas.

En las treinta y tres imágenes que configuran el programa iconográfico de Novelli, no vuelve a aparecer Dulcinea, pero un

examen de sus estampas permite confirmar que, si bien el ilustrador no presenta aquí a la Dulcinea concebida por don Quijote, tampoco está rebajando a las tres labradoras de este encuentro a la condición de «aldeanas», como sí ocurre en las representaciones de la mujer de Sancho (Fig. 105). Se sitúa, así, a medio camino entre una lectura idealizada (pues muestra a mujeres bellas y bien vestidas) y la paródica (pues se encuentran en el contexto del episodio del encantamiento).



Fig. 105. Teresa Panza recibe noticias de Sancho (detalle). F. Novelli, 1818-1819

TIPO XXI. J. H. Clark (1819)

Del tipo de Clark, repetido en dos ocasiones (Fig. 106)[1], destacan el uso del color y las vestimentas de las aldeanas, que no se corresponden con la idea que el lector se hace de las mismas.

Situadas las tres labradoras a la derecha de la imagen, esta Dulcinea se muestra mucho más amable que la gran mayoría de las que se han estudiado, pues contempla a don Quijote sin ningún rasgo de amenaza, ni gestual ni corporal. Asimismo, si bien sus acompañantes parecen estar comentando y haciendo burla de la escena (como lo muestra el jocoso



Fig. 106. El encantamiento de Dulcinea. J. H. Clark, 1819

[1] En las 24 imágenes de su programa iconográfico, Clark no vuelve a incluir a Dulcinea.

gesto de la labradora que está de perfil), en el caso de Dulcinea no hay signo alguno de risa a excepción de la comicidad propia del contraste entre la vestimenta, que parece la de una señorita que ha salido a pasear, con su cabalgadura asnal, que no corresponde en nada a la figura elegante que la monta.

Destaca en esta escena el comentario en inglés, escrito al pie de la imagen («Don Quixote mistaking the peasant girl for Dulcinea»), que evade la responsabilidad de Sancho e indica que es don Quijote el que confunde a una labradora con Dulcinea. Puede deberse a que la costumbre ha venido siendo que sea el caballero quien trastoque la realidad, transformándola así para encajarla en los moldes de lo que ha leído, y de ahí que indique que es el propio don Quijote el que introduce el error; también puede deberse a que el ilustrador no recordara bien la escena, o la hubiera leído hacía tiempo.

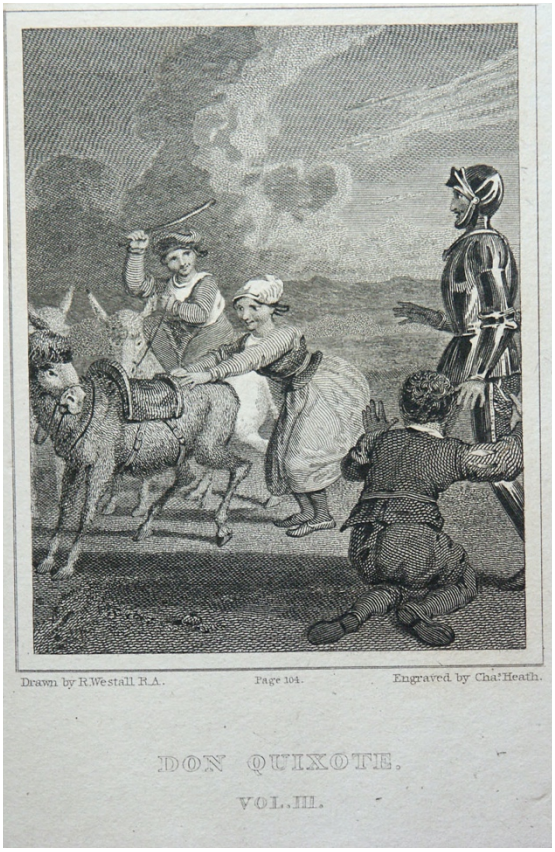


Fig. 107. El encantamiento de Dulcinea. R. Westall, 1820

TIPO XXII. R. Westall (1820)

De las veinticuatro imágenes que forman el programa iconográfico de Westall para la edición de Londres (1820), en solo una de ellas aparece Dulcinea, siendo el tipo muy interesante por la novedad de su planteamiento (Fig. 107). En su imagen se advierte no el momento de la caída, sino el momento en el que la encantada Dulcinea se dispone a huir, abandonando la escena:

> Queriendo don Quijote levantar a su encantada señora en los brazos sobre la jumenta, la señora, levantándose del suelo, le quitó de aquel trabajo, porque, haciéndose algún tanto atrás, tomó una corridica (II,10).

Don Quijote, de proporción desmesurada y en primer plano, parece por su gesto querer ayudar a la dama; Sancho, también en primer plano y de espaldas al espectador, contempla la escena (intuimos con semblante aterrorizado, como ha venido representándose en el momento de la caída). Dulcinea, que no responde a esa descripción grotesca ofrecida por el narrador, parece estar subiéndose a la borrica ante la mirada de la única de sus acompañantes que queda en escena, pues la otra ha quedado fuera de la estampa. Como se ve, se trata de una imagen torpe, carente de dinamismo y de proporciones cuestionables.

TIPO XXIII. R. Cruikshank (1824)

El siguiente tipo, repetido en seis ocasiones, lo firma Robert Cruikshank (Fig. 108):



Fig. 108. El encantamiento de Dulcinea. R. Cruikshank, 1824

Pese a parecer un esbozo esquemático, plantea la escena desde una perspectiva muy interesante, pues Dulcinea, Sancho y don Quijote ocupan el primer plano, y son los únicos que están gráficamente bien definidos. El rostro de la encantada dama sigue la narración y deja de lado la amable belleza que otros ilustradores le han atribuido; además, contempla la escena con desprecio, mirando a los arrodillados por

encima del hombro (colocándose, así, por encima de ellos física y espiritualmente). Sancho, hincando ambas rodillas en tierra, queda de perfil al espectador, al igual que don Quijote, quien repite su postura de entrega colocando solo una de sus rodillas ante su señora. El centro de la imagen queda libre, sin que nada ni nadie ocupe ese espacio entre don Quijote y la aldeana. Metafóricamente, este vacío es el que hay entre señora y caballero.

La manera de representar a la aldeana es propia del lenguaje iconográfico del dibujante: si se observan las ilustraciones que forman parte de su programa iconográfico, se advierte que las rústicas siempre llevan esa suerte de escote, un corpiño, la cabeza cubierta y una cruz al cuello (Fig. 109 y 110):



Fig. 109. Don Quijote en la venta (detalle). R. Cruikshank, 1824



Fig. 110. Don Quijote es armado caballero (detalle). R. Cruikshank, 1824

Con menos fuerza gráfica, las dos acompañantes de Dulcinea parecen querer incorporarse a la escena desde el fondo izquierdo. La primera de ellas, más cercana a Dulcinea, llega con la vara levantada, en señal de defensa, estando, además, más definida que la que le sigue.

TIPO XXIV. L. Choquet (1824)

Choquet, cuya ilustración se repite en tres ocasiones, volverá sobre el motivo de la caída de Dulcinea en una de las siete ilustraciones que forman parte de su programa iconográfico, siendo este el vigesimoquinto tipo (Fig. 111). Se muestra aquí a la labradora desde una perspectiva distinta, pues si bien en las veces anteriores los ilustradores la colocaban con la cabeza más cerca del espectador y las piernas pegadas a don Quijote, ahora el enfoque cambia, y las piernas aparecen en primer plano.



Fig. 111. El encantamiento de Dulcinea. L. Choquet, 1824

De nuevo, se trata de una escena de rasgos infantiles, donde Dulcinea mira con el rostro desencajado a don Quijote mientras su pie, en el aire, parece indicar que va a saltar y huir antes de que el caballero termine por acercarse. Este, en cambio, parece tener la mirada perdida a la izquierda de la ilustración, pues no posa sus ojos sobre la tendida amada. Además, la disposición de sus brazos sugiere que la distancia entre ambos es mucho mayor, pues lo normal sería que los mismos estuviesen colocados hacia abajo. Sancho, en cambio, sí observa a Dulcinea, apoyado sobre el burro. La disposición, así, es bastante simplista. Al fondo de la escena se encuentran las dos labradoras, que parecen haber avanzado mucho. Una de ellas, la que está situada más hacia la izquierda, realiza un gesto, indicando a la aldeana que ha caído que se apresure a levantarse.

TIPO XXV. Anónimo (1828)

El siguiente tipo, realizado para una colección en estampas editada en 1828 en París (Fig. 112), es anónimo. La ilustración, de un claro y reconocible corte francés, muestra a don Quijote y Sancho en primer plano y arrodillados de una forma bastante ridícula. El caballero parece estar en disposición de besar el suelo y Sancho queda de espaldas al espectador: por la disposición de sus manos, se puede pensar

que está presentando a don Quijote. Llama la atención que, en esta ocasión, don Quijote repose sus dos rodillas sobre el suelo, mientras que Sancho solo planta una de ellas.



Fig. 112. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1828

La escena se hace mucho más grotesca cuando se observa la presentación que de las labradoras hace el ilustrador: don Quijote se está postrando ante una mujer corpulenta y de gesto agresivo. Con la vara, colocada en paralelo a su cuerpo, se convierte en una amenaza, pues lo mira con desprecio, al igual que las dos acompañantes, que posan sus ojos sobre él. Resultan llamativos los ropajes, que de nuevo no corresponden a los de unas labradoras. Se puede pensar que el anónimo dibujante está situándose a medio camino entre la lectura grotesca (como se ve en las expresiones faciales, los cuerpos y la disposición de las mujeres) y la elevada (en sus vestimentas), ya que el tipo de aldeana que incluye en la venta nada tiene que ver con el que aquí se presenta (Fig. 113).



Fig. 113. Don Quijote en la venta (detalle). Anónimo,



Fig. 114. La embajada de Sancho Panza (detalle). Anónimo, 1828

Del mismo modo, se incluye en esta edición a la Dulcinea a la que Sancho supuestamente encuentra cuando va a entregarle la carta (Fig. 114), que no coincide

tampoco con la concepción de aldeanas que se nos presenta en este capítulo II,10 y que se identifica más con la figura de la ventera.

Podemos pensar que, si el ilustrador ha elegido una representación de las aldeanas que no corresponde del todo al de sus mujeres rústicas, pero tampoco del todo al de las damas, sino que queda a medio camino, quizá esté jugando con la doble perspectiva de las miradas de Sancho (cuyas palabras se dirigen supuestamente a unas altas señoras) y de don Quijote (quien solo ve a las verdaderas aldeanas). Oposición entre palabra e imagen, que no se corresponden, como tampoco las vestimentas con las señoras que las llevan puestas.

Cabe añadir, por último, que esta imagen recuerda, en disposición, a la estampa que ilustra el II, 30 (Fig. 115), momento en el que don Quijote y Sancho se encuentran con la duquesa:



Fig. 115. El encuentro con los duques. Anónimo, 1828

TIPO XXVI. N.-T. Charlet (1830)

Posteriormente, Charlet ilustrará el encantamiento de Dulcinea mostrando a don Quijote y Sancho arrodillados ante la encantada (Fig. 116).



Fig. 116. El encantamiento de Dulcinea. N.-T. Charlet, 1830

Repetida en tres ocasiones, esta estampa no presenta novedad, pero destaca por la calidad del grabado. Las tres aldeanas, ensombrecidas y perfectamente ataviadas con toca negra, se sitúan a la derecha de la escena, quedando la dama de frente al espectador, ante caballero y escudero, sin mostrar ningún gesto de hostilidad. El autor sitúa a don Quijote de perfil, plantando ambas rodillas en el suelo; Sancho, en cambio, aparece de espaldas al lector. El fondo, medio difuminado, apenas puede intuirse, dándole todo el protagonismo de la imagen a las figuras humanas. De ellas, es sin duda Dulcinea la que destaca no solo por la posición privilegiada que tiene dentro de la escena, o por ser la única que se encuentre de cara al lector, sino porque el blanco de su delantal alumbra la estampa. De las diez ilustraciones que forman parte del programa iconográfico de este autor, en ninguna otra ocasión volverá a aparecer Dulcinea.

TIPO XXVII. G. Cruikshank (1833)

El siguiente tipo lo firma George Cruikshank y será repetido en tres ocasiones (Fig. 117). No aporta su ilustración ninguna novedad, pues se dedica a continuar la disposición ya consolidada en torno a este momento. Don Quijote y Sancho, en el flanco derecho, se arrodillan ante las tres labradoras, que se muestran en actitud



Fig. 117. El encantamiento de Dulcinea. G. Cruikshank, 1833

agresiva. Destaca el árbol que envuelve la escena, propio del lenguaje iconográfico del dibujante[2].

TIPO XXVIII. B. Pinelli (1834)

Ninguna novedad aporta tampoco el tipo de Pinelli (Fig. 118), que no se repetirá en ninguna otra edición. Se trata de una escena muy cuidada, como las sesenta y dos ilustraciones que forman parte de su programa iconográfico, tanto en la disposición de los personajes como en sus vestuarios. Las aldeanas, a la derecha de la escena y sin mostrar ningún gesto de hostilidad, ven cómo don Quijote y Sancho se arrodillan ante ellas —posando ambos únicamente una de las dos rodillas—. El anacronismo del vestuario se repite en otras escenas, como la de la venta, donde los ropajes de los personajes femeninos tampoco se corresponden con su condición social (Fig. 119), lo que demuestra que es algo habitual en el dibujante y no debe interpretarse como una sublimación de esta encantada Dulcinea.



Fig. 118. El encantamiento de Dulcinea. B. Pinelli, 1834



Fig. 119. Don Quijote y Sancho en una venta (detalle). B. Pinelli, 1834

[2] La inclusión de un árbol a la derecha aparece en el «Combate entre don Quijote y el caballero del Bosque» y el «Camino de retorno a la aldea», es decir, en un total de tres de las quince imágenes que forman parte de su programa iconográfico.

TIPOS XXIX-XXXI. T. Johannot (1836-1837)

Los tipos trigésimo, trigésimo primero y trigésimo segundo los firma Tony Johannot. Destaca su preocupación por crear un lenguaje iconográfico, ya que las aldeanas tienen los mismos rasgos que las que había presentado en el capítulo II,9 (Fig. 120). Así, esa supuesta Dulcinea que se encontraba en su palacio será la misma que posteriormente se halle cabalgando a la salida de El Toboso.

La primera de las tres ilustraciones que encontramos en este episodio nos muestra a las tres labradoras en el camino (Fig. 121). Será el único autor que repare en este momento de la narración, y su ilustración se repetirá en tres ocasiones.



Fig. 120. En busca de Dulcinea en El Toboso. T. Johannot, 1836-1837



Fig. 121. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837

En ella, la encantada Dulcinea ocupa el centro de la escena, y gráficamente alcanza una fuerza mayor que sus acompañantes, quienes quedan relegadas a un segundo plano tanto compositivo como pictórico. Además, si bien una de las dos aldeanas es visible, la otra apenas se intuye, por lo que imaginamos la escena como casi una composición fotográfica, donde la visibilidad se va perdiendo a medida que nos alejamos del centro de la escena. Destaca, asimismo, la calidad del autor para dotar a la imagen de movimiento.

En conjunto, las tres mujeres no parecen aldeanas, sino verdaderamente princesas, por lo que volvemos a señalar la importancia de este autor, ensombrecido por Doré e introductor de ese multiperspectivismo que hace que convivan en un mismo libro ilustrado las visiones de don Quijote y Sancho. Dulcinea, de larga cabellera y con un perfecto vestido blanco, está coronada con flores. Parece que Johannot se sitúa más en la perspectiva de lo que Sancho describe, pues monta sobre un caballo blanco, y no sobre una pollina:

> —¡Ahora me libre Dios del diablo! —respondió Sancho— ¿Y es posible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? [II,10].

Para el siguiente tipo, donde Johannot ilustra el momento del arrodillamiento (Fig. 122), el autor se sitúa desde el punto de vista de don Quijote —el mismo que adoptará para dibujar la caída de la amada—. Este interesante juego de perspectivas, no en cuanto a la disposición de la escena, sino respecto a la visión de los propios protagonistas, no se habían visto antes: a partir de ahora, se van a insertar por vez primera varios momentos de un mismo episodio, cuando anteriormente se limitaba a una única ilustración, impidiendo por tanto abarcar más de un punto de vista. Se debe tener en cuenta que estamos en pleno Romanticismo,



Fig. 122. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837

cuya revolución gnoseológica da importancia a cómo la realidad se concibe de distintas maneras, según quién sea el individuo que la observa.

El planteamiento de esta imagen no supone ninguna novedad. Johannot sigue destacando por la belleza con la que plasma la escena, su movimiento y el juego de contrastes para diferenciar los planos. De esta manera, si bien las acompañantes quedan difuminadas en último plano —así como la ciudad, que no se muestra sino a través de esbozos—, caballero, escudero y dama quedan perfectamente definidos. Dulcinea, por un lado, levanta la vara y, por otro, está haciendo un gesto para apartar, ahora sí, al burro; don Quijote se arrodilla, entregándole su arma (con la posible lectura fálica que esto implica); Sancho queda de espaldas al espectador.

Además de las diez ocasiones en las que la ilustración de Johannot será repetida en otras tantas ediciones, esta se difunde de la mano de dos dibujantes: Joaquín Heredia, que la repetirá en una ocasión, y José Vallejo, quien parte de la misma para elaborar su escena, repetida a su vez en tres ediciones.

El último tipo del francés ilustra la caída de Dulcinea (Fig. 123). En él juega con el contraste para situarse en la escena, pues queda la aldeana en primer plano, en el centro de la imagen, junto a su burro, que sigue dando coces. Atónitos, don Quijote y Sancho, a la izquierda de la escena, se ven reducidos a ligeras pinceladas que permiten intuirles.



Fig. 123. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837

Johannot sigue aquí el mismo lenguaje iconográfico que en la Fig. 63, pues Dulcinea sigue siendo esa labradora a la que ve don Quijote, y el animal del que cae no es un caballo, sino un burro. De la misma manera, se reconoce al don Quijote de la ilustración anterior, pues pese a estar menos definido, se le intuyen unos

mismos rasgos faciales. No incluye el ilustrador a las dos aldeanas: la protagonista de la escena es Dulcinea, a quien vemos cayendo gracias a esa facilidad de movimiento que tiene el trazo de Johannot.

TIPO XXXII. Anónimo (1837)

De mano anónima es la ilustración de la edición de Londres (1837), donde se representa el motivo del arrodillamiento (Fig. 124). Siguiendo una disposición de los personajes ya conocida, destaca este tipo por la presentación que hace de Sancho Panza, quien se tapa la boca con la mano para evitar reírse, mientras a su vez agarra la borrica de la encantada dama. La innovación cobra todo su sentido cuando se observa que las 12 imágenes que forman este programa iconográfico son todas de tono humorístico y buscan la complicidad del lector.



Fig. 124. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1837

Don Quijote, por su parte, no pone sus miras en el escudero ni se da cuenta de que Sancho es autor de la burla, sino que suplica a Dulcinea extendiendo sus brazos simulando clemencia (o pareciendo estar en una cruz, que metafóricamente, podría ser el amor que siente). De nuevo, repite la posición arrodillada, así como el risueño Sancho. Escudero y caballero se sitúan de perfil al espectador, quedando en el centro

de la escena y de frente a la fingida Dulcinea que, de nuevo, levanta la vara hacia el caballero, a quien está mirando. Se aprecia en su gesto un tono burlón, así como también en los de sus acompañantes, que claramente están riéndose de la estampa que se les presenta. El escenario, con el Toboso al fondo, la vegetación y el vestuario, repite modelos que ya se han estudiado.

El anónimo dibujante introduce con una caracterización similar a las de estos personajes femeninos a las venteras (Fig. 125), por lo que nos encontramos ante personajes-tipo que impiden saber qué lectura hacía el ilustrador de la falsa Dulcinea.



Fig. 125. Don Quijote es armado caballero. Anónimo, 1837

TIPO XXXIII. J. Gilbert (1842)



Fig. 126. El encantamiento de Dulcinea. J. Gilbert, 1842

Repetido en seis ocasiones, el tipo de Gilbert (Fig. 126) se ha consagrado como el grabado que da una visión más agresiva de las aldeanas[3]: don Quijote, a la derecha de la escena, y con las manos en posición de súplica u oración, ve cómo la encantada Dulcinea le apunta con un látigo que ondea, dando al espectador sensación de movimiento. El gesto de la mujer, además, acompaña esa furia corporal con la que se está presentando al personaje, mientras

[3] También Nanteuil presenta a Dulcinea desde esta perspectiva belicosa, pero su ilustración no se repetirá.

que las dos acompañantes —en el flanco derecho y en segundo plano— corroboran, bien la ira (la situada en el medio), bien la burla (la que se sitúa en el extremo).



Fig. 127. Don Quijote es armado caballero (detalle). J. Gilbert, 1842



Fig. 128. Llegada a la aldea (detalle). J. Gilbert, 1842

En ninguna de las dieciocho ilustraciones del programa iconográfico de Gilbert de 1842 aparece Dulcinea; sin embargo, sí se advierte en las imágenes de las venteras y del ama y la sobrina de Alonso Quijano que siguen un mismo patrón (Fig. 127 y 128). A ese mismo tipo corresponden las tres aldeanas que miran a don Quijote, quien esta vez aparece con ambas rodillas sobre el suelo. Sancho sujeta las riendas del burro de la aldeana, pero es ignorado (sucede así la mayoría de las veces).

No destaca ningún escenario al fondo, ni urbanístico ni natural, ya que Gilbert se centra en presentar la escena con una crueldad poco habitual en otras representaciones Aquí no resalta la fealdad de las damas, ni se hace hincapié en que se esté confundiendo su baja condición con la de princesas; tampoco la posición suplicante del caballero, ni la risa de las acompañantes: la estampa destaca por su desorbitada agresividad.

TIPO XXXIV. J. Gilbert (1856)

Gilbert realizará un nuevo tipo para una segunda edición ilustrada (Fig. 129). Si en un primer momento parece que entre ambas imágenes hay muchas variantes, un análisis a fondo muestra que, verdaderamente, la principal diferencia reside en la inclusión de la vara y en la disposición del escudero. Así, las tres aldeanas aparecen de nuevo en hilera, una tras otra; don Quijote vuelve a presentarse con las dos rodillas hincadas en el suelo y las

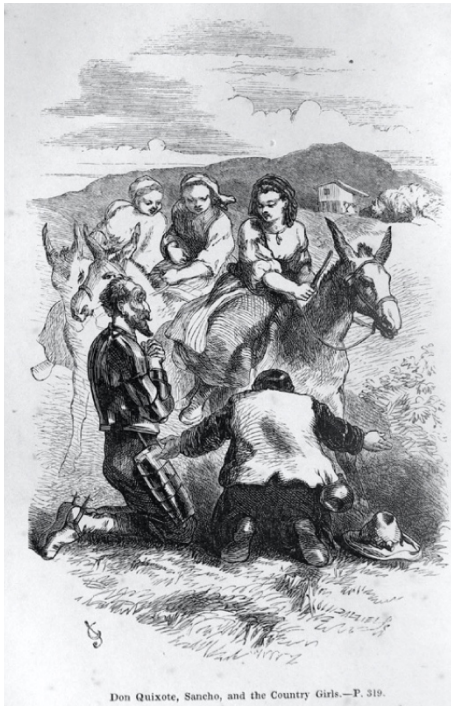


Fig. 129. El encantamiento de Dulcinea. J. Gilbert, 1856

manos en posición suplicante a uno de los lados, y Sancho con los brazos abiertos (en la primera de ellas, mirando a las tres aldeanas y, en la segunda, inclinado). En cuanto a las labradoras, en ambas imágenes miran a don Quijote, con actitud más burlona que amenazante.

TIPO XXXV. Anónimo (h. 1845)

El siguiente tipo es también anónimo y aparece, únicamente, en la colección de estampas de la edición de París (hacia 1845), formando parte de las nueve ilustraciones del programa iconográfico. Sin tradición posterior, no destaca tampoco por la novedad de su planteamiento, sino por su realización a color. En la imagen (Fig. 130), don Quijote y Sancho se postran ante las tres aldeanas, situadas a la derecha de la escena. Las mismas, con gesto inocente, parecen saludar a caballero y escudero, impidiendo pensar al espectador que han tomado a risa la situación; parece más bien que se están reencontrando.



Fig. 130. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, h. 1845

Muy similar, tanto en caracterización como en gesto, a las figuras femeninas de esta estampa se presenta la ventera del capítulo I,3 (Fig. 131).



Fig. 131. Don Quijote es armado caballero (detalle). Anónimo, h. 1845

Por lo demás, en este «Encantamiento de Dulcinea» se repiten las posturas que se han venido advirtiendo en escudero y caballero. Sancho, además, está más adelantado, siguiendo —aquí sí— la narración del texto. Los colores con los que se viste (amarillo y rojo) los recuperará Albert en su ilustración de 1860. La escena carece de profundidad, de perspectiva, pues los caballos, reconocibles por su forma, se reducen a una mancha, y la posición de las cinco figuras es muy estática. Al fondo de la imagen, sin que esto se encuentre en correspondencia con lo que se representa (ya que las tres mujeres se caracterizan como aldeanas y no como princesas), se puede intuir un palacio.

TIPO XXXVI. J. Longe (1845)

El siguiente tipo lo firma Longe (Fig. 132) y recuerda al de Charlet. Representa también el motivo del arrodillamiento, con don Quijote posando sus dos rodillas en el suelo. Aparecen las dos acompañantes en segundo plano y se caracteriza Dulcinea por estar cubierta con un velo negro o mantilla. A diferencia de la ilustración de Charlet, la encantada dama atiende a Sancho Panza en el momento en el que este se está dirigiendo a ella. Las acompañantes, si bien en el grabado de Charlet tenían más



Fig. 132. El encantamiento de Dulcinea. J. Longe, 1845

protagonismo y se situaban en otra parte de la escena, aquí quedan reducidas a un mero esbozo al fondo de la ilustración.



Fig. 133. Don Quijote es armado caballero (detalle). J. Longe, 1845

De las doce ilustraciones del programa iconográfico de Longe, no volveremos a encontrar a Dulcinea en ninguna ocasión. Sí aparece, como viene siendo habitual, el momento «Don Quijote es armado caballero» ilustrado, y llama aquí la atención que la manera en la que se representan las venteras (Fig. 133) nada tiene que ver con el tipo de las aldeanas, lo que viene a significar que el dibujante ha sublimado la aparición de las tres labradoras, no reduciéndolas a meros personajes-tipo, como se ve en sus ropajes.

TIPO XXXVII. J. J. Grandville (1848)

El tipo de Grandville, repetido en cinco ocasiones, tampoco ofrece novedades en su planteamiento (Fig. 134): don Quijote y Sancho, repitiendo su habitual postura, se arrodillan ante las tres aldeanas a la derecha de la escena, quedando las labradoras —escalonadas en disposición, tamaño y definición del grabado— a la izquierda de la escena. El centro de la imagen se completa con un árbol nacido de un pequeño



Fig. 134. El encantamiento de Dulcinea. J. J. Grandville, 1848

montículo. Destaca la fealdad y el gesto de la supuesta Dulcinea que, si bien no aparece agresiva, sí da indicios de disgusto. Asimismo, las ropas de Sancho, que en nada recuerdan a un escudero, siguen más bien el gusto francés de la época.

En las veintiséis imágenes restantes del programa iconográfico de Grandville, ni Dulcinea ni sus fingidas correspondientes vuelven a aparecer. La inclusión de las venteras se hace desde otro tipo distinto al que se ve aquí representado, por lo que el ilustrador estaría diferenciando entre la figura de las labradoras y las de estas últimas.

TIPO XXXVIII. E. Morin (h. 1850)

Edmond Morin verá su ilustración repetida en dos ocasiones (Fig. 135). El dibujante, autor de un amplio programa iconográfico de cincuenta y cuatro ilustraciones, volverá a incluir a una fingida Dulcinea en el capítulo II,35. Sin embargo, no se pueden establecer parecidos ni diálogos entre una y otra, ya que la Dulcinea de los duques queda reducida a una mancha blanca difuminada.



Fig. 135. El encantamiento de Dulcinea. E. Morin, h. 1850

La escena, que no presenta grandes novedades de planteamiento, dispone a don Quijote y a Sancho en el centro de la imagen, posando el caballero ambas rodillas en el suelo y apoyándose sobre sus armas sin ofrecérselas a la amada. Ambos se han venido caracterizando siempre con unos mismos ropajes y anchuras, acorde al

lenguaje iconográfico de Morin. Por su parte, el rucio y Rocinante, en el flanco derecho, quedan en segundo plano, en el que destaca la calidad, la perspectiva y el perfeccionamiento del detalle. Las tres mujeres, con la cabeza cubierta, se encuentran a la izquierda, pudiendo ser la pretendida Dulcinea, por su posición más adelantada que sus acompañantes, la vestida de rojo, un color que además el dibujante no suele emplear para las ropas de las aldeanas (con tonos morados generalmente). No obstante, también pudiera ser la que da la espalda al espectador, invitando a este a que rellene ese *hueco* y complete el rostro de esta supuesta amada, tal y como la imagina el lector.

Destaca en la ilustración la profunda seriedad que transmiten escudero y caballero, visiblemente compungidos, frente a la tendencia mayoritaria que presentaba esta escena como humorística. Por otro lado, si atendemos a cómo representa Morin a venteras y aldeanas, vemos que no marca ninguna diferencia con respecto a esta supuesta Dulcinea, como sí sucede con otros ilustradores, que embellecen sus rostros o les otorgan unas vestimentas que por estatus no le corresponderían. Así, las venteras (Fig. 136 y 137) y la sobrina de Alonso Quijano (Fig. 138) se presentan con unos mismos colores, con la cabeza tapada y siguiendo un mismo código de vestuario.



Fig. 136. Don Quijote en la venta (detalle). E. Morin, h. 1850



Fig. 137. Don Quijote es armado caballero (detalle). E. Morin, h. 1850



Fig. 138. El escrutinio de la biblioteca. E. Morin, h. 1850

TIPO XXXIX. Anónimo (1852-1853)

La siguiente ilustración es de mano anónima y se encuentra en una edición parisina (1852). En ella, de manera cómica, don Quijote y Sancho irrumpen en el camino de las tres aldeanas (Fig. 139).



Fig. 139. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1852-1853

Repetida en la edición de Estocolmo (1872), esta ilustración dispone a las tres aldeanas a la derecha y en hilera, perdiéndose la calidad de detalle a medida que se toma distancia con respecto al primer plano, donde se encuentra Dulcinea. A la izquierda se arrodillan don Quijote y Sancho, poniendo ambos las dos rodillas en el suelo. Si del caballero se intuye el rostro, pues se encuentra de perfil, del escudero no se sabe nada y únicamente lo reconocemos por ese tipo con el que se ha venido consolidando. En cuanto a las labradoras, siguen la narración del texto, pues Dulcinea es carirredonda y viste como aldeana. No muestra signos de agresividad, ni porta vara y se limita a observar la escena, casi con un gesto amable.

Esta forma de representar a las labradoras es común en las ilustraciones que forman parte del programa iconográfico del anónimo dibujante, como se ve en la escena donde la mujer e hija de Sancho Panza reciben la carta de este (Fig. 140 y 141). Sin embargo, la comparación más interesante viene con la inclusión del autor de una supuesta Dulcinea en la portada (Fig. 142), donde aparece un retrato, sublimado y entre nubes, que nada tiene que ver con la anteriormente comentada. Se entiende así que el dibujante distinguía las realidades del personaje, atendiendo a quién la

creaba o concebía en el momento de ilustrar el episodio para así caracterizarla de una forma u otra.



Fig. 140. Teresa Panza recibe noticias de Sancho (detalle). Anónimo, 1852-1853



Fig. 141. Teresa Panza recibe noticias de Sancho (detalle). Anónimo, 1852-1853



Fig. 142. Alonso Quijano y los libros de caballerías (detalle). Anónimo, 1852-1853

El perspectivismo de la narración no puede mantenerse en la ilustración, que obliga a elegir una mirada; aunque, por otro lado, la misma ilustración implica un cambio de miradas entre los personajes que añade información a la escena, y que a veces no está en el libro: la interpretación que se hace con el dibujo incorpora la lectura que el mismo dibujante hace de la escena leída.

TIPO XL. E. H. Forest (1853)



Fig. 143. El encantamiento de Dulcinea. E. H. Forest, 1853

El siguiente tipo lo firma Forest (Fig. 143), cuyo programa iconográfico para la edición de 1853 está compuesto por diecisiete imágenes. En la escena se representa el momento en el que Sancho acude en avanzadilla a anunciar la llegada de su señor. Aparece aquí a la izquierda posando únicamente una rodilla sobre el suelo, y no parece que su gesto intente traducir comicidad. Don Quijote, por su parte, en segundo plano, parece ajeno a la situación, tal vez invadido por esa melancolía que acusará durante toda la segunda parte de la historia, preocupado por el encantamiento de su

amada. Dulcinea capta la atención del espectador: a la derecha, parece estar indicándole a sus acompañantes que no rían o que callen, con gesto preocupado. El toque cómico lo añaden las dos labradoras restantes, pues se muestran burlonas y rebajadas, de una manera con la que no se caracteriza a esta fingida Dulcinea.

No volverá el dibujante a incluir a Dulcinea en ninguna de sus imágenes restantes, así como tampoco añade a más labradoras. De su programa iconográfico, las dos únicas ilustraciones donde se advierte presencia femenina (además de esta que nos ocupa) muestran a Micomicona y a la cocinera de las bodas de Camacho.

TIPO XLI. C. F. Nanteuil (1855)



Fig. 144. El encantamiento de Dulcinea. C. F. Nanteuil, 1855

Nanteuil realizó un primer programa iconográfico para una edición parisina en 1844 donde no incluía ninguna ilustración del capítulo II,10, aunque sí añadía a Dulcinea en el frontispicio, como ahora veremos. Será en su segundo programa, de 1855, donde aparezca esta aldeana agresiva (Fig. 144).

No se repetirá en ninguna otra ocasión, pero destaca por lo ridículo de la escena: en primer lugar, Dulcinea, de perfil, apunta con la vara al caballero; en segundo lugar, don Quijote se esconde tras Sancho y se encoge de hombros (sin signo alguno de valentía).

Quedando las tres aldeanas a la derecha, Dulcinea presenta los rasgos más definidos (también con más color) y, aunque de perfil, se intuye su gesto enfadado y su fealdad. Las dos acompañantes, al fondo, quedan apenas esbozadas, careciendo así de cualquier tipo de protagonismo. Sancho, a los pies de Dulcinea y de rodillas, está retirándose, asustado de la reacción de la encantada labradora.

Lo interesante de este dibujante es que en el frontispicio de París (1844) había incluido un retrato de Dulcinea donde, a diferencia de la lectura de los otros ilustradores, vemos que la semejanza entre la aldeana del II,10 y la dama quijotesca es incuestionable (Fig. 145). Este retrato, que en teoría debería mostrar a una dama idealizada, siguiendo la concepción de don Quijote, hace explícita la fealdad y la vejez de esta supuesta Dulcinea, leída desde Aldonza Lorenzo.



Fig. 145. Frontispicio. C. F. Nanteuil, 1844

TIPO XLII. Anónimo (1859)

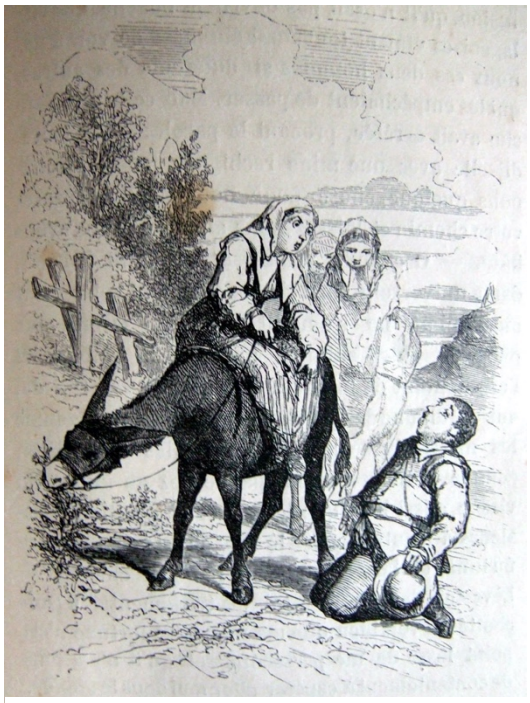


Fig. 146. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1859

El siguiente tipo, de mano anónima y perteneciente a la edición de París (1859) presenta una interesante novedad, pues don Quijote no aparece en la escena, quedando esta reducida al momento en el que Sancho se adelanta al caballero para arrodillarse ante la encantada Dulcinea (Fig. 146).

Aparece en la imagen Sancho, irónicamente, con un lunar, algo destacable porque en el propio episodio, escudero y caballero hablan sobre los lunares de Dulcinea, rasgo que Sancho

intenta convertir en muestra irónica de su hermosura y que don Quijote rápidamente corrige:

> (...) para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo.
>
> —A ese lunar —dijo don Quijote—, según la correspondencia que tienen entre sí los del rostro con los del cuerpo, ha de tener otro Dulcinea en la tabla del muslo que corresponde al lado donde tiene el del rostro; pero muy luengos para lunares son pelos de la grandeza que has significado.
>
> —Pues yo sé decir a vuestra merced —respondió Sancho— que le parecían allí como nacidos.
>
> —Yo lo creo, amigo —replicó don Quijote—, porque ninguna cosa puso la naturaleza en Dulcinea que no fuese perfecta y bien acabada; y así, si tuviera cien lunares como el que dices, en ella no fueran lunares, sino lunas y estrellas resplandecientes (II,10).

En la estampa, la labradora, con rostro enfadado, atiende a un escudero de gesto socarrón postrado ante ella con ambas rodillas en el suelo. Las acompañantes, desdibujadas, quedan en segundo plano de la escena. Las tres responden a un mismo lenguaje iconográfico que intenta dar salida a la figura de la aldeana como personaje-tipo que ya aparecía en otros episodios (Fig. 147, 148 y 149). Por otra parte, el burro, comiendo, se introduce la escena de forma bastante natural, dando aires de realismo.



Fig. 147. Don Quijote en la venta (detalle). Anónimo, 1859



Fig. 148. El escrutinio en la biblioteca (detalle). Anónimo, 1859



Fig. 149. Don Quijote y Sancho en la venta de Juan Palomeque el zurdo (detalle). Anónimo, 1859

TIPO XLIII. Albert (1860-¿1862?)

Será Albert quien firme el siguiente tipo (Fig. 150)[4], situando la escena del arrodillamiento por primera vez justo a la salida de El Toboso. Jugando con los colores, serán únicamente los personajes los que aparezcan coloreados, mientras que el escenario en el que se inserta quedará reducido a esbozos bien definidos.

Las tres aldeanas, recién salidas del pueblo, se ven sorprendidas por caballero y escudero. Don Quijote, a la derecha de la escena, repite postura clavando solo una de sus rodillas en el suelo, mientras que Sancho, en el medio y de perfil al espectador, posa las dos. La encantada Dulcinea mira al escudero, quien se encuentra pronunciando el discurso con el que está presentando a don Quijote, a quien señala con la mano. Una de las acompañantes mira a Dulcinea, mientras que la otra mira a don Quijote. Sus rostros son amables, sin ninguna mueca de hostilidad.



Fig. 150. El encantamiento de Dulcinea. Albert, 1860 (¿1862?)

[4] En las veintiocho ilustraciones que forman parte de su programa iconográfico, no vuelve a aparecer Dulcinea.

TIPO XLIV. H. Telory (h. 1863)

El tipo firmado por Telory se presenta de una forma muy interesante (Fig. 151)[5]: bordeando el texto, se encuentran tres momentos del capítulo en perfecto diálogo con la narración. Añade así Telory el encuentro de don Quijote y Sancho con las aldeanas: las dos que han sido representadas quedan en perfecto equilibrio con caballero y escudero. Situadas a la derecha, miran sorprendidas a don Quijote, que acude como un sonámbulo, y a Sancho, con el gesto desencajado, que se sitúan a la izquierda, haciendo un árbol de eje de simetría. Se trata de una escena que no sucede realmente en la obra, ya que no es el caballero el que apela a las labradoras, sino Sancho, que acude a ellas en una suerte de avanzadilla.



Fig. 151. El encantamiento de Dulcinea. A. L. H. Telory, h. 1863

La Dulcinea aquí representada se muestra enfadada, mientras que su acompañante hace burla de la escena. El rostro se repite cuando se introduce el momento de la caída, que se representa de una manera cómica y bastante aparatosa. La

[5] En sus ochenta y cuatro ilustraciones, Telroy no volverá a incluir a Dulcinea.

aldeana no cae de forma natural, sino que parece haberse arrojado de su cabalgadura. Continúa mostrando un gesto enfadado, en consonancia con el episodio.

Lo último que se ilustra es un retrato de la labradora, que corrobora que Telory tiene un perfil concreto para este personaje-tipo. Rebajando aquí su belleza por buscar la carcajada del lector, la misma se asemeja a la sobrina de don Quijote o a la pastora Torralba (Fig. 152 y 153).



Fig. 152. El lugar de Alonso Quijano (detalle). A. L. H. Telory, h. 1863



Fig. 153. Aventura de los batanes. A. L. H. Telory, h. 1863

TIPOS XLV–XLVII. G. Doré (1863)

Gustave Doré es considerado el gran ilustrador del *Quijote*. Si, como señala Estrada, desde el Romanticismo «la actividad que distingue al genio es la creatividad» (1988:15), en el dibujante francés se viene a hacer cierta esta afirmación. La importancia de los aspectos heurísticos de su obra ha sido ampliamente estudiada por Lobato Castaño (2003). Como creador del imaginario quijotesco, tanto Palomo Vázquez (1996) como Coto Gómez (2001) han señalado la importancia de su viaje por España, lápiz en mano, para documentarse y registrar escenarios propios de la tierra del protagonista, como era propio del costumbrismo decimonónico. Por todo ello, es habitual señalar que Doré fue el primero de todos los ilustradores del texto en trasladar ese idealismo que los románticos ven en el caballero a una imagen mucho más humana, que no decía ya únicamente de un personaje loco, sino de un hombre.

De este aclamado autor son los tres siguientes tipos: el primero de ellos es también un retrato (Fig. 154); el segundo (Fig. 155) se repetirá en dos ocasiones (a las que

hemos de agregar las dos versiones de Tusell), y el tercero de ellos (Fig. 156) no será reproducido en ninguna otra edición.

El retrato de Aldonza Lorenzo se incluye aquí por tratarse de la referencia que busca Sancho para elegir ahora a una labradora a la que convertir en la amada de don Quijote. La misma, además, sigue la descripción que el propio escudero había dado en el I,31, aludiendo a que encontró a la aldeana «ahechando dos fanegas de trigo en un corral de su casa»: este retrato sigue claramente el punto de vista del escudero, combinando cómo él imagina que esta se hallaba y la concepción física que tiene de Aldonza Lorenzo [6].



Fig. 154. El encantamiento de Dulcinea. G. Doré, 1863

En el segundo tipo de Doré, Sancho, que se ha adelantado a don Quijote y está arrodillado ante las tres aldeanas (quedando los cuatro en segundo plano) está siendo atacado por la encantada Dulcinea. Iluminados ambos, las dos acompañantes quedan ligeramente ensombrecidas y miran cada una hacia uno de los lados de la imagen. En primer plano, se advierte a don Quijote, arrodillado y apesadumbrado (pese a estar de espaldas al espectador, su lenguaje corporal así lo indica). Destaca Doré por la genialidad de su trazo en tanto que, con pocas líneas, consigue introducirnos en la escena que narra. Dulcinea se muestra agresiva con Sancho: se dispone a pegar al escudero, presentándose así con una hostilidad que en pocas ocasiones le hemos visto.

[6] La incluimos así en el estudio de «La embajada de Sancho» (I,31).



Fig. 155. El encantamiento de Dulcinea. G. Doré, 1863



Fig. 156. El encantamiento de Dulcinea. G. Doré, 1863

La tercera ilustración del francés representa lo sucedido momentos después, cuando don Quijote ya se ha acercado a las tres aldeanas y se encuentra arrodillado a sus pies, junto a Sancho. En ella, los rasgos de Dulcinea están mucho más definidos que en la imagen anterior, pues se aprecia su rostro chato de perfil, momentos después de haber azotado al escudero. Este ha perdido el sombrero y sostiene, con la mano, las riendas del asustado burro de la aldeana, mostrándose atemorizado, con los ojos cerrados y con la cabeza hacia el suelo. En último plano, las posiciones de las otras dos labradoras parecen indicar que se disponen a moverse.

Nada identifica las supuestas ilustraciones de Dulcinea este tercer tipo y del segundo con el retrato de Aldonza Lorenzo del primer tipo de Doré. Mientras que el retrato muestra el punto de vista del escudero, las otras dos imágenes siguen la descripción del texto y nos sitúan en la perspectiva de don Quijote, que se defrauda ante la realidad de hallarse ante unas labradoras.

Por su parte, don Quijote repite postura con respecto a la escena anterior: aparece ahora de perfil, pero mantiene ese rostro apesadumbrado, triste y de amargura interior que podíamos intuir ya en la ilustración precedente. Con la mirada perdida y sin ver siquiera a Dulcinea, avanza ya esa profunda melancolía que le caracterizará en la segunda parte de la historia, cuando se vea incapaz de desencantar a la amada.

No destaca Doré por introducir excesivas novedades en cuanto a la disposición de las figuras: sí lo hace, en cambio, por la humanidad que traslada a la mueca de los personajes, a quienes vemos, por primera vez y sobre todo en el tercero de sus tipos, desde los sentimientos y no como figuras reducidas a gestos.

Tipo XLVIII. W. Marstrand (1865-1869)

Marstrand es el autor del cuadragésimo noveno tipo (Fig. 157), que forma parte de las veintidós ilustraciones de su programa iconográfico. En él no se ofrece ninguna novedad, pues sigue la estela de planteamiento de Cruikshank y de la edición de París (hacia 1845), donde don Quijote y Sancho, a la derecha de la imagen, sorprenden a las labradoras que van de camino. No se las puede comparar con otros personajes femeninos, ya que no se incluye ninguna otra figura de mujer en todo el programa.



Fig. 157. El encantamiento de Dulcinea. W. Marstrand, 1865-1869

TIPO XLIX. A. B. Houghton (1866)

El tipo de Houghton será repetido en dos ocasiones (Fig. 158). Toma el motivo de la edición de Londres (1837) donde Sancho también se tapa la boca con la mano, intentando disimular la risa. La crueldad con la que se representa esta escena al hacer hincapié en cómo el escudero se mofa de su señor —situándose a sus espaldas para ello— es extrema y, además, no se corresponde con la narración, por lo que de nuevo el ilustrador ofrece su propia lectura del texto.



Fig. 158. El encantamiento de Dulcinea. A. B. Houghton, 1866

La imagen se completa con una Dulcinea de fealdad extrema que se asusta ante la sorpresa de ver al caballero y al escudero postrados ante sí, mientras que una de sus acompañantes, la situada a la derecha, da la espalda a la escena, huyendo de ella; la otra parece estar en proceso de hacer lo mismo. No hay muestras de agresividad,

como sí las había en la edición londinense, en la que Dulcinea levantaba la vara a don Quijote. Por su parte, el caballero es aquí tratado con mayor solemnidad: si en la edición de Londres destacaba por su extremado patetismo, aquí parece estar entregando sus servicios.

De las noventa y nueve imágenes que forman el programa iconográfico de Houghton, se puede concluir que configura un personaje-tipo para introducir a las aldeanas, vistiéndolas igual y con un gesto parecido (Fig. 159 y 160), pero no se puede interpretar su lectura de Dulcinea pues en ningún otro momento vuelve a aparecer.



Fig. 159. Don Quijote en la venta (detalle). A. B. Houghton, 1866



Fig. 160. Teresa Panza recibe noticias de Sancho (detalle). A. B. Houghton, 1866

TIPOS L–LI. P. G. E. Staal (1864 Y 1866)

Staal firma dos tipos distintos: en el primero, ubicado por vez primera en el programa iconográfico de la edición parisina de 1864, presenta a una labradora agresiva que levanta la vara a Sancho (Fig. 161), algo que lo diferencia de las escenas de Gilbert y Nanteuil y lo acerca a Doré, quien también ponía al escudero como objeto de descarga de la aldeana; en el segundo, de 1866, presenta a esta misma labradora cayendo del borrico (Fig. 162).

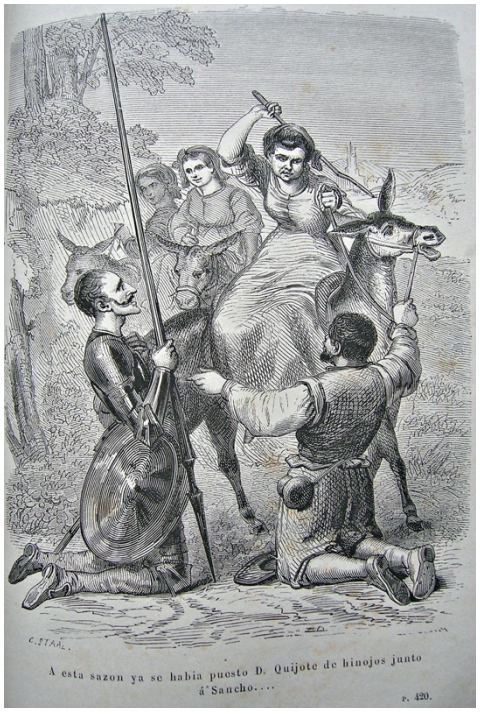


Fig. 161. El encantamiento de Dulcinea. P. G. E. Staal, 1864



Fig. 162. El encantamiento de Dulcinea. P. G. E. Staal, 1866

En el primero de los tipos (Fig. 161) Dulcinea, situada en el centro de la escena, mira y apunta a Sancho, que de nuevo agarra las riendas del asustado burro de la aldeana y señala a don Quijote, indicando que lo está presentando. Al estar de espaldas, no se puede intuir su rostro, pero su lenguaje corporal indica que no está atemorizado ante la amenaza de la mujer. Don Quijote, de perfil y con las dos rodillas en el suelo, es ignorado y tampoco trasluce ningún sentimiento. Su posición revela que se está entregando a la voluntad de la encantada amada. Las dos acompañantes, de rasgos menos definidos y desdibujadas, ocupan el fondo de la escena, y presentan una actitud pasiva ante la situación.

En su segundo tipo (Fig. 162), aparece esta misma labradora cayendo estrepitosamente del burro, que da una coz en el centro de la imagen. Don Quijote y Sancho, menos nítidos que la aldeana, quedan en segundo plano y a la izquierda, haciendo aspavientos con los que el dibujante intenta transmitir su intento de socorro. Dulcinea, en una suerte de equilibrio inestable, sigue la postura que ha

venido consolidando para este momento del capítulo, con los pies en el aire y el rostro asustado.

Las dos aldeanas responden a un mismo lenguaje iconográfico aun siendo la escena de la vara de mayor calidad y detalle que la de la caída. En su vastísimo programa iconográfico de 1866, con ciento once imágenes, vemos que Staal incluye a dos supuestas Dulcineas más. La primera es a la que Sancho visita en su embajada al Toboso (Fig. 163); la segunda es la ninfa protagonista de las bromas de los duques (Fig. 164). Las tres (la labradora del II,10, la aldeana del I,31 y la ninfa del II,35) son distintas: el dibujante entiende que la primera y la tercera responden a una interpretación, voluntaria o no; en cambio, la aldeana a la que Sancho visita está de espaldas: Staal dejaría así que el lector completara ese *hueco* de la narración, ofreciéndole libertad para interpretarla como bella (al modo de don Quijote) o fea (siguiendo al escudero).



Fig. 163. La embajada de Sancho (detalle). P. G. E. Staal, 1866



Fig. 164. Aventura del desencantamiento de Dulcinea (detalle). P. G. E. Staal, 1866

TIPO LII. G. Roux (1866)

El tipo de Roux (Fig. 165) sigue el motivo de Westall, donde Dulcinea se vuelve a subir al burro después de haber caído. Sin embargo, y a diferencia del anterior, aquí las otras dos labradoras ya han comenzado la huida y trotan por el camino que se pierde a la derecha de la escena.

En la imagen, no obstante, se combinan varios momentos, ya que don Quijote se muestra aún arrodillado y sin aparentes muestras de haber intentado socorrerla; y Sancho de pie, algo que sí ha venido siendo habitual cuando se ha ilustrado la caída de la encantada dama.



Fig. 165. El encantamiento de Dulcinea. G. Roux, 1866

Roux añade, dentro de su programa iconográfico, un retrato donde escribe «Dulcinée du Toboso». La imagen, verdaderamente, retrata a Aldonza Lorenzo, ya que responde al tipo de la labradora y no guarda ningún tipo de relación con esta representación que acabamos de ver (Fig. 166). También incluye a la fingida Dulcinea de los duques en el capítulo II,35 (Fig. 167).



Fig. 166. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena (detalle). G. Roux, 1866



Fig. 167. Aventura del desencantamiento de Dulcinea (detalle). G. Roux, 1866

TIPOS LIII–LIV. J. W. A. Hilverdink (h. 1867)

Hilverdink es autor de dos tipos[7]. El primero de ellos (Fig. 168) representa el momento en el que don Quijote y Sancho salen al encuentro de las aldeanas; el segundo (Fig. 169), responde a la caída de Dulcinea.



Fig. 168. El encantamiento de Dulcinea. J. W. A. Hilverdink, h. 1867



Fig. 169. El encantamiento de Dulcinea. J. W. A. Hilverdink, h. 1867

En el primer caso don Quijote y Sancho flanquean a las tres damas, que se ven sorprendidas por la comitiva. El caballero, en una postura extremadamente ridícula, capta la atención de estas, mientras que Sancho, en plena carcajada, pasa desapercibido. En la caída ocurre algo similar: esta vez solo vemos a Dulcinea, ya que las dos acompañantes han huido. Sancho no disimula su risa, y don Quijote, nuevamente en una postura patética, se acerca con más cuidado que preocupación.

En ambas escenas Hilverdink sigue un mismo lenguaje iconográfico: los personajes visten los mismos ropajes, presentan los mismos rostros y se encuentran en un mismo escenario (en ambas imágenes se aprecia un mismo fondo, así como un paisaje boscoso). De ellos, quizás el que más llama la atención es Sancho Panza, que hace las veces de bufón, no solo aquí sino en toda su edición ilustrada, representándose de un modo demasiado burdo o grotesco.

[7] De las treinta y cuatro imágenes que componen su programa iconográfico, incluye a Dulcinea en tres ocasiones, siendo dos de ellas relativas al capítulo II,10.

En cuanto a Dulcinea, en un primer momento se presenta divertida ante la escena, al igual que las otras dos labradoras: sujetando una vara, no parece amenazante, sino a la espera de ver cómo se desarrollan los acontecimientos. Claramente, esto responde a la lectura de Hilverdink, reducida a resaltar los episodios jocosos y a llevarlos hasta un extremo ridículo. En el caso de la caída, Dulcinea ya no ríe, pero tampoco se muestra asustada: su gesto transmite, de nuevo, ese patetismo que envuelve todas las escenas del dibujante.

Si se compara su imagen con la de la portada, donde se incluye una representación de la amada flanqueada por Amadís y Roldán, se ve que en ella se presenta con un aspecto completamente distinto, aunque igualmente ridícula (Fig. 170). Se deduce de ello que el dibujante entiende que estas Dulcineas presentadas en el II,10 responden a una invención de Sancho, y que la Dulcinea de don Quijote responde a una concepción bien diferente. Sin embargo, y pese a distinguirlas, no eleva a la dama quijotesca al ideal al que corresponde, sino que continúa reduciéndola a gestos irrisorios que nada tendrían que ver con la visión que el propio caballero nos está dando de ella.



Fig. 170. Don Quijote y Sancho Panza en busca de aventuras (detalle). J. W. A. Hilverdink, h. 1867

TIPO LV. V. Urrabieta Ortiz (1873)

El tipo de Urrabieta Ortiz (Fig. 171) no ofrece ninguna novedad de planteamiento, ni tampoco se repetirá en ninguna otra ocasión. En la imagen, don Quijote queda a la izquierda, con una rodilla apoyada y otra inclinada, pareciendo entregar su corazón a la dama, cuya fealdad en pocas ocasiones se ha presentado con tanta crudeza. A ella se dirige Sancho, adelantado en la escena, con ambas rodillas en el suelo y ocupando el centro. Los rasgos de la supuesta Dulcinea están definidos, haciendo hincapié en la deformidad de sus ojos; las acompañantes, en segundo plano, quedan reducidas a esbozos.



Fig. 171. El encantamiento de Dulcinea. V. Urrabieta Ortiz, 1873

Con una crudeza semejante a esta Dulcinea, incluye Urrabieta Ortiz a Teresa Panza (Fig. 172) y las venteras (Fig. 173), mostrando así, más que una realidad concreta, a distintos personajes-tipo. No vuelve a introducir a Dulcinea en su programa iconográfico, por lo que no se pueden establecer comparaciones con otras representaciones de la dama.



Fig. 172. Las razones de Sancho a su esposa (detalle). V. Urrabieta Ortiz, 1873



Fig. 173. Don Quijote es armado caballero (detalle). V. Urrabieta Ortiz, 1873

TIPO LVI. V. Barneto (1875)

El siguiente tipo lo firma Barneto (Fig. 174). Las novedades de disposición y planteamiento están casi agotadas, por lo que el autor repite el modelo consolidado en torno a este episodio.



Fig. 174. El encantamiento de Dulcinea. V. Barneto, 1875

Don Quijote, completamente arrodillado y a la izquierda, apoya su peso sobre la lanza; Sancho, en el centro y de frente, con una rodilla en el suelo únicamente, expone a las tres aldeanas los motivos de su intromisión. Las tres aldeanas siguen la descripción del texto, donde se indica que se encuentran atónitas, rozando la agresividad (como vemos en el gesto de la situada en el extremo derecho, que levanta la vara).

Son nueve las imágenes que conforman el programa iconográfico de Barneto, y no vuelve a aparecer Dulcinea en ninguna de sus ilustraciones. Por lo que se observa, mantiene una lectura cómica del texto, centrándose en dibujar aquellos episodios que han ido consagrándose en la historia de la iconografía quijotesca (aventura de los molinos, los batanes, los cueros de vino). El II,10, por tanto, no podía faltar, así

como tampoco la inclusión de esta Dulcinea, hombruna y rústica, que responde a ese intento de causar la carcajada en el lector, sin más profundidad.

TIPO LVII. A. Mestres (1879)

El tipo que firma Mestres (Fig. 175) no ofrece tampoco mucha novedad: como vemos, a partir de 1780 los modelos se van a ir sucediendo sin grandes cambios, con las escasas excepciones que se han señalado.



Fig. 175. El encantamiento de Dulcinea. A. Mestres, 1879

Así, en esta imagen aparecen Dulcinea y las labradoras a la derecha, siendo la primera de ellas la mejor definida. Sancho y don Quijote, consagrando sus posturas, se arrodillan ante ella en el flanco izquierdo de la escena. Sigue, en cuanto a disposición de la ilustración, la estela de Carnicero, Charlet, Pinelli y la edición de París (hacia 1845).

Mestres, que es autor de un amplísimo programa iconográfico, con un total de ciento veintinueve imágenes, incluye a Dulcinea en un retrato (Fig. 176) y en una ilustración donde se recrea el supuesto momento en el que Sancho está entregándole la carta (Fig. 177). Son todas ellas parecidas, trasladándose así a la imagen la lectura de Sancho. Si el retrato es de Aldonza Lorenzo, este debe coincidir o semejarse al de la concepción que de la misma tiene Sancho, así como a la labradora anónima que sale de El Toboso (Fig. 175). Esto podría interpretarse como que la lectura de Sancho (o la que el ilustrador hace de la



Fig. 176. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante (detalle). A. Mestres, 1879



Fig. 177. La embajada de Sancho (detalle). A. Mestres, 1879

imagen por él construida) es la base de las siguientes apariciones. De hecho, este encuentro con la falsa Dulcinea es continuación de la invención de Sancho, que trasciende hasta dotar de una apariencia precisa a la dama y se superpone a la realidad de la aldeana casualmente encontrada. Así, la imagen inventada usurpa el papel de la mujer real.

TIPO LVIII. Anónimo (1879)

En tipo quincuagésimo noveno es de mano anónima y se encuentra en la edición de Madrid (1879), donde se elabora un programa iconográfico a partir de Johannot con innovaciones, una de las cuales la conforma esta ilustración (Fig. 178). Destaca por ser la única de todas las imágenes del capítulo II,10 que presenta a don Quijote solo ante la encantada Dulcinea, que sigue aquí los patrones descriptivos mediante los cuales Sancho la ha idealizado.



Fig. 178. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1879

Don Quijote, arrodillado ante la dama, ve cómo la princesa parece invitarle a levantarse, en un gesto de buena voluntad por su parte. Es esta la Dulcinea que Johannot había incluido en su programa iconográfico cabalgando (Fig. 179), así como en su castillo (Fig. 180):



Fig. 179. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-37



Fig. 180. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-37

La figura no se corresponde con ningún momento de la narración del capítulo, y más pareciera estar mostrando una ilusión de don Quijote: el autor de la ilustración está creando una continuación del episodio dulcinesco. Se incorporaría a los «creadores» de Dulcinea, añadiendo una imagen al episodio que es posterior al texto mismo, más allá de sus márgenes.

Pudiera, en todo caso, corresponderse con el momento en el que el caballero, por un lado, queda solo y, por otro, está recreando ese posible escenario del encuentro: «Esto dicho, volvió Sancho las espaldas y vareó su rucio, y don Quijote se quedó a caballo descansando sobre los estribos y sobre el arrimo de su lanza, lleno de tristes y confusas imaginaciones, donde le dejaremos» (II,10). No puede tratarse ni de un intento de simulación del encuentro según la perspectiva del escudero, pues es en todo momento consciente del engaño; tampoco de don Quijote, quien se lamenta de la visión que ha tenido, tan lejana a las descripciones de Sancho: «–¡Y que no viese yo todo eso, Sancho! –dijo don Quijote–. Ahora torno a decir y diré mil veces que soy el más desdichado de los hombres» (II,10). Dulcinea se ilustra así de una manera en la que nada tiene que ver con las tres aldeanas que se describen en el episodio. Esta peculiar ilustración no volverá a aparecer en ninguna otra edición: además, tampoco el encuentro en exclusiva de don Quijote con la amada se repetirá. Estamos así ante el único tipo posible que muestra al caballero solo ante Dulcinea. Si hemos de entender esta ilustración como un añadido creativo del ilustrador sobre el texto (pues es lo que quizá imaginó al leer aquello de que "y don Quijote se quedó a caballo [...], lleno de tristes y confusas imaginaciones"), y dicho añadido consiste en imaginar a don Quijote a solas con una Dulcinea amable, que corresponde a su ideal, quiere decir que el ilustrador se ha puesto de parte de don Quijote, lo ha mirado con ojos quizá románticos o idealistas, ha librado su relación con Dulcinea de toda la ironía cervantina y la ha convertido -¿o reducido?- a una relación amorosa caballeresca, tal como la entendían en el siglo XIX, en estos años de moda neogótica, un poco cursis.

TIPO LIX. A. Lalauze (1879-1884)

Correrá mejor suerte la ilustración de Lalauze, que se repetirá hasta en cuatro ocasiones (Fig. 181)[8]. Esta, que no destaca por ofrecer ninguna novedad, sí que llama la atención por la calidad y el cuidado de su detalle.

Se inserta a los personajes en un escenario amable que trasmite delicadeza: el árbol y El Toboso desdibujado arropan una escena donde las aldeanas contemplan el arrodillamiento sin llegar a lo grotesco. No mueve a risa, sino que nos parece una imagen que sigue perfectamente lo narrado, donde la aldeana, que queda en el centro de la escena, es la única que está de frente, y parece estar colmándose de paciencia ante quienes han cortado su camino.



Fig. 181. El encantamiento de Dulcinea. A. Lalauze, 1879-1884

TIPO LX. Anónimo (1880)

De mano anónima es la ilustración de la edición de París (1880), donde se graba el momento de la caída de la encantada Dulcinea (Fig. 182). Un total de diez imágenes componen el programa iconográfico de este desconocido autor, y todas ellas están cargadas de tintes cómicos, buscando la risa del lector.

[8] De las treinta y siete imágenes del primer programa iconográfico de Lalauze, en ninguna otra ilustración se halla Dulcinea.

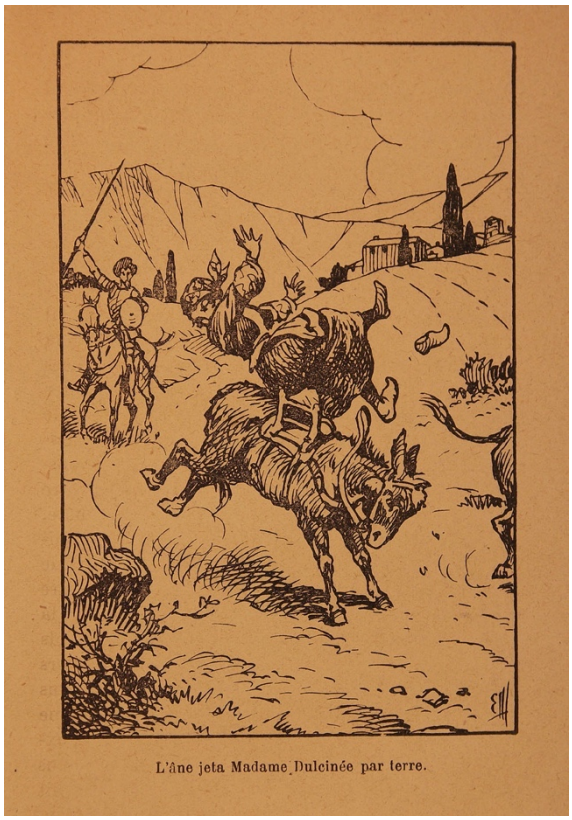


Fig. 182. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1880

Dos cosas son destacables aquí: en primer lugar, que el dibujante se concentra en don Quijote y en la amada, ya que no aparecen en escena ni Sancho ni las dos acompañantes, cuando, atendiendo a la narración, sabemos que estaban allí —además, siempre que se ha ilustrado este momento, han aparecido los cinco—. En segundo lugar, es subrayable también que el ilustrador se inventa el *cómo*, ya que don Quijote no iba a caballo cuando la amada cae a tierra. Se elige aquí la segunda de las dos opciones que a la hora de ilustrar el capítulo han venido alternándose desde finales del siglo XVIII: la repetición de escenas sin apenas variantes, y la progresiva distancia entre el texto y lo representado, al punto en el que el ilustrador, como en este caso, interviene inventando los hechos.



Fig. 183. Teresa Panza recibe noticias de Sancho (detalle). Anónimo, 1880

La comicidad es aún mayor que en la narración si se atiende, además, a que la amada se dispone en el centro de la escena, víctima de un burro que está revuelto y al que no parece haberle arreado con la vara, como se indica en el texto. La caída, donde pierde un zapato que corta la parte derecha de la imagen —quedando en paralelo a don Quijote—, es completamente ridícula. Cabe señalar además que el ilustrador, en este caso, sí sigue la narración al introducir la silla con estribos altos, que no había sido representada anteriormente: «—No era —respondió Sancho— sino silla a la jineta, con una cubierta de campo» (II,10).

La caracterización de la falsa Dulcinea se asemeja a la que el anónimo dibujante hace de Teresa Panza, por lo que de nuevo estamos ante un personaje-tipo (Fig. 183) que nada dice sobre la lectura que el ilustrador hacía de Dulcinea, pero que puede identificar con la aldeana o rústica que es Aldonza.

Por su parte, el caballero, en segundo plano y a la izquierda, levanta su lanza en señal de grito, pidiendo a la dama que le espere. No se volverá a encontrar esta escena en ninguna otra edición ilustrada, por lo que se trata de una recreación única del momento de la caída —probablemente por su extremado patetismo, o por la falta de otros personajes que dan más sentido a lo ilustrado—.

TIPO LXI. L. Hopkins (1880)

Hopkins es el autor del siguiente tipo (Fig. 184), que forma parte de un programa iconográfico que cuenta con dieciséis imágenes en total. La disposición de su estampa para este episodio presenta la novedad de seguir un momento de la narración hasta entonces ignorado: «El arzón trasero de la silla pasó de un salto, y sin espuelas hace correr la hacanea como una cebra» (II,9).



Fig. 184. El encantamiento de Dulcinea. L. Hopkins, 1880

Si bien es cierto que en el tipo de Westall se ilustraba el momento previo a la subida al burro, aquí la aldeana sigue completamente la narración del texto en tanto que se encuentra en una suerte de postura imposible. Ocupa la misma el centro de la imagen, captando la atención del espectador. Don Quijote, a la derecha y en primer plano, se mantiene en una ridícula postura de la que se presupone un intento de ayuda a la dama; Sancho, en segundo plano y sin nitidez, no esconde su sonrisa,

burlándose de la situación; en último plano aparecen las aldeanas que huyen, reducidas a mero esbozo.

TIPO LXII. J.-L. Pellicer (1880-1883)

Pellicer es el autor del tipo sexagésimo segundo. A color, don Quijote y Sancho se sitúan completamente de espaldas al espectador cortando el camino de las tres aldeanas, que acaban de salir de El Toboso (Fig. 185).



Fig. 185. El encantamiento de Dulcinea. J.-L. Pellicer, 1880-1883

No ofrece tampoco grandes novedades ni de perspectiva ni de disposición de la escena, aunque destaca por la calidad de lo representado. Por las miradas de Sancho y don Quijote, entendemos que la encantada Dulcinea es la que ocupa el centro de la imagen, situándose entre las otras dos labradoras; sin embargo, extraña que sea la del flanco derecho la que levante la vara, pues según se ha venido viendo, era Dulcinea la que habitualmente hacía este gesto agresivo. De hecho, el propio texto señalaba que era la pretendida Dulcinea la que llevaba una vara.



Fig. 126. Teresa Panza recibe noticias de Sancho (detalle). J.-L. Pellicer, 1880-1883

La caracterización de estas aldeanas es idéntica a la de Teresa Panza, lo que demuestra que también este ilustrador está recurriendo a un personaje-tipo (Fig. 126).

TIPO LXIII. R. Balaca y Orejas Canseco (1880-1883)

Balaca y Orejas Canseco ilustra este capítulo agregando un retrato de las tres aldeanas (Fig. 187). Su programa iconográfico, de ciento sesenta y una imágenes, es amplísimo pese a haber quedado inacabado (la última ilustración es del encuentro con los duques, en el II,30).



Fig. 187. El encantamiento de Dulcinea. R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883

El capítulo II,10 será la única ocasión en la que se inserte un retrato de la supuesta Dulcinea, que llama la atención y resalta porque no sigue ninguna tradición anterior. Sin embargo, si se estudian las ilustraciones de este dibujante, se advierte que es muy de su gusto agregar retratos particulares de los protagonistas de los capítulos, lo que le obliga a mantenerse fiel a un mismo lenguaje iconográfico para todas sus ilustraciones, que destacan por el detalle.

No deja de ser interesante que Balaca haya decidido que el retrato de Dulcinea corresponda a este pasaje, en el que no hay Dulcinea por ninguna parte, sino una aldeana que Sancho, mintiendo, presenta como tal: parece reconocer así el ilustrador que no existe Dulcinea, sino que es solo una invención (de carácter más paródico y cómico que idealista, pues, si no, hubiera elegido otro episodio para su retrato).



Fig. 188. La embajada de Sancho Panza (detalle). R. Balaca y Orejas Canseco, 1880-1883

En el retrato de las tres aldeanas sigue el ejemplo del retrato del cura y del barbero, donde también el primer plano queda mucho mejor definido, desdibujándose la escena a medida que nos alejamos. Así, está la encantada Dulcinea en el centro de la escena, con aspecto de labradora, y la reconocemos, además, porque en el capítulo I,31 se había ilustrado (cuando Sancho acude a entregarle la carta) con el mismo peinado (Fig. 188). Sin ser la idéntica, Balaca y Orejas Canseco crea un mismo lenguaje iconográfico que define qué entendemos como labradora, sea esta Aldonza o sea una mujer cualquiera.

TIPO LXIV. J. Worms (1884)

Worms realiza dieciocho ilustraciones para su programa iconográfico y en el mismo se incluye una escena del capítulo II,10 siguiendo los patrones ya establecidos (Fig. 189). Repitiendo el motivo del arrodillamiento, destaca de su imagen no la novedad sino la humanidad con la que trata a los personajes. Se advierte aquí a un don Quijote consciente de no estar ante Dulcinea: su tristeza interior se trasluce en su rostro.



Fig. 189. El encantamiento de Dulcinea. J. Worms, 1884

Esa tristeza contrasta con la imagen de Sancho, risueño autor de la escena, quien se muestra, según su rostro y se lenguaje corporal, divertido ante la situación que está creando. Además, sus rodillas siguen el patrón que ha venido siendo habitual en don Quijote, y el caballero, por su parte, posa las

dos sobre el suelo, en clara señal de abatimiento. Las aldeanas, de perfil o desdibujadas, no son esta vez el centro de la imagen. La escena, más que risa, nos contagia la profunda tristeza del don Quijote, que empieza a ver aquí cómo, poco a poco, se van reduciendo sus esperanzas de encontrarse con la amada que ha creado.

TIPO LXV. É. Zier (h. 1890)

Zier es autor de dos tipos: en el primero de ellos, ilustra el motivo del arrodillamiento (Fig. 190); en el segundo, Dulcinea sube a su pollina tras haber caído (Fig. 191).

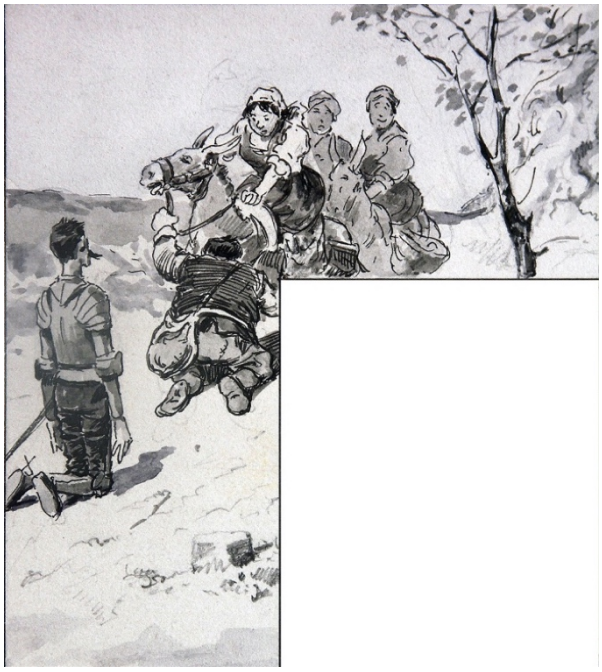


Fig. 190. El encantamiento de Dulcinea. É. Zier, h. 1890.



Fig. 191. El encantamiento de Dulcinea. É. Zier, h. 1890

Sin ofrecer ninguna novedad, en la Fig. 130 don Quijote, arrodillado a la izquierda, asiste a la presentación que Sancho le hace, postrándose también ante las tres labradoras; las mismas ocupan el centro de la imagen, y de entre todas resalta Dulcinea, que es la única bien definida en cuanto a rasgos se refiere. En cuanto a sus acompañantes, Zier les otorga dos actitudes; si una de ellas se muestra molesta ante la intromisión, otra de ellas esboza una sonrisa. Como vemos, el ilustrador está

inventando e interpretando lo que no se dice en el texto, continuando la ficción del relato.

Dulcinea aparece en ambas ocasiones caracterizada de la misma forma y con el mismo rostro. Ocupa el primer plano de la escena y Zier, por ello, se preocupa más de su detalle: pese a mostrarse de perfil, se intuye su enfado mientras mira hacia atrás, donde se encuentran don Quijote y Sancho. Caballero y escudero, al fondo, quedan desdibujados y siguen el mismo esquema contrastivo que las acompañantes de la aldeana de la Fig. 130: si bien don Quijote se muestra inquieto, y hace un gesto de preocupación, Sancho ríe ante la situación.

Zier incluye otra representación de Dulcinea cuando ilustra el II,35; en este segundo caso la dama adquiere una apariencia de ninfa (Fig. 192) que destaca por su radical diferencia con la encantada aldeana. Dulcinea demuestra así su condición proteica, susceptible de adquirir muy diferentes representaciones y de encarnarse en tipos muy distintos.



Fig. 192. Aventura del desencantamiento de Dulcinea (detalle). E. Zier, h. 1890

TIPO LXVI. C. H. Pille (h. 1893)



Fig. 193. El encantamiento de Dulcinea. C. H. Pille, h. 1893

De las cincuenta y siete imágenes que configuran el programa iconográfico de Pille, aparecerá Dulcinea (o más bien la supuesta Dulcinea) únicamente en el II,10 (Fig. 193).

Don Quijote y Sancho, arrodillados a la derecha de la escena, destacan por la calidad de su detalle; las tres aldeanas, a la izquierda, no muestran aquí ningún gesto de risa o enfado: únicamente es extrañeza lo que se lee en la cara de una de las acompañantes, que queda frente al espectador ocupando el centro de la imagen. Dulcinea, de perfil, es reconocible porque Sancho sujeta su pollina; además, es a ella a quien dirige el caballero su mirada. La apariencia de las tres labradoras responde a un mismo personaje-tipo, como se comprueba al compararlas con las representaciones del ilustrador de aldeanas y venteras (Fig. 194 y 195).

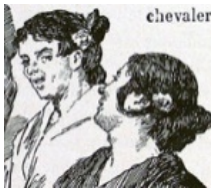


Fig. 194. Don Quijote en la venta (detalle). C. H. Pille, h. 1893



Fig. 195. Manteamiento de Sancho (detalle). C. H. Pille, h. 1893

TIPO LXVII. H. Bressler (1893)

Sin los gestos agresivos de las ilustraciones de Cruikshank, de la edición de París (hacia 1845) o de la de Marstrand, el tipo de Bressler (Fig. 196) dispone sus personajes de manera similar a estas. Se trata de un esbozo donde, en pocas líneas, se presentan las cinco figuras en el momento del arrodillamiento. Don Quijote, más próximo a la encantada Dulcinea, planta sus dos rodillas en el suelo y parece suplicarle a la labradora, mientras que Sancho, con los brazos extendidos en mitad del camino, impide la huida de las tres aldeanas.

Quedando de espaldas el escudero, don Quijote y Dulcinea se miran de perfil y quedan en el centro de la escena: las dos labradoras, al fondo izquierdo de la

imagen, se limitan a contemplar la escena con humor. No hay ninguna novedad reseñable en esta ilustración, que no se repetirá.

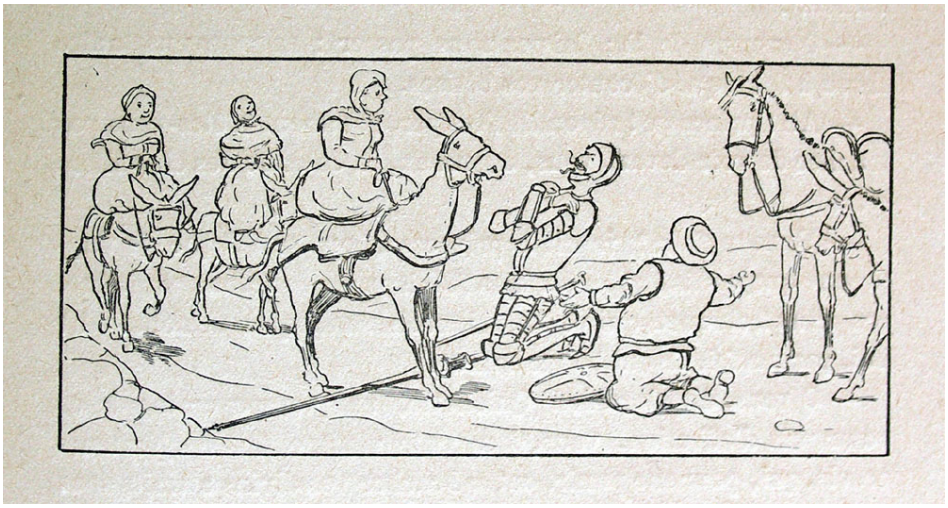


Fig. 196. El encantamiento de Dulcinea. H. Bressler, 1893

Dentro de las cuarenta y cuatro imágenes que configuran su programa iconográfico, Bressler incluye a Dulcinea en otra ocasión: se trata del I,1 (Fig. 197), cuyo parecido con la labradora del II,10 llama la atención. Bressler entiende que la verdad última de Dulcinea es Aldonza Lorenzo, por lo que al incluir un retrato de la amada en el momento en el que Alonso Quijano se está preparando para ser caballero andante, ilustra a la aldeana de El Toboso y no a la mujer idealizada que pinta en su imaginación don Quijote.



Fig. 197. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante (detalle). H. Bressler, 1893

TIPO LXVIII. A. Guillaume (1893)

El sexagésimo noveno tipo lo firma Guillaume, y se repetirá en dos ocasiones (Fig. 198)[9]. Presenta en su ilustración un interesante cambio de perspectiva, muy del gusto del dibujante, donde caballero y escudero se distancian porque Sancho se ha

[9] El programa iconográfico de Guillaume está compuesto por treinta y cuatro imágenes, sin aparecer Dulcinea en ninguna otra.

adelantado para presentarse a las labradoras; sigue, por tanto, un esquema similar al de Doré, aunque desde distinto ángulo.

En primer plano se encuentra don Quijote de espaldas al espectador. Postrado y mostrando sus armas, repite esa idea de sumisión ante la amada. Sancho, al fondo de la imagen, está arrodillándose con un paso bastante torpe, pareciendo que está a punto de caerse. Las tres desdibujadas y amenazantes labradoras quedan reducidas a sombras, aunque no por ello dejamos de ver el enfado en sus rostros y gestos.

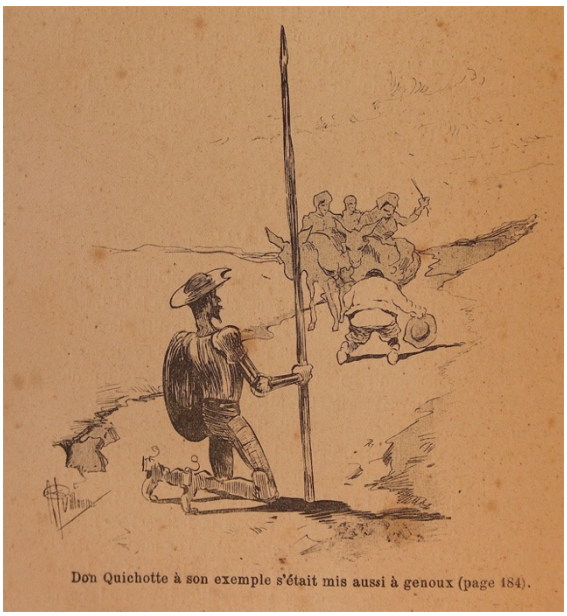


Fig. 198. El encantamiento de Dulcinea. A. Guillaume, 1893

TIPO LXIX. Anónimo (1895-1896)

En la portada de las ediciones de Barcelona (1895 y 1896) aparece Dulcinea de El Toboso en una recreación de un momento que no sucede verdaderamente en la obra, aunque se relaciona con el II,10 (Fig. 199)[10]. Como se puede apreciar, al tratarse de una portada, el dibujante combina elementos atractivos y reconocibles para el lector. El escenario, así, pasa a incluir los molinos de viento (que nunca habían aparecido en este episodio); por otro lado, tanto Sancho como don Quijote van sobre sus equinos, así como la solitaria Dulcinea, que esta vez no va en compañía de las otras dos aldeanas.

[10] Para su análisis, se ha tomado la cubierta de 1896, ya que el detalle se apreciaba con mejor calidad.

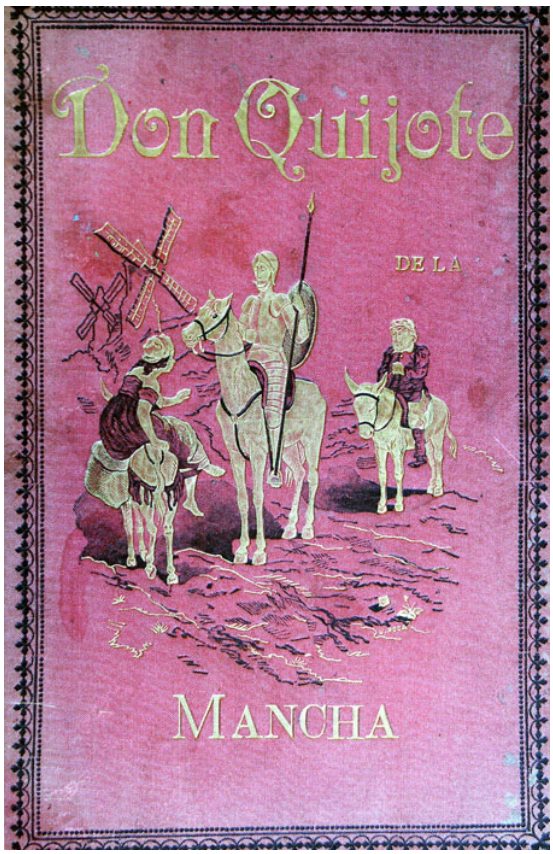


Fig. 199. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, 1885-1896

La excepcionalidad de esta imagen no debe ser tenida en cuenta por la situación que ocupa como cubierta del libro. Los tres protagonistas de la historia, en el entorno de la aventura más famosa que vive el caballero andante, resultarían un reclamo para la venta de la edición. Vemos aquí, además, que el ilustrador o el editor han entendido, en una mirada sin precedentes, que los protagonistas de la novela son tres: don Quijote, Sancho y Dulcinea, dando un espacio importante al papel de la mujer. Sin embargo, por otro lado, no se ha elegido la dama para la representación del personaje, sino la aldeana, lo que también dice mucho de cómo acaba reducida a una tipología más concreta.

TIPO LXX. J. Pahissa (1897)

Dos son los tipos que firma Pahissa para la edición ilustrada de Barcelona (1897), cuyo programa iconográfico alcanza casi las ciento cincuenta imágenes (de hecho, el siguiente tipo, firmado por Seriñá, pertenece a este mismo proyecto); de todas ellas, Dulcinea aparecerá solo en las tres ilustraciones dedicadas a este capítulo. La primera escena de Pahissa muestra el momento del arrodillamiento (Fig. 200); la segunda, ofrece la novedad de representar cómo quedan don Quijote y Sancho tras el encuentro con las tres mujeres (Fig. 201).



Fig. 200. El encantamiento de Dulcinea. J. Pahissa, 1897

El primer motivo se presenta sin novedad: don Quijote y Sancho a la izquierda de la imagen, siguiendo los patrones de arrodillamiento que han venido siendo habituales, se presentan ante las tres aldeanas, que ocupan la izquierda de la escena. Caracterizadas como rústicas, destaca Dulcinea por su fealdad, así como por el gesto de sorpresa.



Fig. 201. El encantamiento de Dulcinea. J. Pahissa, 1897

En el segundo de los tipos las tres quedan de espaldas y desdibujadas. Esto se debe a que los protagonistas de esta escena son don Quijote y Sancho, que quedan en primer plano: el caballero, devastado, se apoya sobre un árbol, achacado de melancolía; Sancho, por su parte, parece estar en ese momento de la narración en el que exclama: «—Aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura» (II,10).

En ambas estampas se trata de las mismas aldeanas, pues el autor, pese al desdibujo, sigue un mismo lenguaje iconográfico: lo muestran así las vestimentas y el

pañuelo en el pelo de la supuesta Dulcinea, pero sobre todo la comparación entre los personajes masculinos de ambos tipos.

TIPO LXXI. J. Seriñá (1897)

Dentro de la misma edición, encontramos una ilustración para el mismo episodio realizada por Seriñá (Fig. 202), autor de 26 de las imágenes del *programa iconográfico*. En esta se vuelve al motivo del arrodillamiento donde, sin presentar ninguna novedad, don Quijote hinca una rodilla en el suelo y ve cómo Sancho le presenta ante las tres labradoras, que han sido sorprendidas saliendo de El Toboso.



Fig 202. El encantamiento de Dulcinea. J. Seriñá. 1897

Es una escena realista —mucho más que los dibujos de Pahissa—, muy cercana a la situación descrita en el texto: las damas, atónitas, posan sus miradas sobre el escudero, quedando don Quijote ignorado. Las tres parecen la misma persona, y contrastándola con la mujer de Sancho Panza (Fig. 203), se advierte que Seriñá diseñó un personaje-tipo de la mujer rústica, que repitió también en el episodio del encuentro con las aldeanas.



Fig. 203. Las razones de Sancho a su esposa (detalle). J. Seriñá, 1897

TIPO LXXII. O. Woite (h. 1900)

Sin ninguna novedad, en esta ilustración de Woite O., don Quijote y Sancho se arrodillan a la derecha de la escena: Dulcinea, asustada, amenaza con la vara, mientras que las acompañantes ríen (Fig. 204).



Fig. 204. El encantamiento de Dulcinea. O. Woite. h.1900.

TIPO LXXIII. Anónimo (h. 1900)

Tampoco ofrece novedad de planteamiento la ilustración anónima de la edición de Reutlingen (hacia 1900), donde lo único sorprendente son las vestimentas de los personajes, exóticas por la variedad de color y el diseño de las telas (Fig. 205).



Fig. 205. El encantamiento de Dulcinea. Anónimo, h. 1900

En la misma, don Quijote queda de perfil al espectador, con gesto suplicante; de Sancho, completamente de espaldas y con la cabeza cubierta, no se puede intuir gesto alguno. Las tres aldeanas ponen su atención en don Quijote, quien parece aquí estar hablando. Dulcinea, que aparece como una mujer joven y bella, se presenta con un gesto amable, mientras que las dos acompañantes, en tercer plano, escuchan sin sorpresa ni risa. Cabría señalar aquí que cuando no hay comicidad en la representación –y la comicidad es casi siempre sinónimo de fealdad de las mujeres- tampoco se pinta a los personajes riéndose. Esto es: que cuando el ilustrador se toma en serio el pasaje y no como chiste, tampoco se ceba en la presentación ridiculizadora ni hace reír a las acompañantes de la falsa Dulcinea.

TIPO LXXIV. H. Morin (1900)

El tipo de Henry Morin insiste en este motivo del arrodillamiento: autor de un total de 78 imágenes para su *programa iconográfico*, no es novedoso en cuanto al tratamiento de su ilustración (Fig. 206). En ella, don Quijote queda en primer plano a la derecha y se sitúa de perfil al espectador, posando únicamente una de sus rodillas en el suelo; un poco más avanzado se encuentra Sancho, que se está presentando y expone su causa a las tres labradoras.



Fig. 206. El encantamiento de Dulcinea H. Morin. 1900

A la izquierda, las mismas miran sorprendidas al escudero (Fig. 207). Dulcinea es fea y gorda, siguiendo la narración del texto, y tiene un gesto amenazante (algo que acompaña con su disposición corporal, pues está levantando la vara); sus dos acompañantes parecen más sorprendidas que enfadadas. El retrato de Aldonza Lorenzo que Morin incluye en el I,31, nos permite ver el claro parecido entre aquella y la que don Quijote y Sancho encuentran ahora a la salida de El Toboso (Fig. 208). Morin, que se sitúa en la perspectiva de Sancho, entiende que el escudero está buscando a una dama semejante a Aldonza, a quien él mismo conoce. De nuevo estamos ante un dibujante para el que no hay idealización posible en lo que se refiere a Dulcinea; así lo demuestran sus representaciones del personaje, en las que queda siempre reducida a un tipo (como se vio en el estudio de «La embajada de Sancho»).



Fig. 207. El encantamiento de Dulcinea (detalle). H. Morin, 1900



Fig. 208. Embajada (detalle). H. Morin, 1900

TIPO LXXV. M. Á. Álvarez (1901)

Manuel Ángel Álvarez es autor de este tipo, incluido en su *programa iconográfico* para la edición de Madrid (1901). Como se aprecia, no ofrece ninguna novedad (Fig. 209).

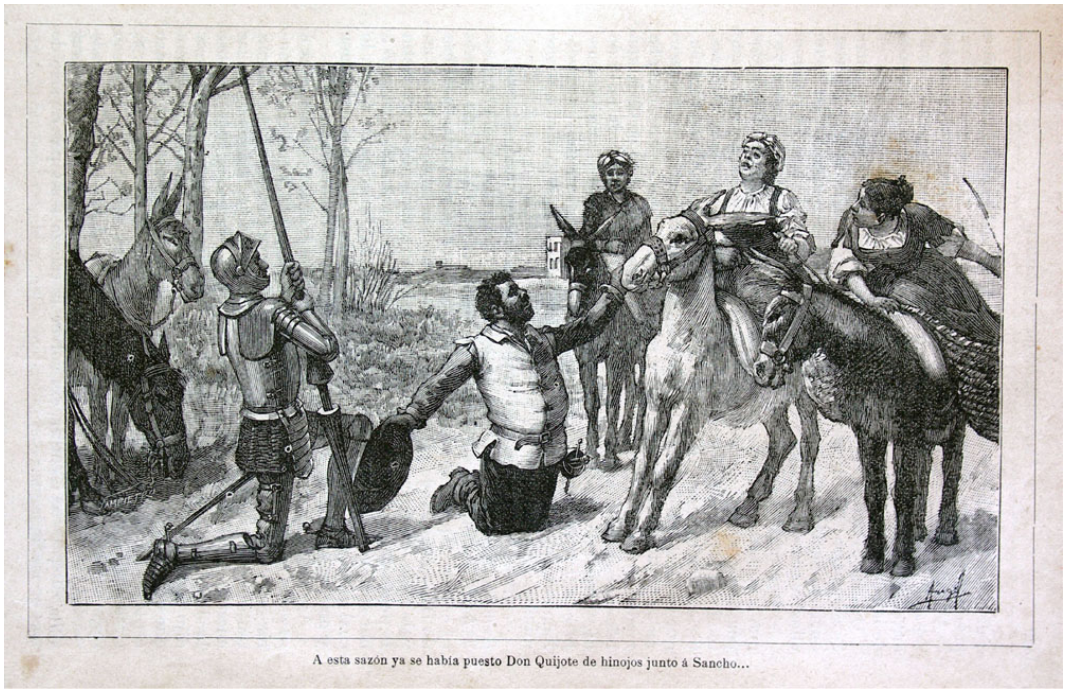


Fig. 209. El encantamiento de Dulcinea. M. Á Álvarez, 1901

Las aldeanas, a la derecha, se ven sorprendidas por caballero y escudero, que se arrodillan ante ellas siguiendo sus posturas habituales. La supuesta Dulcinea es, de nuevo, carirredonda (Fig. 210), su gesto no da signos de amabilidad, aunque no llega a resultar amenazante (como se ha visto en otras ocasiones), limitándose a mirar a Sancho con cierto desprecio o superioridad. Las dos acompañantes también miran al escudero, haciendo una de ellas (la más cercana al lector) un giro de cuello donde se demuestra la genial capacidad de perspectiva que tenía el dibujante.

Se puede comparar a esta supuesta Dulcinea con otras labradoras: aun siendo la que nos ocupa más fea que otras de las rústicas de Manuel Ángel Álvarez, es innegable que se trata de un personaje-tipo (Fig. 211). Años más tarde añadirá a un *programa iconográfico* mucho más extenso y completo una ilustración de Aldonza Lorenzo (I,31), revelando entonces que para él ambas son realidades distintas y, como tal, deben presentarse desde modelos diferentes (Fig. 212).



Fig. 210. El encantamiento de Dulcinea (detalle). M. Á. Álvarez, 1901.



Fig. 211. Llegada a la aldea (detalle). M. Á. Álvarez, 1901



Fig. 212. Embajada (detalle). M. Á. Álvarez, 1901

TIPO LXXVI. W. Strang (1902)

Strang tiene un *programa iconográfico* con un total de 30 imágenes, de las cuales solo en una aparece Dulcinea (Fig. 213). Se define este dibujante por la caracterización que hace de los personajes, que tienden a aparentar mayor edad de la que tienen en el texto.

La imagen del arrodillamiento no presenta ninguna novedad: don Quijote y Sancho ocupan el flanco izquierdo, quedando las tres aldeanas en hilera a la derecha de la escena. Escudero y caballero se muestran con gran humanidad. En cuanto a las tres labradoras, lo primero que llama la atención es la apariencia, pues son mucho mayores de lo que ha venido siendo habitual en las ilustraciones anteriores (Fig. 214). Dulcinea, que mira a ambos, ocupa el primer plano, y sus dos acompañantes contemplan la escena desde atrás (destacando por su fealdad la última de ellas).



Fig. 213. El encantamiento de Dulcinea. W. Strang, 1902.

Pese a la brevedad de su *programa iconográfico*, se trata de nuevo de un personaje-tipo, ya que tanto la sobrina como el ama de Alonso Quijano se caracteriza de una forma muy similar (Fig. 215).



Fig. 214. El encantamiento de Dulcinea (detalle). W. Strang, 1902.



Fig. 215. Escrutinio de la biblioteca (detalle). W. Strang, 1902.

TIPOS LXXVII-LXXX. J. Passos (1903-1904)

Passos es autor de tres tipos que entran en perfecto diálogo: en el primero de ellos, el escudero ve cómo las tres aldeanas se aproximan (Fig. 216); en el segundo, asistimos al momento del arrodillamiento (Fig. 217); en el tercero, Dulcinea cae (Fig. 218). 373 imágenes componen su *programa iconográfico*, que destaca sobre todo por combinar ilustraciones donde lo dibujado se reduce a esbozos muy realistas en las que el detalle es protagonista.

La Fig. 216 nos muestra así a Sancho en el momento en el que ve, a lo lejos, a las tres labradoras: «En resolución, así como Sancho vio a las labradoras, a paso tirado volvió a buscar a su señor don Quijote» (II,10).



Fig. 216. El encantamiento de Dulcinea. J. Passos, 1903-1904.

De espaldas al espectador, pero perfectamente reconocible, se ve al escudero y al rucio en primer plano: al

fondo, reducidas a pocos trazos, van las tres labradoras, que no quedan definidas ni bien trazadas.



Fig. 217. El encantamiento de Dulcinea. J. Passos, 1903-1904.

Las mismas repiten vestimenta, ganando en detalle y disposición en la Fig. 217, donde Dulcinea ocupa el centro de la escena y Sancho y don Quijote, cada uno a un lado, flanquean a la dama arrodillándose ante ella. Las dos labradoras quedan relegadas a un segundo plano.

En un equilibrio perfecto, y con un realismo que no caracterizaba a su primer tipo, se muestran aquí los cinco personajes que suelen ser protagonistas de esta escena. Dulcinea, sin mostrarse agresiva, mira a don Quijote; lo mismo sucede con las dos acompañantes, cuya semejanza de rostro y de disposición hacen pensar que se trata, de nuevo, de un mismo personaje-tipo (Fig. 219 y 220):



Fig. 219. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Passos, 1903-1904



Fig. 220. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Passos, 1903-1904

Esta Dulcinea vuelve a aparecer, reducida a esbozo, en el momento de la caída (Fig. 218). Destaca que la misma, pese ser un garabato (Fig. 221) puede identificarse perfectamente con la anteriormente vista (Fig. 222): ambas tienen un mismo peinado, un mismo color de pelo, una misma vestimenta y un gesto común. Lo único que las diferencia es el realismo con el que el autor se enfrenta a cada una de las escenas.



Fig. 218. El encantamiento de Dulcinea. J. Passos, 1903-1904



Fig. 221. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Passos, 1903-1904.



Fig. 222. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Passos, 1903-1904.

Sin embargo, no se puede asegurar que el dibujante esté siguiendo un mismo *lenguaje iconográfico* en la elaboración de ambas, ya que trabaja con un único modelo de personaje femenino que le sirve también para introducir también a venteras (Fig. 223 y 224) y labradoras (Fig. 225 y 226).



Fig. 224. Don Quijote es armado caballero (detalle). J. Passos, 1903-1904.



Fig. 223. Don Quijote en la venta (detalle). J. Passos, 1903-1904.



Fig. 225. Las razones de Sancho a su esposa. J. Passos, 1903-1904



Fig. 226. Las razones de Sancho a su esposa. J. Passos, 1903-1904

TIPO LXXXI. H. M. Brock (h. 1905)

Brock es el autor del siguiente tipo, que vuelve al motivo del arrodillamiento para realizar su *programa iconográfico*, compuesto por un total de 8 imágenes (Fig. 227).

Don Quijote, más cercano al espectador, se encuentra con ambas rodillas en el suelo y de perfil, apoyándose en su lanza; Sancho, también de perfil, toma las riendas de la pollina de Dulcinea y señala a su señor, por lo que el ilustrador se sitúa en el momento exacto en e l que el escudero está presentando a don Quijote. Las tres aldeanas miran a Sancho con cara entre jocosa e incrédula: en último plano, se extienden en hilera, ocupando el medio de la imagen.



Fig. 227. El encantamiento de Dulcinea. M. H. Brock, h. 1905.

La ilustración no ofrece ningún tipo de novedad ni se pueden establecer vínculos con otras ilustraciones de Brock, ya que el autor ni volverá a representar a Dulcinea ni incluirá figuras de labradoras en sus imágenes.

TIPO LXXXII. N. Alpériz (h. 1905-1908)

El antepenúltimo de los tipos volcados en el *QBI* es de Al périz, y vuelve al motivo de la caída de Dulcinea (Fig. 228). Su *programa iconográfico*, centrado en la segunda parte de la obra, cuenta con un total de 20 ilustraciones, no volviendo a aparecer Dulcinea en ninguna de ellas.



Fig. 228. El encantamiento de Dulcinea. N. Alpériz, 1905-1908.

Esta vez, como se advierte en la escena, se representa a los cinco personajes: la encantada amada, en primer plano, acaba de caer de su burro, que huye por la izquierda de la imagen; no se muestra su rostro, pues queda de perfil, siendo el lector el que debe completar la escena (Fig. 229). Don Quijote y Sancho, en segundo plano y en el medio, hacen aspavientos, en señal de auxilio. El movimiento de sus piernas, ligeramente inclinadas hacia la derecha, indica (torpemente) que van a correr en su ayuda. Por último, a la derecha, las dos labradoras, montadas sobre sus burros, parecen querer huir.

La escena es perfectamente simétrica: Dulcinea, en el suelo y en medio, don Quijote y Sancho la flanquean en segundo plano y cada uno con un fondo distinto, y los equinos ocupan la izquierda y la derecha de la imagen.



Fig. 229. El encantamiento de Dulcinea del Toboso (detalle). N. Alpériz, 1905-1908.

TIPOS LXXXIII-LXXXIV. D. Urrabieta Vierge (1906-1907)

Los dos últimos tipos los firma Urrabieta Vierge, cuyo amplio *programa iconográfico* (de 262 imágenes) ha dejado un total de cuatro ilustraciones de Dulcinea, siendo dos de ellas relativas a su encantamiento. Su primera ilustración insiste en el motivo del arrodillamiento, aunque desde una nueva perspectiva (Fig. 230); el segundo, muestra la caída de Dulcinea (Fig. 231).



Fig. 230. El encantamiento de Dulcinea. D. Urrabieta Vierge, 1906-1907

En la primera figura el primer plano lo ocupa el rucio, que da la espalda al espectador mientras pasta, ignorando lo que ocurre en segundo plano; en el otro extremo se encuentra Rocinante, haciendo que la escena quede así perfectamente encuadrada. En hilera, vemos a don Quijote, arrodillado y de espaldas al espectador, entregándose a una agresiva Dulcinea (Fig. 232), que levanta la

vara a Sancho, a quien suponemos presentando a don Quijote. Las dos acompañantes, por su parte, han comenzado ya la huida.

La novedad reside aquí en la perspectiva con la que Urrabieta Vierge dispone la imagen. De un modo parecido sucede en el segundo de sus tipos, pues si anteriormente se ha visto la caída de Dulcinea en primer plano, aquí lo ocupa el caballero, que acude presto (junto con Sancho) a socorrerla.



Fig. 231. El encantamiento de Dulcinea. D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.

Si se comparan las Dulcineas de estos dos tipos (Fig. 232 y 233) con la inclusión que hace el dibujante de Aldonza Lorenzo para ilustrar el capítulo I,31 (Fig. 234), vemos que en las tres ocasiones se sigue un mismo *lenguaje iconográfico*, lo que significa que Urrabieta está usando un personaje tipo de aldeana para todas las invenciones relativas a la dama quijotesca, esto es: no consigue hacerse con la idealización de don Quijote, sino solo con la versión rústica de Sancho.



Fig. 232. El encantamiento de Dulcinea (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.



Fig. 233. El encantamiento de Dulcinea (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907



Fig. 234. Embajada (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.

* * *

Como se ha podido corroborar, esta escena de las tres aldeanas y la supuesta Dulcinea encantada tiene tantas lecturas como posibilidades de ilustrarse: las imágenes reflejan en ocasiones la extrañeza y perplejidad de don Quijote o de las aldeanas y su cruce de miradas demuestra que ninguno de los personajes sabe bien qué papel juega el otro en esa misma escena, por lo que transmiten un extrañamiento total. En otros casos, las ilustraciones se centran en la representación teatral de Sancho, que hace su papel mientras los otros asisten embobados, fascinados, al cuento. Y en otros se insiste en la comicidad al concentrarse en el motivo más tosco de la risa: el tropiezo, la caída, por citar solo algunos ejemplos. Esta multiplicidad de lecturas posibles es fascinante: la diferencia entre unas y otras demuestra que la obra se ha leído incluso en la misma época con resultados interpretativos disímiles, aunque también, por otra parte, que algunas lecturas han tenido más éxito o difusión que otras y han permanecido por ello en el tiempo, dando lugar a imitaciones posteriores.

Por otro lado, cabe señalar que, salvando algunas excepciones, como la de Johannot o la de Urrabieta Vierge, el perspectivismo de la narración no puede mantenerse en la ilustración, que obliga a elegir una versión; aunque, por otro lado, una misma ilustración implica un intercambio de miradas entre los personajes que añade información a la escena y que, a veces no está en el libro. La interpretación que se hace al trasladar el texto al grabado incorpora la lectura que el mismo ilustrador hace de la escena. Las ilustraciones, como se ha ido viendo, eligen ponerse más de parte del realismo del narrador, y no de los fingimientos e imaginaciones de los personajes. Esto último hubiera ofrecido unas dificultades mucho más arduas laboriosas de resolver y que solo demuestran sus muchas posibilidades interpretativas en los "Frontispicios" o "Imágenes especulares". Por otra parte, la versión realista es la más habitual en la iconografía por resultar más grata a los lectores, tanto a los que

buscan comicidad en las escenas como a los que más tarden disfrutarán del costumbrismo.

Dulcinea, casi siempre invisible, sigue siendo «un ente muy misterioso», recordando la expresión que usó el tío Paco para referirse a don Álvaro, el personaje del drama romántico del duque de Rivas. Y es que no aparece como tal en la obra, luego no se ilustra, y queda reducida a esta aldeana que sí está realmente presente en la ficción, convertida en Dulcinea por engaño de Sancho. Mientras la idea fantástica de don Quijote no encuentra representación, las patrañas de Sancho consiguen encarnarse sin dificultad en las imágenes. Los ilustradores que solo eligen este episodio están negando la posibilidad de encarnar a la Dulcinea quijotesca e ideal, que carece de representación, optando así por ceñirse a la presencia física de los personajes en el relato y retratando por ausencia la ambivalencia de un personaje en el que parece que todo cabe, que todo es posible.

CAPÍTULO II, 35

A continuación, revisaremos las imágenes relativas a otro episodio que ha tenido una representación gráfica importante. Situándonos en la narración, Don Quijote y Sancho se encuentran con los duques cuando la situación creada por el escudero en el II,10 sufre una nueva vuelta de tuerca:[11]: ahora Sancho va a ser víctima, por culpa de la duquesa, de su propia burla y acabará creyendo que, en efecto, Dulcinea está encantada:

> Tengo por cosa cierta y más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de burlar a su señor y darle a entender que la labradora era Dulcinea, y que si su señor no la conocía, debía ser por estar encantada, toda fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen. Porque real y verdaderamente sé yo de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pillina era y es Dulcinea de El Toboso, y que el buen Sancho (II,33).

[11] El propio Sancho reconoce a la duquesa en el II,33 ser el autor del encantamiento de Dulcinea: «Lo del encanto de mi señora doña Dulcinea, que le he dado a entender que está encantado, no siendo más verdad que por los cerros de Úbeda».

De esta forma, e inoculada la mentira en el escudero, los duques planean el engaño. Sucede, como sucedía en el II,10, que los lectores somos conscientes de que se trata de una burla:

> Ella fue a dar cuenta al duque de lo que con él había pasado, y entre los dos dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco, en el cual le hicieron muchas tan propias y discretas, que son las mejoras aventuras que en esta grande historia se contienen (II,33).

Al final del capítulo II,35 se nos insistirá en este engaño programado:

> Y satisfechos los duques de la caza, y de haber conseguido su intención tan discreta y felicemente, se volvieron a su castillo, con prosupuesto de segundar en sus burlas, que para ellos no había veras que más gusto les diesen (II,35).

La burla consistirá en hacer aparecer a Merlín en un carro para que el mismo pregone la profecía del desencanto de la amada. La estampa, que irrumpe el momento en el que todos se hallan de caza, se introduce a mediados del capítulo II,34, donde el diablo correo viene a anunciar la llegada de los carros:

> Yo soy el Diablo, voy a buscar a don Quijote de la Mancha, la gente que por aquí viene son seis tropas de encantadores que sobre un carro triunfante traen a la sin par Dulcinea de El Toboso. Encantada viene con el gallardo francés Montesinos, a dar orden a don Quijote de cómo ha de ser desencantada la tal señora (II,34).

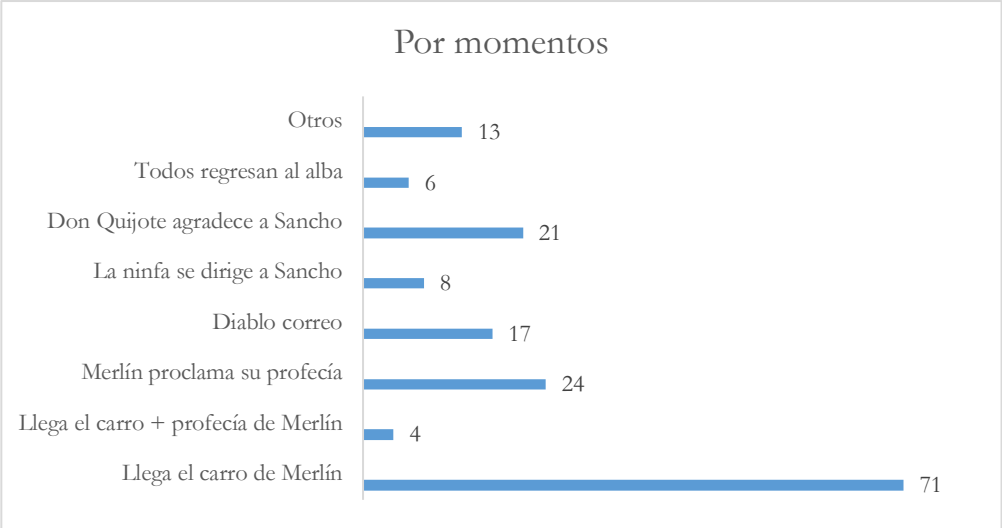


Fig. 235. Llega el carro de Merlín. R. Corbould, 1797.

Este personaje se incluirá en una ilustración por primera vez en el año 1797 (Fig. 235); hasta ese momento, se habían sucedido sin apenas variantes cinco tipos de estampas con el motivo de la llegada del carro de Merlín (Savery, Obregón, la anónima de Londres (1699), Harrewyn y Camarón y Boronat).

En el *QBI* Dulcinea está etiquetada en cuatro ilustraciones de este capítulo, todas las cuales muestran la «Llegada del carro de Merlín». Pinchando *Búsqueda guiada* por episodio («Aventura del desencantamiento de Dulcinea»), se hallan, en cambio, un total de 166 imágenes registradas -aunque

dos aparecen como no disponibles (de ahí que salga, en la gráfica un total de 164)-. A continuación, se ofrece la disposición, por momentos, según las distintas disposiciones o posturas de los personajes en la escena. de estas ilustraciones[12]:



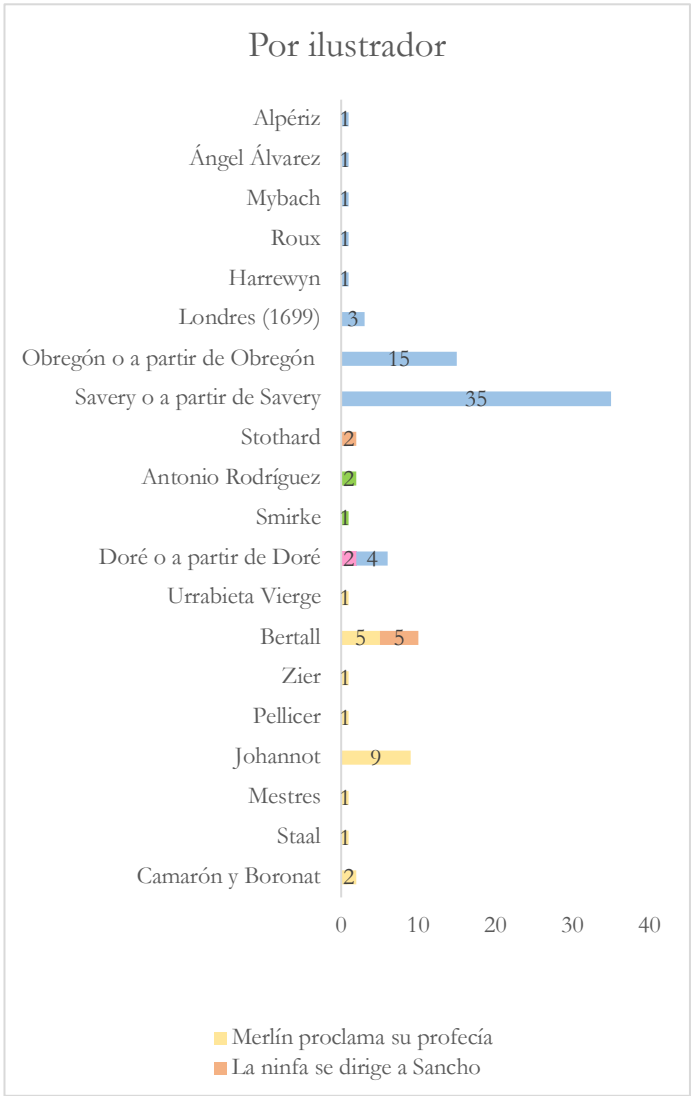
Gráfica 6

Como se aprecia, la escena que ha contado con mayor éxito es la de «Llega el carro de Merlín», seguida por los momentos en el que «Merlín proclama su profecía» y por «Don Quijote agradece a Sancho que acepte los azotes». Asimismo, se debe aclarar que en el apartado «Otros» hemos añadido las siguientes imágenes: «Retratos de Sancho» (3), «Detalle de los encapuchados» (2), «Sancho teme los azotes» (2), «Detalles del paisaje» (2), «Carro de uno de los sabios» (2), «Don Quijote pide a Sancho que se azote» (1), «Don Quijote demuestra su valentía» (1).

Para el análisis por tipos no se han tenido en cuenta las imágenes donde no aparece la ninfa, que asumirá el rol de Dulcinea de El Toboso. Por tanto, se estudiarán un total de 95 ilustraciones repartidas en veintiún tipos distintos.

[12] Se incluyen estas imágenes en el análisis de las ilustraciones de Dulcinea porque partimos de la base de que esta era la pretensión de los dibujantes, ya que la falsa Dulcinea, interpretada por la ninfa, se encontraba en el carro. Lo indica así la narración: «La duquesa y el duque y todos los circunstantes dieron muestras de haber recibido grandísimo contento, y el carro comenzó a caminar; y al pasar la hermosa Dulcinea, inclinó la cabeza a los duques y hizo una gran reverencia a Sancho» (II,35).

En la siguiente gráfica se ve el total de tipos posibles por ilustrador. Con el motivo «Llega el carro de Merlín» son un total de nueve tipos (siete propios de la llegada del carro y 2 donde se combina este momento con la profecía de Merlín[13]). Como se advierte, autores como Bertall y Doré han realizado dos tipos de ilustración diferentes para este episodio II,35, que incluyen a la supuesta Dulcinea.



Gráfica 7

[13] Descartamos de «Llega el carro de Merlín» las ilustraciones de Johannot, Morin, la anónima de Nancy (1890) y Fraipont, ya que en ellas no aparece la ninfa retratada o no es perfectamente distinguible.

Tampoco en esta ocasión nos encontramos ante Dulcinea, sino ante la que, para burla de don Quijote y Sancho, se hace pasar por tal en la representación organizada por los duques. Sin embargo, como en el episodio del encuentro con las aldeanas a la salida de El Toboso, las imágenes de la falsa Dulcinea deben incluirse en el repertorio correspondiente a la dama e incorporarse al análisis, ya que los dibujantes pretendieron acercarse al personaje a través de esta falsa ninfa que se encontraba en el carro. Así lo indica la narración:

> La duquesa y el duque y todos los circunstantes dieron muestras de haber recibido grandísimo contento, y el carro comenzó a caminar; y al pasar la hermosa Dulcinea, inclinó la cabeza a los duques y hizo una gran reverencia a Sancho (II,35).

TIPO I. J. Savery (1657).

La primera vez que se representa esta escena es en la edición de Dordrecht (1657): la realiza Jacob Savery (Fig. 236) y se repetirá en treinta y cinco ocasiones, asentando las bases de cualquier estampa que posteriormente ilustre este momento: en la oscuridad, aparece iluminado el carro que previamente le había sido anunciado a la comitiva de caza:

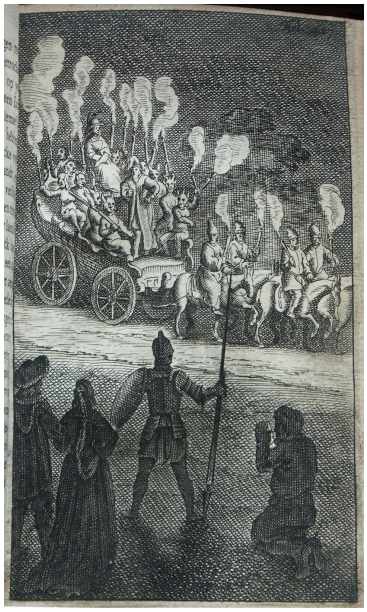


Fig. 236. Llega el carro de Merlín. J. Savery, 1657.

> Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubertadas empero de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano. Era el carro dos veces y aun tres mayor que los pasados (II,35).

En ella, don Quijote, Sancho y los duques quedan de espaldas al espectador: el caballero, valientemente, parece estar en posición de defender a sus acompañantes; Sancho, como indica la obra[14], se encuentra asustado, suplicante; y el gesto de los duques,

[14] «Don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso» [II,35].

su posición corporal, no trasluce espanto. Savery se sitúa desde el punto de vista de estos personajes: el lector, como ellos, ve aparecer el carro. Siguiendo la descripción del texto, se halla a la ninfa (Fig. 237):

> En un levantado trono (...), 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 (II,35).



Fig. 237. Llega el carro de Merlín (detalle). J. Savery, 1657

Y a Merlín:

> Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro (...). Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir de esta manera (II,35).

La supuesta Dulcinea será interpretada por la ninfa, que se desvela como la dama al dirigirse a Sancho:

> Que la edad tan florida mía, que aún se está todavía en el diez y... de los años, pues tengo diez y nueve y no llego a veinte, se consume y marchita debajo de la corteza de una rústica labradora (II,35).

Don Quijote y el escudero como tal la reconocerán: «Por Dios, señor, que Dulcinea ha dicho la verdad» (II,35), «pero querría yo saber de la señora mi señora doña Dulcinea de El Toboso adónde aprendió el modo de rogar que tiene» (II,35).

De las 75 imágenes registradas en el *QBI* para este dibujante, Dulcinea se incluye en tres ocasiones más: en el frontispicio que abre la primera parte de la obra (Fig. 238), en el frontispicio de la segunda parte (Fig. 239) y en el capítulo II,10 (Fig. 240): la ninfa aquí presentada no se corresponde con ninguna de las tres. Es importante que este ilustrador sea tan generoso en versiones de Dulcinea, ya que es uno de los

primeros dibujantes consagrados del *Quijote*: que ponga sus ojos sobre este personaje nos revela, por un lado, que prestaba atención a momentos de la obra aun no consagrados; por otro, que al ser uno de los iniciadores y uno de los autores de más amplio programa iconográfico haya sido el precursor de algunas tipologías, no construidas por entonces. Ambos factores influirán para que sea uno de los ilustradores más innovadores del texto.



Fig. 238. Frontispicio (detalle). J. Savery, 1657



Fig. 239. Frontispicio (detalle). J. Savery, 1657



Fig. 240. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Savery, 1657.

TIPO II. D. de Obregón (1674)

Posteriormente, Diego de Obregón realizará una ilustración para la llegada del carro de Merlín. Aunque no aparezca registrado en el *QBI* como «A partir de Savery», su imagen debe analizarse como tal (Fig. 241), ya que presenta la misma estructura y los personajes se sitúan en la misma posición que en la



Fig. 241. Llega el carro de Merlín. D. de Obregón, 1674.

imagen anterior. Ello implica reducir los 7 tipos relacionados con el momento «Llega el carro de Merlín» a 6; y ampliar las imágenes firmadas por Savery o realizadas a partir de Savery de 35 a 50[15].

No es posible sacar conclusiones acerca del *lenguaje iconográfico* de Obregón, ya que no aparecerá Dulcinea retratada en ninguna otra de sus 32 ilustraciones.

TIPO III. Anónimo (1699).

Posteriormente, se encuentra el tipo anónimo de la edición de Londres (1699). Muy similar a los anteriores en cuanto a planteamiento se refiere, esta ilustración destaca por una reducción de los detalles, por una simplificación del planteamiento y por la ausencia de perspectiva (Fig. 242).



Fig. 242. Llega el carro de Merlín. Anónimo, 1699.

La supuesta Dulcinea tiene aquí un tamaño desmesurado con respecto al resto de personajes (Fig. 243). De los mismos, además, solo es reconocible Merlín, que sigue, en cuanto a caracterización, las siguientes palabras: «y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarada y fea» (II,35). En escena no aparecen ni caballero ni escudero: situándose Merlín en primer plano, y por la disposición de sus brazos, pareciera que se dispone a pronunciar la profecía.



Fig. 243. Llega el carro de Merlín (detalle). Anónimo, 1699.

[15] En las observaciones del *QBI* se indica que esta estampa está repetida, y que aparece en el capítulo I,19 ilustrando la aventura de los encamisados: el error es evidente, ya que la escena no permite dudar de que se está escenificando la llegada del carro de Merlín.

Destaca aquí que la ninfa, posteriormente descubierta como Dulcinea, es interpretada por un hombre (como lo demuestra su bigote), siendo esta la única vez en la que la dama quede así retratada en una ilustración, en correspondencia con el texto: «Y con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada, hablando derechamente con Sancho Panza» (II,35).

Esto no extraña cuando se acude al *programa iconográfico* de la edición de Londres (1699): de las 11 imágenes que se incluyeron, todas ellas responden a motivos cómicos, donde escudero y caballero son burlados física o moralmente, como demuestra esta escena[16]: esto vuelve a demostrar la lectura que prefería de la obra y en la que los ilustradores encontraron mayor espacio y éxito.

TIPO IV. J. Harrewyn (1706).



Fig. 244. Llega el carro de Merlín. J. Harrewyn, 1706.

En 1706, Harrewyn incluye una ilustración de la llegada del carro de Merlín en su *programa iconográfico*: ganando en detalles con respecto a la estampa de Savery, no cabe ninguna duda de que el dibujante parte de esa escena para idear la suya, aunque introduciendo diferencias significativas (Fig. 244). Así, los integrantes de la comitiva siguen de espaldas al espectador, casi reducidos a meras



Fig. 245. Llega el carro de Merlín (detalle). J. Harrewyn, 1706

[16] No volverá a aparecer Dulcinea, pero destacan los motivos que se ilustran: la aventura de los molinos, la de los yangüeses, el manteamiento de Sancho, la de los encamisados, la del comisario, la vuelta de don Quijote enjaulado, la aventura del rucio, la de Clavileño, el juicio de Sancho en la ínsula y la aventura del ataque del toro.



Fig. 246. Llega el carro de Merlín (detalle). J. Harrewyn, 1706

sombras (aunque no por ello indistinguibles). El carro, en segundo plano, capta la luminosidad de la estampa.

Se coloca el dibujante en la perspectiva del caballero: don Quijote, nuevamente adelantado, no se muestra esta vez valiente, sino dubitativo; pareciera querer acercarse al carro, pero sin estar del todo decidido. Sancho repite su postura miedosa, a los pies de su señor, mientras a la duquesa, de perfil y estratégicamente iluminada, se le puede intuir una sonrisa (Fig. 245). En cuanto a la ninfa, no se presenta esta vez con rasgos varoniles (lo cual vincula la ilustración de Harrewyn nuevamente a la de Savery): es bella y joven, tal y como indica el propio texto (Fig. 246).

Esta ninfa no se corresponde con las otras damas que Harrewyn ha incluido en representación de Dulcinea, ni en el frontispicio (Fig. 247) ni en el capítulo II,10 (Fig. 248), lo que lo convierte, junto a Savery, en uno de los autores que tempranamente dedican buena parte de su *programa* a este personaje femenino. Debemos recordar que ambos dibujantes pertenecen a la escuela holandesa, impronta que podemos ver en todas las viñetas, por lo que Harrewyn, anterior a Savery, debió ser heredero de esa mirada o interés que tuvo su maestro por Dulcinea.



Fig. 247. Frontispicio (detalle). J. Harrewyn, 1706.



Fig. 248. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Harrewyn, 1706.

El dibujante era consciente de la necesidad de diferenciar a las tres, pues si el busto pretendía representar a Dulcinea según la concepción de don Quijote, ni la aldeana ni la ninfa (representantes, voluntarias o no, de ese papel) podían corresponderse con esa imagen que don Quijote tenía.

TIPO V. J. Camarón y Boronat (1771).



Fig. 249. Llega el carro de Merlín. J. Camarón y Boronat, 1771.

El cuarto tipo lo firma Camarón y Boronat (Fig. 249). Su estampa es la primera que consigue distanciarse sustancialmente del modelo de Savery, presentando la escena desde una perspectiva completamente distinta a las anteriores.

En primer lugar, el carro entra esta vez por la derecha, y la escena no está tan oscurecida. En un acto de presentación, Merlín señala a la supuesta Dulcinea, cuyos rasgos son hermosos (Fig. 250). Seguidamente, en una esquina, hallamos a los duques y a Sancho medio escondidos, como queriendo desaparecer. Don Quijote, de pie e impasible, clava su mirada en la ninfa, permitiendo que la imagen quede perfectamente encuadrada.



Fig. 250. Llega el carro de Merlín (detalle). J. Camarón y Boronat, 1771.

La belleza de esta no se corresponde con la Dulcinea del frontispicio (Fig. 251) ni con la aldeana del capítulo II,10 (Fig. 252); pero también se diferencia a la ninfa del modelo de dama que ha concebido don Quijote.



Fig. 251. Frontispicio (detalle). J. Camarón y Boronat, 1771.



Fig. 252. El encantamiento de Dulcinea (detalle). J. Camarón y Boronat, 1771.

Tipo VI. A. Rodríguez (1771).

En 1797, Antonio Rodríguez ilustra por primera vez el momento en el que don Quijote agradece a Sancho que acepte recibir los azotes (Fig. 253), escena que corresponde al momento de la narración en el que, tras negarse inicialmente, Sancho acabará aceptando los azotes: «Aunque yo no me lo veo, digo que soy contento de darme los tres mil y trescientos azotes, con condición que me los tengo de dar cada y cuando yo quisiere» (II,35).



Fig. 253. Llega el carro de Merlín. A. Rodríguez, 1771.

A lo cual responde don Quijote fundiéndose en abrazos con su escudero. La representación de esta escena va a vivir una transformación, pues si bien en esta primera vez que se ilustra aparece el carro al completo, poco a poco los dibujantes se irán centrando en ofrecernos un primer plano del abrazo del caballero y Sancho, siendo el más consolidado el tipo de Johannot (Fig. 254):

> Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas (II,35).

Volviendo a la imagen de Antonio Rodríguez, de la misma nos interesa la inclusión de la supuesta Dulcinea (Fig. 255), que pasa desapercibida para todos menos para el mago. Los duques contemplan el patetismo de la escena que han montado don Quijote y Sancho Panza como una suerte de espectáculo dentro del que ellos mismos han orquestado.

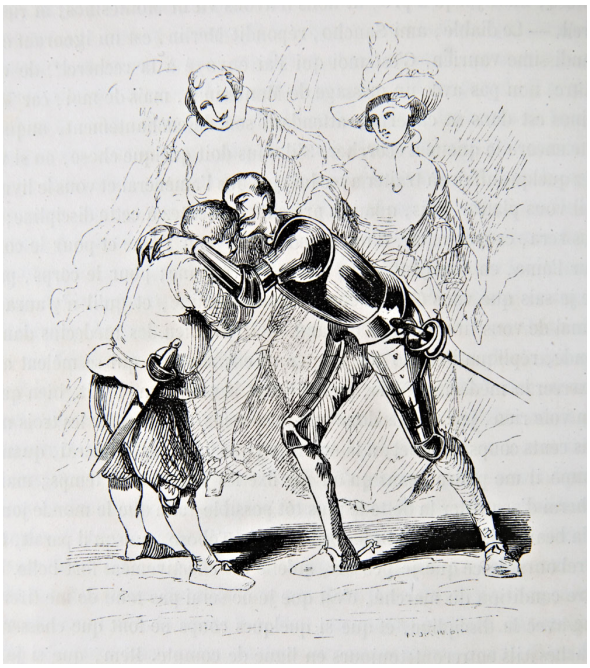


Fig. 254. El desencanto de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837.

En este *programa iconográfico* no hay representaciones de Dulcinea más allá del retrato que se incluye en el frontispicio de la edición de Madrid (1804), para el cual añade algunas escenas a su *programa iconográfico* (Fig. 256) y de la encantada aldeana a la que, sin quererlo, le ha tocado interpretar este papel (Fig. 257): como viene siendo habitual, no se corresponde la ninfa con ninguna de estas dos.



Fig. 255. Llega el carro de Merlín (detalle). A. Rodríguez, 1771.



Fig. 256. Frontispicio (detalle). A. Rodríguez, 1771.



Fig. 257. Llega el carro de Merlín (detalle). A. Rodríguez, 1771.

TIPO VII. T. Stothard (1801)

En 1801, Stothard ilustrará por primera vez el momento en el que la ninfa se dirige a Sancho (Fig. 257)[17]; de nuevo, si en un primer momento la escena está llena de personajes, pronto los ilustradores van a ir buscando primeros planos para diferenciar este momento del de la llegada del carro de Merlín, como sucede con el tipo que se verá posteriormente, firmado por Bertall.

En su ilustración, la ninfa se encuentra en el momento en el que se descubre el velo e increpa a Sancho Panza (Fig. 258):

> Hazlo por ese pobre caballero que a tu lado tienes: por tu amo, digo, de quien estoy viendo el alma, que la tiene atravesada en la garganta [II,35].



Fig. 257. Llega el carro de Merlín. T. Stothard, 1801.

A pesar del rostro enfurecido con el que se presenta, es hermosa; pero, a pesar de las diferencias en cuanto a belleza y caracterización, su gesto recuerda a la representación que Stothard había hecho para el capítulo II,10, donde también aparecía una fingida Dulcinea enfadada (Fig. 259).

Sancho, por su parte, está desproporcionado: en un torpe intento de disposición corporal, pareciera estar intentando huir, o retirarse, de la ninfa. Los duques, en segundo plano, contemplan la escena, gustosos.



Fig. 258. Llega el carro de Merlín (detalle). T. Stothard, 1801.

[17] Levantándose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal (...) hablando derechamente con Sancho Panza dijo: «¡Oh malaventurado escudero, alma de cántaro!» (II,35).



Fig. 259. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Stothard, 1801.

TIPO VIII. R. Smirke (1818).

También es novedoso el tipo de Smirke (Fig. 260), donde se ilustra por primera vez el momento en el que se le pide a Sancho que desencante a Dulcinea. Si en el texto es la duquesa la que incita a Sancho a aceptar, en la ilustración es don Quijote quien se lo demanda a su escudero. Estamos, pues, ante un caso de invención del ilustrador, que puede deberse a una lectura poco atenta de la obra.

> -Ea, buen Sancho -dijo la duquesa-, buen ánimo y buena correspondencia al pan que habéis comido del señor don Quijote, a quien todos debemos servir y agradar por su buena condición y por sus altas caballerías. Dad el sí, hijo, de esta azotaina, y váyase el diablo para el diablo (II,35).



Fig. 260. Llega el carro de Merlín. R. Smirke, 1818.

Es una ilustración extraña, no solo porque ilustra un momento no existente en el texto, sino porque se representa aquí a la ninfa con aires virginales (Fig. 261), siendo casi ignorada por un caballero y un escudero que, a la izquierda, parecen discutir sin ser muy conscientes de lo que ocurre a su alrededor. Rodeada de ángeles y en un

carro solo para ella, situado a la derecha, está cubierta con un velo que sigue una estética propia de la iconografía cristiana, como lo demuestra también la disposición de sus manos.



Fig. 261. Llega el carro de Merlín. R. Smirke, 1818

Es sello de Smirke el realizar las ilustraciones a modo de ensoñación. Ejemplo de ello es que el retrato en forma de busto que incluye de Dulcinea para cerrar la primera parte de la obra se presenta también difuminado (Fig. 262), rodeado de ángeles o *putti* (como vemos en la esquina inferior izquierda), recurriendo de nuevo para la representación idealizada de la dama a un rasgo típico de la iconografía mariana compartido con ciertas imágenes mitológicas del paganismo, las figuras femeninas emparentadas con el amor. De hecho, los querubines empezaron a confundirse en la iconografía del Renacimiento con los *putti* de la mitología pagana. La ilustración de Smirke coincide además con la revitalización de los *putti* angelicales que se observa en la pintura decimonónica.



Fig. 262. Glorificación de Dulcinea (detalle). R. Smirke, 1818

Esta supuesta Dulcinea del capítulo I,52 y su corte querube no es del todo fiel sin embargo a los patrones de belleza con los que el caballero la concibe: su semejanza con otras figuras hace pensar que Smirke la interpreta a medio camino entre la dama idealizada y la aldeana Aldonza Lorenzo, lo que también supone una toma de posición del ilustrador con respecto al personaje. A la hora de encarnarlo en formas pictóricas, no se decide por Dulcinea ni por Aldonza, sino por una reunión de ambas a la que el acompañamiento angelical subraya la condición idealista.

TIPO IX. T. Johannot (1836-1837).

El octavo tipo lo firma Johannot, que introduce, por primera vez, el momento en el que Merlín pronuncia su profecía y explica cómo debe Sancho proceder para desencantar a Dulcinea (Fig. 263):

> Que para recobrar su estado primo la sin par Dulcinea de El Toboso es menester que Sancho tu escudero se dé tres mil azotes y trescientos en ambas sus valientes posaderas al aire descubiertas, y de modo, que le escuezan, le amarguen y le enfaden (II,35).



Fig. 263. Llega el carro de Merlín. T. Johannot, 1836-1837

Merlín, siguiendo los mismos patrones descriptivos que anteriormente se han visto, es representado en exclusividad con la ninfa: el resto del carro y los encapuchados desaparecen en favor de este primer plano. Se ha indicado ya que Johannot mantiene un mismo *lenguaje iconográfico* para representar Dulcinea, a la que concibe desde la mirada de don Quijote; aquí, de nuevo, repite el modelo (como puede apreciarse en las Fig. 264, 265 y 266), eligiendo también ponerse de parte de la idealización del caballero y privilegiando esa concepción que don Quijote tiene de la amada. Lo hace incluso en las ocasiones en las que ésta es traída y llevada por los otros personajes, y despojada de los rasgos idealizadores con los que la caracterizó su primer creador al lanzarse a la aventura caballeresca. En vez de elegir esa perspectiva irónica, Johannot parece preferir ser fiel al ideal, a pesar de que la narración no invita a ello.



Fig. 264. Llega el carro de Merlín (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 265. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 266. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-1837.

TIPOS X-XI. Bertall (1859).

Los tipos noveno y décimo los firma Bertall. El primero de ellos ilustra el momento en el que Merlín pronuncia su profecía (Fig. 267); el segundo, el momento en el que la ninfa se dirige a Sancho (Fig. 268).



Fig. 267. Llega el carro de Merlín. Bertall, 1859.



Fig. 268. Llega el carro de Merlín. Bertall, 1859.

En la profecía, sigue Merlín las descripciones de «muerte viva», como ha ido siendo caracterizado en algunas ilustraciones: desvela a la ninfa, que se muestra, en apariencia, tímida; con la mirada hacia el suelo y los bazos sobre la rodilla, se presenta recatada. Pese a las diferencias, recuerda a la ilustración de Johannot: por un lado, focaliza en estos personajes, situando a Merlín a la izquierda y a la ninfa a la derecha; por otro, Merlín aparece como un espectro y la encantada Dulcinea bella y frágil.

En la segunda escena y ya en primer plano, parece mucho más decidida: flanqueada por dos demonios (que también habían aparecido en el tipo de

Corbould), se agarra el vestido y apoya una de sus manos sobre su cuerpo, en un intento de darle movilidad al personaje. Ambos tipos serán muy populares y se repetirán cinco veces cada uno.

De las 446 imágenes firmadas por Bertall volcadas por el *QBI*, en ninguna de ellas aparece Dulcinea, algo bastante llamativo, ya que el autor gustaba mucho de realizar retratos y no incluyó ninguno de la dama en su *programa iconográfico* (repetido para once ediciones distintas, apareciendo las imágenes que hemos comentado del II,35 en cinco de ellas).

TIPOS XII-XIII. G. Doré (1863)

Los tipos undécimo y duodécimo los realiza Gustave Doré: el primero de ellos ilustra el momento en el que llega el carro de Merlín (Fig. 269); el segundo, muestra a los encapuchados y a los figurantes del carro de Merlín (Fig. 270).

Si bien Doré no ofrece en ningún momento un primer plano de esta supuesta Dulcinea, en sus dos ilustraciones sigue un mismo *lenguaje iconográfico*, caracterizándola y vistiéndola igual (Fig. 271 y 272).

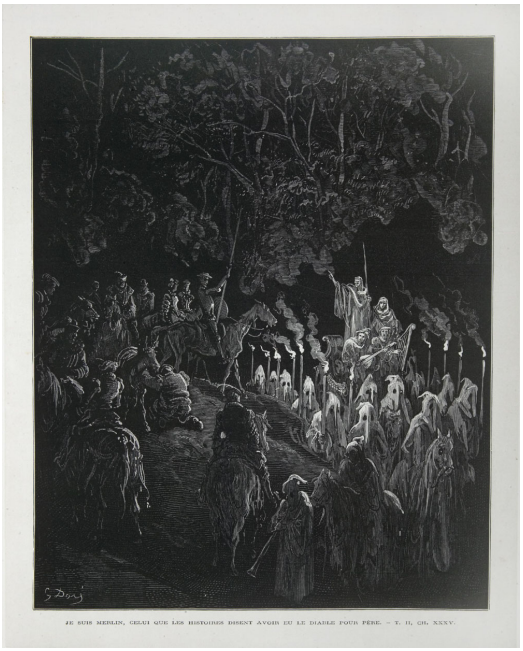


Fig. 269. Llega el carro de Merlín. G. Doré, 1863



Fig. 271. Llega el carro de Merlín (detalle). G. Doré, 1863



Fig. 272. Llega el carro de Merlín (detalle). G. Doré, 1863



Fig. 270. Llega el carro de Merlín. G. Doré, 1863

Ambas estampas se leen a la perfección en diálogo, ya que ambas se complementan y continúan, pudiendo incluso leerse en contraste. En la primera, caracterizada por la oscuridad, el carro queda en segundo plano, a la derecha de la escena, bajo el espesor del bosque; la comitiva de los duques, casi reducida a sombras, ocupa un claro montañoso situado a la izquierda de la imagen. De nuevo, don Quijote está más adelantado que el resto de los personajes que le acompañan; Sancho, por su parte, se abraza temeroso a su rucio. En la segunda estampa, completamente iluminada, el carro se sitúa en el centro de la escena. Los detalles se aprecian gracias a los pocos trazos con la que la misma está concebida: la ninfa queda en segundo plano, tímidamente, tras Merlín. Curiosamente, es en la primera de las escenas donde mejor la intuimos, ya que queda sorprendentemente iluminada. En cambio, en la segunda de ellas aparece ensombrecida. En la oscuridad de la primera imagen, que corresponde con las tinieblas del engaño, puede brillar aquella ensoñación y cobrar luminosidad, precisamente porque no es posible ver. Mientras que cuando se hace la luz (la dilucidación), la ensoñación tiene que ocultarse y protegerse para no ser escrutada, para mantener su misterio. Es el mismo sentido del velo que Cervantes le coloca, pero trasladado a la oposición luz/oscuridad.

TIPO XIV. G. Roux (1866).

Roux es autor del siguiente tipo. En él, introduce la llegada del carro de Merlín ofreciendo un primer plano de este (Fig. 272) y omitiendo así la disposición en la que se encuentra la comitiva ducal. A partir de su tipo, se consolidará la imagen en torno a una Dulcinea velada y apocopada y un Merlín con rostro mortal -y no como viejo sabio-. En la escena aparece nuevamente Merlín y, como en la representación de Johannot, lleva una suerte de vara con la que apunta al cielo; no se ve claramente el rostro de la ninfa, que aparece ladeada y en el trono, cubierta con el velo (Fig. 273): «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» (II,35).



Fig. 272. Llega el carro de Merlín. G. Roux, 1866



Fig. 273. Llega el carro de Merlín (detalle). G. Roux, 1866



Fig. 274. Penitencia de don Quijote (detalle). G. Roux, 1866.

El hecho de que la ninfa aparezca velada no impide que se pueda confirmar que nada tiene que ver esta representación de la supuesta Dulcinea con la que Roux había presentado ilustrando el I,25 (Fig. 274), donde se caracterizaba como labradora. Se puede interpretar de esto que, por un lado, el dibujante diferencia entre lo que otros crean para don

Quijote (como la Dulcinea encantada por Sancho, y esta, encantada por los duques) y la realidad de Aldonza Lorenzo, de la que surgió el ideal quijotesco de la dama; por otro, que en ningún momento sublima a la aldeana y la considera alta señora:

Merlín queda en el centro de la imagen y al estar de pie la corta funcionando como un perfecto eje de simetría: a la izquierda y en el centro de la escena quedan sobre sus caballos los encapuchados que inician la comitiva; a la derecha, la falsa Dulcinea, sobre su trono, es cortejada por encapuchados a pie. Valdría la pena comentar tanto que todo ese aparato teatral que montan los duques es trasladado por el ilustrador a un escenario en el que también se ha construido una configuración escenográfica con muchos figurantes -y con el que se pretende recrear el sofisticado montaje del engaño- como que son pocas las ilustraciones donde aparecen tantos personajes en danza.

TIPO XV. E. Staal (1866)

El decimocuarto tipo lo realiza Staal y responde al momento en el que Merlín proclama su profecía (Fig. 275). El personaje queda nuevamente retratado como esa muerte viva que asusta a la comitiva de los duques: con los brazos levantados, está en pleno apogeo de su discurso. Dos encapuchados sobre caballos tiran del carro, mientras que un cortejo, con cirios se pierde al fondo de la imagen, dotando a la misma de una perspectiva bastante *naif*.

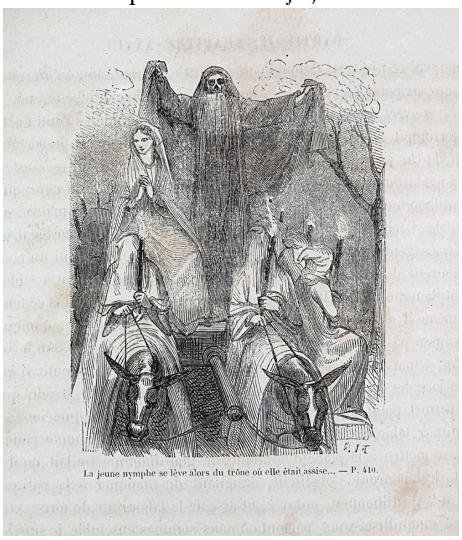


Fig. 275. Llega el carro de Merlín. E. Staal, 1866

La escena, que queda perfectamente simétrica gracias a la disposición del mago y de los encapuchados sobre los caballos, incluye a la falsa Dulcinea a la izquierda (Fig. 276), sentada en un trono. Es esto lo único que rompe el equilibrio de la estampa: la inclusión de Dulcinea como elemento que perturba la simetría del conjunto, el más inquietante de la escena.



Fig. 276. Llega el carro de Merlín (detalle). E. Staal, 1866

La disposición de sus manos y la colocación del velo le dan, de nuevo, un aire virginal: si bien esta vez no aparece rodeada de ángeles, como sucedía en la ilustración de Smirke, parece aquí que estuviera rezando. Se caracteriza así a la falsa Dulcinea como una devota cristiana, lo que podría ser interpretación del ilustrador de los discursos de don Quijote en alabanza de la perfección moral de su amada; dicha perfección se manifestaría en la falsa Dulcinea recurriendo a la identificación con la iconografía mariana, como también ocurre con otros personajes femeninos de Staal, que suelen adoptar igualmente esta pose melindrosa.

Staal suele adoptar esta pose melindrosa para representar a mujeres en sus ilustraciones. Ejemplos de ello serían la aparición de la pastora Marcela (Fig. 277), la llegada de la princesa Micomicona (Fig. 278) o la llegada de Zoraida (Fig. 279), lo que deja ver que el autor tiene cierta tendencia al idealismo, que traslada así a las figuras femeninas, cuyo tocado y postura demuestra recato, devoción, actitud de modestia. Valores, todos ellos, con los que se identifica también el personaje de Dulcinea.



Fig. 277. Entierro de Grisóstomo (detalle). E. Staal, 1866.



Fig. 278. Princesa Micomicona (detalle). E. Staal, 1866.



Fig. 279. Llegada del cautivo a la venta (detalle). E. Staal, 1866.

TIPO XVI. A. Mestres (1879)

El tipo decimoquinto lo elabora Mestres (Fig. 280). Con una excelente plasticidad, sitúa a Dulcinea de perfil y a la derecha de la escena: el velo se mueve, descubriendo parte de su rostro. Podría añadirse que tanto el velo como el gesto acercan de nuevo al personaje a la iconografía mariana, por su dulzura y modestia.



Fig. 280. Llega el carro de Merlín. A. Mestres, 1879

A la izquierda, el supuesto Merlín está caracterizado como la Parca, y con su guadaña parece la personificación de la misma muerte; de hecho, su rostro es una calavera, no una máscara con una canina dibujada. El contraste entre ambos personajes es evidente: Merlín está de pie, mira al frente y viste de negro; Dulcinea está sentada en su trono, mira a uno de los lados (tal vez en busca de Sancho, tal vez baja los ojos con modestia y recato) y viste ropajes blancos (Fig. 281). Bajo los mismos, se extiende una comitiva de encapuchados perfectamente distribuidos que portan cirios para iluminar la escena.



Fig. 281. Llega el carro de Merlín (detalle). A. Mestres, 1879



Fig. 282. Embajada (detalle). A. Mestres, 1879



Fig. 283. El encantamiento de Dulcinea (detalle). A. Mestres, 1879

No se corresponde esta ninfa con las otras representaciones de las falsas Dulcineas: ni con la labradora a la que supuestamente visitó Sancho (Fig. 282) ni con la aldeana a la que encuentran saliendo de El Toboso (Fig. 283); Mestres vuelve a situarse como dibujante atendiendo a la realidad que ve don Quijote.

TIPO XVII. J-L. Pellicer (1880-1883).

El siguiente tipo lo firma Pellicer, encabezando con él el capítulo II,35 (Fig. 284): se trata del momento en el que Merlín pronuncia su profecía.



Fig. 284. Llega el carro de Merlín. J-L. Pellicer, 1880-1883.

Su escena presenta una disposición similar a la que se ha venido observando en anteriores representaciones de la llegada del carro de Merlín, que Pellicer incluye como ilustración (cambiando las posiciones que los personajes han ido ocupando normalmente en las ilustraciones de este episodio) a inicios del II,34 (Fig. 285): no aparece en ella la ninfa, por lo que se puede pensar, por situarse en el capítulo de la montería, que se trata de la aparición de los carros de los sabios.

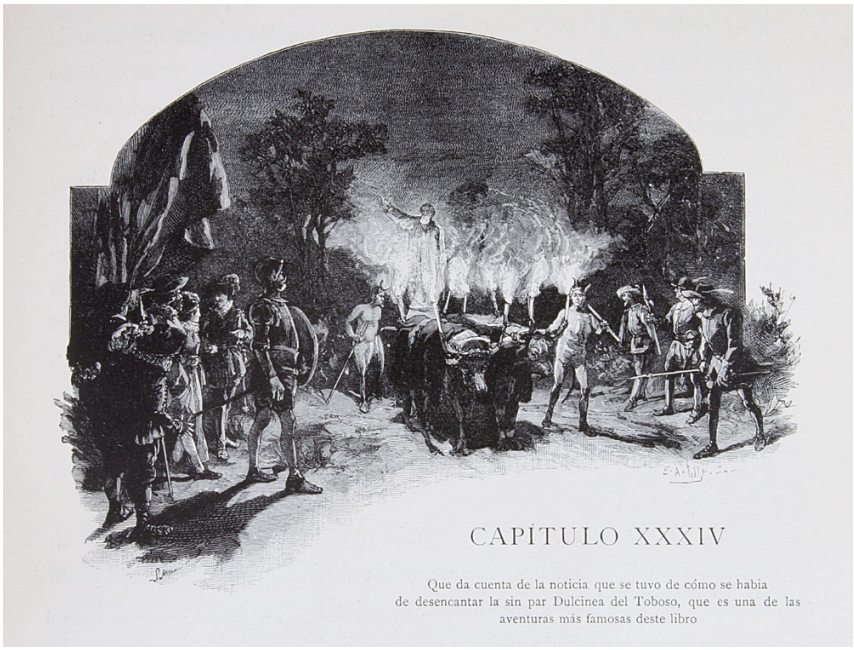


Fig. 285. Llega el carro de Merlín. J-L. Pellicer, 1880-1883.

Volviendo a la ilustración del II,35, vemos que don Quijote no aparece de espaldas, sino que se vuelve hacia Sancho, enfurecido (Fig. 286), para pedirle que acepte los azotes, mientras que el escudero se encoge de hombros, eximiéndose de responsabilidades. Quedan estos en el centro de la imagen, en primer plano; a la derecha, los duques vuelven a mostrarse risueños y se miran cómplices ante la situación que ellos mismos han orquestado (Fig. 287).

Por último, en segundo plano queda el carro donde Merlín está proclamando la profecía, acompañado por la ninfa (Fig. 288). Incluimos el tipo de Pellicer aquí porque también aparece la dama, pero no se intuye ningún rasgo que se pueda comentar o que la asocie a una lectura



Fig. 286. Llega el carro de Merlín (detalle). J-L. Pellicer, 1880-1883.



Fig. 287. Llega el carro de Merlín. (detalle) J-L. Pellicer, 1880-1883.

determinada: velada y de blanco, nuevamente contrasta con Merlín, que queda reducido a una mancha negra.



Fig. 287. Llega el carro de Merlín. (detalle) J-L. Pellicer, 1880-1883.

Pellicer no vuelve a introducir a Dulcinea después del capítulo II,10, donde ilustra el encantamiento de la labradora; por tanto, no se puede afirmar cómo se imaginaba a la dama, ya que no la ancla a ninguna de las lecturas posibles.

TIPO XVIII. F. Myrbach (1883).

Myrbach es el autor del siguiente tipo, donde combina el momento en el que el carro llega y Merlín proclama su profecía (Fig. 289). De su estampa, lo que primero llama la atención es la amabilidad de su presentación: el contraste del humo rosado de las antorchas de los encapuchados y las flores del carro, así como el rojo del manto sobre el que se apoya la ninfa dan a la escena un aire casi de tarde primaveral, que nada tiene que ver con los escenarios siniestros vistos anteriormente.



Fig. 289. Llega el carro de Merlín. F. Myrbach, 1883

Se mantiene, no obstante, el uso de los colores para caracterizar tanto a Merlín como a la ninfa: si el mago viste de negro y se presenta encapuchado y de pie (ocupando el centro de la escena), la ninfa, en el flanco derecho, está sentada en el trono, con la cara descubierta y vestida de un blanco inmaculado (Fig. 290).

Destaca la belleza y la principalidad con la que Myrbach caracteriza a la ninfa, que parece una alta dama. Los colores usados, además, son característicos del autor, que presenta 8 de sus 9 imágenes con estos tonos (aunque una de sus ilustraciones es en blanco y negro).



Fig. 290. Llega el carro de Merlín (detalle). F. Myrbach, 1883

TIPO XIX. É. Zier (h. 1890)

El tipo de Zier (Fig. 291) parte claramente del modelo de Johannot. En su estampa, el dibujante muestra a Merlín con una máscara de calavera, levantando la mano izquierda y quedando debajo la ninfa.

De nuevo, el mago viste colores oscuros (algo que no se encuentra en Johannot), lleva la cara cubierta, mira al frente y se encuentra de pie, equilibrando la escena. Dulcinea, por su parte, lleva el rostro destapado, mira tímidamente al suelo y está sentada en el trono, vestida de blanco. Como se aprecia, el momento de la profecía se repite sin apenas variantes desde Johannot, siendo a partir de Roux que se consolidan los colores y la disposición de las miradas de ambos personajes (pues en la ilustración de Johannot, recordemos, Dulcinea miraba directamente al espectador).



Fig. 291. Llega el carro de Merlín. É. Zier, h. 1890.

La ninfa es presentada de muy distinta forma a la encantada Dulcinea del II,10 (Fig. 292 y 293): Zier también concibe distintos tipos para cada episodio, haciendo ver al lector que cada personaje va creando o inventándose a su propia Dulcinea, sin que unas tengan relación con las otras.



Fig. 292. El encantamiento de Dulcinea (detalle). É. Zier, h. 1890.



Fig. 293. El encantamiento de Dulcinea (detalle). É. Zier, h. 1890.

TIPO XX. M. Á. Álvarez (1904).

El decimonoveno tipo lo crea Ángel Álvarez (Fig. 294). En su estampa, que representa el momento en el que llega el carro de Merlín, se ve una disposición muy *naif* (algo que no es propio del dibujante): sus figuras carentes de profundidad,

encajadas en formas geométricas (como el carro), inmovilizan la escena, que pierde el movimiento dramático de los tratamientos anteriores.

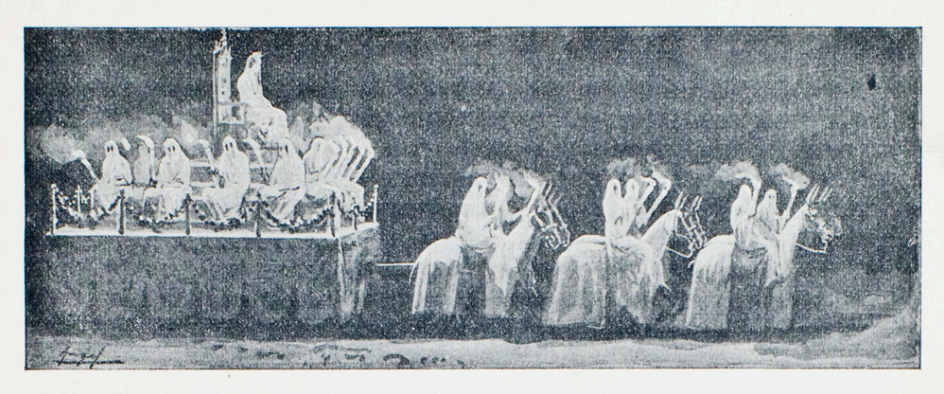


Fig. 294. Llega el carro de Merlín. M. Á. Álvarez, 1904

Su Dulcinea aparece sentada en un trono, velada y de blanco. Pese a que no se pueden intuir sus rasgos, ya que carece de un rostro distinguible (como sucedía con Pellicer), se puede advertir que se trata de la ninfa por su caracterización y su posición dentro de la imagen, ya que es frecuente que se presente según esos patrones de color y postura.

Tampoco en este caso guarda relación ni con la aldeana a la que supuestamente Sancho entregó la carta (Fig. 295) ni con la labradora a la que encuentran en el Toboso (Fig. 296). Entiende Ángel Álvarez que la ninfa es *otra* Dulcinea (ficticia): la de los duques, y por ello, no la identifica con las presentadas anteriormente y que respondían a la concepción de Sancho.



Fig. 296. Embajada (detalle). M. Á. Álvarez, 1904



Fig. 296. El encantamiento de Dulcinea (detalle). M. Á. Álvarez, 1904

TIPO XXI. N. Alpériz (1905-1908).

Tampoco ahonda mucho en los rasgos faciales Alpériz, autor del penúltimo tipo (Fig. 297). Este dibujante se encarga de las 20 ilustraciones de la segunda parte de la obra ideadas para el *programa iconográfico* de la edición de Madrid (1905-1908). En su imagen, que más parece mostrar una ensoñación que la llegada del carro de Merlín y la proclamación de su profecía, se ve a don Quijote de rodillas acercándose al carro, situado a la derecha de la escena; tras él, Sancho, también de rodillas, parece buscar la protección del caballero.



Fig. 297. Llega el carro de Merlín. N. Alpériz, 1905-1908.

El humo recubre toda la escena, dándole un aire de misterio, y los trazos, muy suaves, convierten a los personajes en fantasmas. En el carro, Merlín levanta uno de sus brazos (algo que también hemos visto en ilustraciones anteriores) y deja a Dulcinea a su lado.

Como se aprecia, esta ninfa se presenta de manera muy diferente: si bien no podemos apreciar sus rasgos faciales, acude al encuentro como encapuchada. El que esté sentada en el trono y vestida de blanco es lo que nos ayuda a distinguirla del resto de la comitiva. E mismo ilustrador tampoco nos había permitido distinguir los rasgos



Fig. 298. El encantamiento de Dulcinea. N. Alpériz, 1905-1908.

de la falsa Dulcinea caída del borrico en II,10, lo que invita a pensar que prefiere no encarnarlas en una concepción concreta, sino dejarlas en el anonimato, permitiendo que sea el lector el que rellene esos *huecos* que la narración ofrece (Fig. 298).

TIPO XXII. D. Urrabieta Vierge (1906-1907)

El último tipo lo firma Urrabieta Vierge y vuelve a ilustrar el motivo de la profecía de Merlín (Fig. 299). Su estampa es heredera de los patrones de Johannot, por un lado, y de Roux, por otro.

Se sigue la disposición de Merlín apuntando al cielo con una vara: una nube negra parece salir de ella y oscuros son también los ropajes que viste, caracterizándose con una máscara de calavera y largas barbas blancas. A su lado aparece Dulcinea, con el pelo cubierto con el velo, vestida de blanco y mirando hacia abajo (Fig. 300) Llama la atención aquí la extraña posición que ocupa don Quijote en la imagen (Fig. 301), ya que posa la mirada sobre la ninfa y vuelve a estar adelantado con respecto al resto de la comitiva.

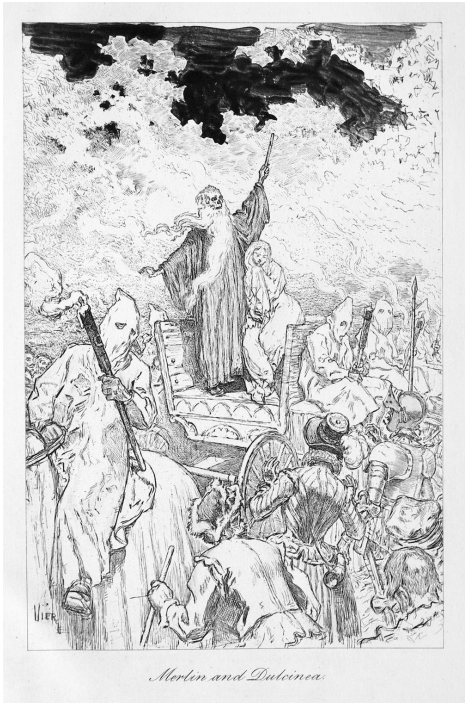


Fig. 299. Llega el carro de Merlín. D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.



Fig. 300. Llega el carro de Merlín (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.



Fig. 301. Llega el carro de Merlín (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.

De la misma manera que sucedía con la mayoría de los ilustradores anteriores, Urrabieta Vierge presenta aquí un tipo de dama distinto al que había presentado en los capítulos I,31 y II,10 (Fig. 302, 303 y 304); por tanto, entiende que se están presentando distintas Dulcineas fingidas, unas en función a lo que Sancho cree que es (aldeana) y otra según los duques, que la muestran bella e idelizada (en un intento de acercase al punto de vista de don Quijote).



Fig. 302. El encantamiento de Dulcinea (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.



Fig. 303. El encantamiento de Dulcinea (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.



Fig. 304. El encantamiento de Dulcinea (detalle). D. Urrabieta Vierge, 1906-1907.

* * *

La lectura conjunta de estas ilustraciones nos lleva a corroborar que no se trata del capítulo fosilizado que más luz arroja sobre la supuesta Dulcinea, pues en muchas de ellas la dama aparece con el rostro velado (sirvan de ejemplo los grabados de Smirke, Doré o Roux) o caracterizada con una belleza inusual, propia de la ninfa que está haciendo su papel (Johannot, Staal o Myrbach). Pese a haber sido ilustrado muy

pronto, y asentándose el primer tipo en el taller holandés (Savery, Harrewyn), las variaciones de este episodio no aportarán mucha novedad una vez queda establecido, más allá de que el ilustrador irá acercándose a la ninfa y a Merlín en pro de buscar primeros planos. Además, otro lugar común es que se suele mostrar siempre a la falsa Dulcinea con una actitud recatada, casi virginal.

Cabe señalar la relación de estos tres episodios (I,31, II,10 y II,35), elegidos desde muy pronto por los ilustradores para formar parte de sus *programas iconográficos*, pues son interdependientes. Si Sancho no se hubiera inventado que había hecho entrega de la carta (algo que, pese a no haber sucedido, se convierte en ilustración), el escudero no habría tenido que recurrir a la argucia de encantar a las tres aldeanas a la salida del Toboso cuando don Quijote le pide que le lleve a la casa de Dulcinea, camino que presupone que Sancho conoce en tanto que hizo entrega de la misiva. De esta forma, la mentira de ese capítulo I,31 condiciona el capítulo II,10 y, con ello, las relaciones del caballero y su dama, pues el primero considerará que los sabios encantadores están detrás de la fealdad que ha hecho irreconocible a su amada, y esta idea no dejaré de obsesionarle en toda la segunda parte de la novela. Lo mismo ocurre con el capítulo que nos ocupa, el II,35. Al llegar al palacio ducal, Sancho confiesa a la duquesa que el encantamiento de Dulcinea es un invento suyo, y esta le hará creer al ingenuo escudero su propia mentira, haciendo de Sancho una víctima de sus propias palabras. Así, este capítulo del desencantamiento de Dulcinea, en última instancia, es dependiente del I,31.

Sancho, que parece que sigue a don Quijote sin aportar mucho a la narración, sin embargo puede considerarse el responsable de estos tres momentos que, habiendo sido elegidos por los ilustradores como lugares fijos para incorporar imágenes al texto, al cabo demuestran las infinitas posibilidades de Dulcinea como personaje.

Retratos de Aldonza Lorenzo

El estudio de los retratos de Aldonza Lorenzo parte de una separación entre aquellos que simplemente pretenden representar a la aldeana y otros en los que los límites entre Aldonza y Dulcinea no están claros, bien porque el ilustrador combina ambas realidades, bien por la añadidura de un pequeño rótulo que ofrece una información que no corresponde con lo representado. Definido por Guixà Frutos como "iconografía de la otredad" (2012), el retrato ha sido estudiado como subgénero pictórico por autores como Lafuente Ferrari (1951), Bastons i Vivanco (2005) o Cordero Ruiz (2010), señalándose que este es consustancial a la historia del arte de la pintura. No podían faltar, por tanto, muestras de este subgénero pictórico en la edición ilustrada de un libro como el *Quijote*.



Fig. 305. El encantamiento de Dulcinea. G. Doré, 1863.



Fig. 306. Frontispicio. Anónimo, 1887.

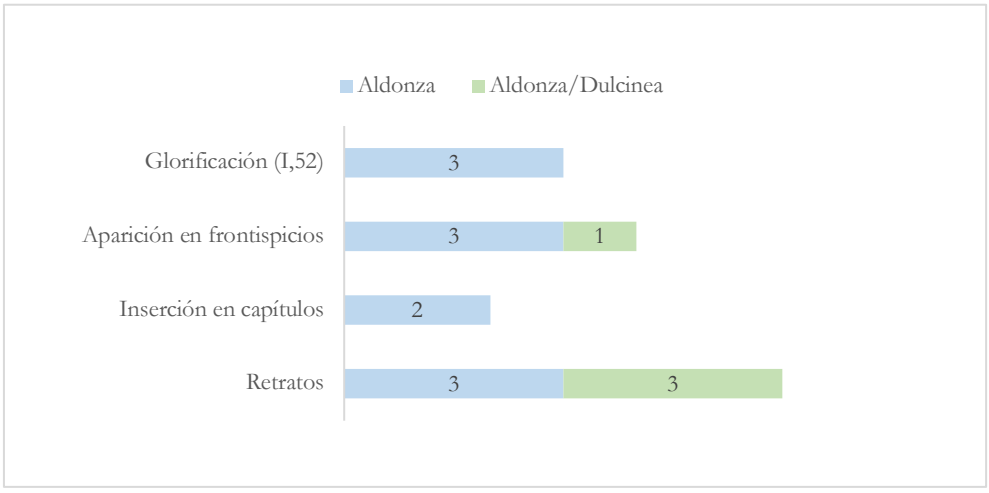
El problema al que nos enfrentamos aquí es dilucidar a qué modalidad pertenecen los distintos retratos que iremos viendo, atendiendo a las propuestas anteriormente. En lo que respecta a



Fig. 307. El encantamiento de Dulcinea. G. Roux, 1905.

Aldonza/Dulcinea, hallamos tres casos y una aparición en frontispicio que, si bien pretende ilustrar a Dulcinea, acaba por reducir a la dama de don Quijote a la figura de la rústica. Las cuatro imágenes se incluyen en este apartado porque no dejan de ser una forma de representación de la aldeana (si bien no del todo exacta), pero también porque demuestran la confusión entre ambos personajes en la lectura del texto. Tres de ellas ya han sido comentadas en el apartado de «Capítulos fosilizados», como parte del episodio I,31, pues también la ilustración del frontispicio elige el momento en el que la aldeana se encontraba con el cedazo cribando el trigo (Fig. 305, 306 y 307).

A diferencia de otras imágenes relativas al capítulo de la embajada de Sancho, se incluyen aquí las que ofrecen en exclusiva el retrato de la labradora y que dan cuenta de los intentos de acercamiento del ilustrador a la representación de Aldonza Lorenzo. La gráfica 8 muestra cuatro tipos de ilustraciones para el personaje:



Gráfica 8

Tres son las ilustraciones que representan la supuesta «Glorificación» de Dulcinea (aunque se trata, en realidad, de la "glorificación" de Aldonza), todas ellas incluidas en el capítulo I,52; aquí se comentará, únicamente, la realizada por Johannot, pasando las dos restantes al capítulo «Frontispicios» por motivos que posteriormente se explicarán. Igualmente, tres son las imágenes que hallamos en «Aparición en frontispicios»: en las mismas se representa a una labradora gorda, vieja y fea, sin nada que ver con esa idealización que ha venido defendiendo don Quijote a lo largo del texto y que también tendrá su fruto en otras ilustraciones de los frontispicios, como se verá en nuestro próximo capítulo. Las dos incluidas en «Inserciones en capítulos» son obra de Jiménez Aranda: una de ellas, también en el I,1, se diferencia de los retratos en tanto que esta vez Aldonza está representada en una escena de su vida cotidiana; la otra se incluye en el I,25, y recrea el momento en el que don Quijote le confiesa a Sancho quién es en verdad Aldonza Lorenzo. Así pues, esta imagen nace del discurso de un escudero que conoció a la aldeana antes de su transformación por don Quijote y corresponde por tanto a un recuerdo *real* de Sancho, que se enfrenta a la versión *ideal* construida por el caballero. Por último, las tres ilustraciones del apartado «Retratos» se incluyen siempre el capítulo I,1, pues representan el momento en el que un Alonso Quijano ya convertido en don Quijote está eligiendo dama a la que dedicar sus victorias. No las hemos contabilizado en "inserción en capítulos" en tanto que se trata de imágenes donde se muestra en exclusiva a la amada, en un intento de darle al lector/espectador una imagen de Aldonza de cuerpo entero o casi entero, y no la son intentos de incluirla como un personaje más que charla o está junto a otros protagonistas de la novela. Así, todas estas imágenes se han diferenciado a través de las etiquetas «Aldonza» o «Aldonza/Dulcinea». En la primera hemos incluido aquellas pretenden representar a la aldeana como una realidad diferenciada de Dulcinea del Toboso, bien sea a través del discurso o el parecer de algún personaje (como el caso de las ilustraciones de Jiménez Aranda), bien sea por la propia intencionalidad del dibujante (como en los retratos). En la segunda se han recogido las imágenes en las que el dibujante no diferencia entre las distintas realidades de ambos personajes. Además, de ellas, dos de las clasificadas como «glorificaciones» y

las tres ilustraciones de frontispicios (y que volverán por ello a salir en el apartado correspondiente) son *metarrepresentaciones* en el sentido de que van *más allá* de la representación del personaje para incorporar un sentido alegórico. Todas ellas sirven para reconstruir lo más fielmente posible la iconografía de Aldonza.

TIPO I. J. K. Meadows (1833).

El primer dibujante que introduce en su *programa iconográfico* un retrato de Aldonza Lorenzo es Joseph Kenny Meadows para una edición británica publicada en 1833 (Fig. 308)[18]. El autor incluye solo tres retratos que inmortalizan a la tríada de personajes que protagoniza las aventuras: don Quijote, Sancho y Dulcinea[19]. No deja, pues, de ser interesante que, para un *programa iconográfico* tan pequeño, Meadows pensase o tuviese la intención de representar a la dama.



Fig. 308. Retrato de Dulcinea. J. K. Meadows, 1833

Sin embargo, como puede apreciarse en la imagen, el retrato representa más a la labriega que a la princesa, a pesar de las leyendas bajo las imágenes rezan «Portrait of Dulcinea» y «The incomparable Dulcinea del Toboso» en una de sus reproducciones posteriores para ediciones más lujosas y cuidadas, como la de 1872 (Fig. 309).

[18] Hemos tomado la ilustración de 1872 por ser de mejor calidad que la anterior

[19] Su *programa iconográfico* fue ampliado en 1872 al añadir el retrato del capellán.

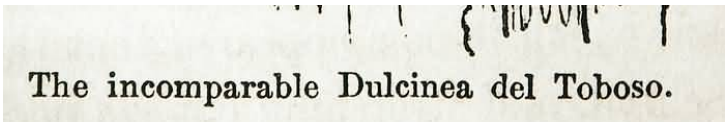


Fig. 309. Retrato de Dulcinea (detalle). J. K. Meadows, 1872.

La mujer, fea y rolliza, se encuentra en actitud de espera, en una especie de posado impuesto y fingido, olvidando olvidando que el narrador la presentaba «de muy buen parecer» (I,1).

Esta suerte de confusión entre Aldonza y Dulcinea (que en realidad no es tal) tiene varias explicaciones. La más evidente es lo paródico de la presentación que hace Meadows de la señora de los pensamientos de don Quijote -caballero que jamás, de habérsele mostrado este retrato, hubiera reconocido en él a Dulcinea del Toboso-: prueba de esta intención es el cambio de leyenda bajo la imagen, que pasa de indicar que se trata de un mero retrato («Portrait of Dulcinea») a recrearse en la idea defendida por don Quijote de que Dulcinea es "incomparable" en hermosura y honestidad(«The incomparable Dulcinea del Toboso»); mofa que, sin duda, conseguiría la risa de los lectores. Por otro lado, no puede ignorarse el juego de confusiones que provocan ambos personajes en los demás actantes de la obra, en los lectores e incluso en los críticos;este conflicto lo traslada el dibujante a su ilustración, pues como quien se acerca a las páginas del libro termina por igualar ambas realidades a un punto de la narración, Meadows también las equipara en su ilustración.

Por último, también es notable la trasferencia a la imagen del tratamiento que Sancho concede a la dama, pues tal vez sería el único personaje del *Quijote* capaz de reconocer a Dulcinea en este retrato, en el que parecen reflejarse sus palabras: «Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana» (I,25). «Melindre», según el *Tesoro* de Covarrubias, significa "Un género de frutilla de sartén hecha con miel, comida delicada y tenida por golosina **2.** de allí vino a significar este nombre el regalo con el que suelen hablar algunas damas **3.** a las cuales por esta razón llaman melindrosas" (p.746: la negrita es literal), y «Cortesana» es "**4.** Mujer libre, que en la guerra seguía la cohorte, lo cual era permitido por evitar mayor mal: de allí les quedó el nombre de cortesanas a las que en la Corte viven

licenciosamente, unas más que otras, por admitir gentes de diversos estados y calidades" (p.360). La mala intención de Sancho es evidente y ha sido muchas veces demostrada por la crítica, que ha observado que aquí «cortesana» ha de entenderse como prostituta, idea que Meadows traslada a su ilustración, como vemos en el gesto, la postura y la insinuación de la aldeana: el cómo el dibujante ha materializado esta observación de Sancho es excelente en lo grotesco, pero alcanza un nivel de sordidez tan elevado que no lo tomará como modelo ningún otro ilustrador, así como tampoco se repetirá este esquema en ninguna ocasión.

Nos detendremos en el referido juego de confusiones por su importancia en el entendimiento de ambos personajes. Los problemas en torno a la equiparación de Aldonza y Dulcinea se deben a los discurso que hacen otros personajes, ni la una ni la otra (si es que son dos y no una sola) tienen voz ni se presentan nunca a sí mismas; ni siquiera el narrador nos ofrece, desde su voz actancial, un discurso descriptivo que nos permita hacernos una idea de quién o cómo era Aldonza Lorenzo (pues de Dulcinea pronto suponemos que nace y *es* en la imaginación de don Quijote y que, como él mismo reconoce, la pinta como la desea).

A Aldonza solo la llegamos a intuir físicamente en dos momentos (la descripción sanchesca del I,25 y la brevísima mención que hace de ella el primer autor en el I,1), esa pequeña referencia que da Sancho durante la penitencia en Sierra Morena es la que ha corrido más suerte. El escudero la deforma en tanto que se le ha desmontado la idea de que hay una emperatriz en La Mancha y encuentra la ocasión del chiste burdo. La imagen de Meadows–sería un buen ejemplo de cómo, al no estar claros los límites entre la una y la otra pueden ser incluso el mismo personaje, en función de quién las esté interpretando o recreando; así, por ejemplo, Sancho las identifica como si ambas se pudiesen reunir en una sola realidad, las *lee* como si se tratase de una misma verdad.

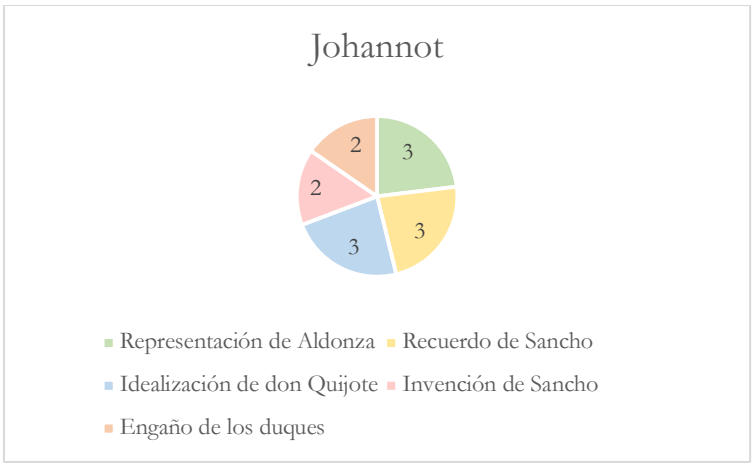
Por estas razones la ilustración se ha incluido entre los «retratos de Aldonza», ya que intenta encarnar en una imagen física a una Dulcinea que no es la concebida por don Quijote (imposible de representar y distinta de Aldonza). Considerar este

grabado como una ilustración de Dulcinea no ayudaría a responder a la pregunta de partida de si es posible o no representar a la dama en tanto que no se refiere a ella, o al menos no a la ideada por el caballero, sino en todo caso a la ridiculización que de su criatura hacen Sancho y el propio Meadows.

TIPOS II-IV. T. Johannot (1836-1837).

Unos años más tarde, Johannot incluye tres retratos de Aldonza en su *programa iconográfico* (Fig. 309, 310 y 311). Es importante resaltar que este ilustrador es el primero en ofrecer diferentes representaciones de la dualidad Aldonza-Dulcinea: en función de quién sea el que la esté mirando, seguirá un *lenguaje iconográfico*, por lo que traslada a la iconografía todo ese juego de perspectivas que se da en la obra. De las 757 imágenes recogidas de la edición de París de 1836-1837, en 13 de ellas aparecen Aldonza, Dulcinea o Aldonza/Dulcinea, e incluso se ilustran momentos en los que se quiere confundir a don Quijote sobre la identidad de su amada (esto es, los episodios II,10 o II,35).

Por tanto, sus representaciones de la dama responden a una de estas seis posibilidades: representación de Aldonza Lorenzo (siguiendo el discurso del narrador), idealización de don Quijote, recuerdo de Sancho o invención de Sancho, engaño de los duques (gráfica 9).



Gráfica 9



Fig. 309. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante. T. Johannot, 1836-1837.

La segunda de ellas (Fig. 310) se ubica en el I,48, siendo la única mención que se hace de ella en el capítulo se pone en boca de Sancho: «Si no, dígame, así Dios le saque desta tormenta, y así se vea en los brazos de mi señora Dulcinea cuando menos se piense...» (I,48). Si recordamos el contexto, don Quijote, enjaulado, está hablando con su escudero, quien le está queriendo hacer ver que realmente no va encantado[20].

En cuanto a las representaciones de Aldonza, la primera de ellas se encuentra en el I,1 (Fig. 309), y responde al momento en el que don Quijote está eligiendo dama. Como se acaba de apuntar a propósito de Meadows, al no haber descripción de Aldonza en el texto, Johannot introduce el personaje-tipo de una aldeana y, a diferencia del dibujante anterior, no la muestra buscando la carcajada del público, sino siguiendo la consideración de que



Fig. 310. El falso encantamiento de don Quijote. T. Johannot, 1836-1837.

[20] «Señor, para descargo de mi conciencia le quiero decir lo que pasa cerca de su encantamento, y es que aquestos dos que vienen aquí cubiertos los rostros son el cura y el barbero» (I,48).

Al no haber referencias a Dulcinea más allá de ese deseo que Sancho proyecta a su amo, advertimos que estamos ante Aldonza Lorenzo, pues es a quien, según su imaginario, evoca Sancho. Johannot, de nuevo, juega con el perspectivismo que le es característico, situándose en atención al punto de vista del emisor.

La última imagen de Aldonza que incluye Johannot en su *programa iconográfico* ilustra el capítulo I,52 (Fig. 311), y va de la mano de este momento de la narración:

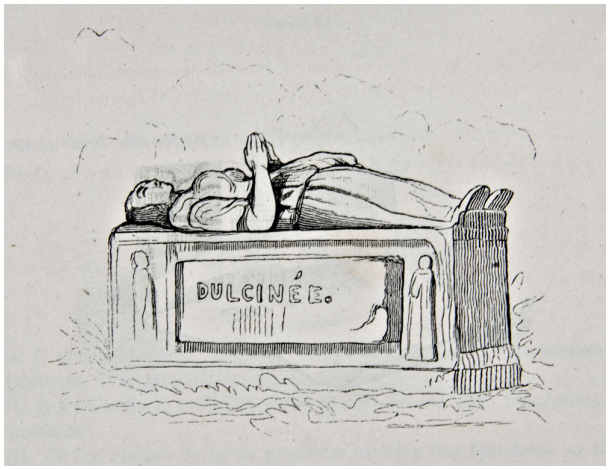


Fig. 311. Sepulcro de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837.

Reposa aquí Dulcinea,
y, aunque de carnes rolliza,
la volvió en polvo y ceniza
la muerte espantable y fea.
Fue de castiza ralea
y tuvo asomos de dama;
del gran Quijote fue llama
y fue gloria de su aldea (I,52).



Fig. 312. Embajada (detalle). T. Johannot, 1836-1837



Fig. 313. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-1837.

Como se aprecia en el epitafio que acompaña la imagen, es esta vez el texto el que juega con la confusión Aldonza/Dulcinea, pues si bien se nos indica que estamos ante la sepultura de la segunda de ellas, la descripción se corresponde con la aldeana: "de carnes rollizas", "de castiza ralea", "tuvo asomos de dama". Igualmente, el Tiquitoc, compositor de estos versos, juega al despiste introduciendo "espantable y fea" al hablar supuestamente de la muerte (adjetivos aplicables, según la describe Sancho, a Aldonza Lorenzo).



Fig. 314. El encantamiento de Dulcinea (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 315. Embajada (detalle). T. Johannot, 1836-1837

Como se ha justificado anteriormente en el caso de la ilustración de Meadows, el hecho de que Johannot represente a Dulcinea del Toboso siguiendo un *lenguaje iconográfico* que la emparenta con Aldonza Lorenzo imposibilita ya que se trate de la dama de don Quijote. La confusión está en los propios versos del académico de Argamasilla, que habla de que quien yace es Dulcinea cuando a quien describe no es a la mujer a la que imagina don Quijote, sino aquella descrita por Sancho. De esta forma, y tal y como lo demuestran la imagen y la descripción poética, de haber un cuerpo sepultado, el mismo solo puede ser el de Aldonza Lorenzo (que es, además, el ente físico que puede, como tal, ser representada muerta).



Fig. 316. Embajada (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 317. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837

Sabemos ya que Johannot es un dibujante preocupado por trasladar a la escena el perspectivismo de la obra de Cervantes, por lo que en su obra coexisten tres puntos de vista para representar a Dulcinea/Aldonza: el idealizado de don Quijote (Fig. 312, 313 y 314), el de Sancho, bien sea creado desde el recuerdo (Fig. 315 y 316), bien sea desde la invención (Fig. 317 y 318)[21] y el extradiegético (representaciones de Aldonza que se acaban de comentar para los capítulos I,1 y I,52).



Fig. 318. El encantamiento de Dulcinea. T. Johannot, 1836-1837

[21] Se añade aquí porque pese a que se trate de una invención, la misma entra en juego con el recuerdo que él tiene de la aldeana: no así los duques, que, al no conocerla, inventan *ex nihilo*.

El primer punto de vista, la idealización de don Quijote, se correspondería con Dulcinea, ya que Johannot está intentando ofrecer un retrato de la amada según la concibe su enamorado. El segundo procedería de las mentiras de Sancho, bien referidas a la embajada al Toboso, bien a ese encantamiento mediante el cual convierte en princesas a tres aldeanas que salen del citado pueblo (siendo la diferencia entre ambos episodios el que uno tiene como base el recuerdo que el escudero tiene de Aldonza y el otro no, pues Sancho es consciente de que se trata de un embuste). El tercero sería el más objetivo, al no estar manipulado por el punto de vista de ningún personaje.



Fig. 319. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 320. Don Quijote es armado caballero (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 322. Venta de Juan Palomeque (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 322. Aventura del vizcaíno (detalle). T. Johannot, 1836-1837.

Para los mismos sigue el *lenguaje iconográfico* propio de las representaciones de aldeanas y venteras (Fig. 319, 320 y 321), distanciándose de ese *lenguaje iconográfico* elevado de las altas representaciones (Fig. 322, 323 y 324) -que se acercan más a la Dulcinea concebida idealmente por don Quijote-. No es casual que Johannot, en función de quién *mira* a Dulcinea o a Aldonza, se ajuste a un modelo u otro.



Fig. 323. Ataque de locura de Cardenio (detalle). T. Johannot, 1836-1837.



Fig. 324. Cardenio se despide de Luscinda *(detalle). T. Johannot, 1836-1837.*

Podemos decir que las Aldonzas de Sancho y las que

aquí se enmarcan siguen un mismo patrón, propio de ese tipo bajo que el dibujante pretende representar. De todas formas, en Johannot también la aldeana tiene rasgos amables, lo que denota que el autor tenía un modelo de representación femenina que corta a todos sus personajes.

En el caso de las imágenes concernientes al I,31, pudiera ser que Johannot esté introduciendo el recuerdo que Sancho parece tener de Aldonza Lorenzo, pues el parecido con ella es evidente, e incluso también a la aldeana que aparece en ilustración incluida en el I,25, cuando don Quijote llega abatido a su aldea (que ha sido etiquetada como «Origen dudoso») (Fig. 326).



Fig. 326. Penitencia en Sierra Morena (detalle). T. Johannot, 1836-1837.

Sin embargo, nada tienen que ver con esa labradora a la que Sancho transforma en Dulcinea -pues Johannot es consciente de que, a pesar de presentar un personaje-tipo, que no puede corresponderse con la labradora.

TIPO V. A. Mestres (1889).



Fig. 327. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante. A. Mestres, 1889.

Mestres, en 1889, realiza también un retrato de Aldonza Lorenzo para el capítulo I,1 (Fig. 327). Destaca por su sobriedad: la labradora no se presenta esta vez como parte de ese juego burlón y grotesco que vimos en Meadows, sino que se ve hermosa, aunque humilde y, por consiguiente, más cercana

al breve apunte del primer narrador sobre su hermosura que a la ridiculización a que la somete Sancho. El autor añade una pequeña inscripción bajo la imagen, donde confirmamos el nombre de la retratada.

En cuanto a su caracterización, puede confirmarse en el extenso *programa iconográfico* de Mestres (de 129 imágenes) que las vestimentas, la pose y el peinado con los que retrata a Aldonza Lorenzo se corresponden con los habituales para el personaje-tipo de la ventera o aldeana (Fig. 328), por lo que sigue la práctica de asociar a la labradora del Toboso con la tipología común a las mujeres rústicas, sin aportar novedades. Por último, cabe destacar la similitud del retrato de Aldonza Lorenzo con el retrato de Dorotea que se añade en el I,28 (Fig. 329).



Fig. 328. Don Quijote en la venta (detalle). A. Mestres, 1889.

TIPOS VI-VII. J. Jiménez Aranda (1905-1908)

Jiménez Aranda es autor de un vastísimo *programa iconográfico*, realizado para una edición madrileña (1905-1908). Muy rico en detalles y perspectivas, lo consagra como el único ilustrador que incorpora la imagen de Aldonza, aunque sin hacer de ella un retrato o el centro de su grabado. Sin embargo, es necesario incluirla aquí en tanto que es de los pocos autores que intenta marcar esa distancia entre la aldeana y Dulcinea.

A la primera encontramos en dos ocasiones en el total de su obra: la primera de ellas se introduce en el capítulo I,1, y remite a estos dos momentos de la narración (Fig. 330):

> De quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo ni le dio cata dello (I,1).
>
> En toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto

> mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba (I,25).



Fig. 330. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante. J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

El primer narrador y don Quijote alegan, respectivamente, que Aldonza no se dio cuenta de que Alonso Quijano la observaba ("ni le dio cata dello", "no hubiese ella echado de ver la una que la miraba"). Esto permite a Jiménez Aranda jugar con ese anonimato que tan bien le viene al personaje de la aldea na: si bien asumimos que aparece en esta ilustración, no tiene el espectador claro de cuál de las dos mujeres se trata, pero tampoco lo necesita. Basta saber que está en la escena, anónimamente y sin percatarse de su protagonismo, para que se entienda como el mejor de los retratos posibles de Aldonza, pues traslada la intención del texto a la imagen.



Fig. 331. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena. J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

Por otro lado, el dibujante vuelve a introducir a la aldeana en el I,25. Se trata, en esta ocasión, del momento en el que Sancho ha sabido que su señora Dulcinea es, en realidad, Aldonza Lorenzo, vecina del Toboso a la que él bien conoce (Fig. 331). Se entiende, así, que Jiménez Aranda está ilustrando un recuerdo *real* de Sancho Panza (y no un recuerdo *inventado*, como los de las ilustraciones del I,31), por lo que debe considerarse que estamos ante otro grabado que contiene a la aldeana (sin tratarse de invenciones o engaños).



Fig. 332. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

Como es habitual en algunas de las ilustraciones de Jiménez Aranda, en la misma escena juega con la perspectiva múltiple, extrapolando a través de una suerte de nebulosa el diálogo de los protagonistas. Así, si atendemos a la Fig. 332, vemos representado el siguiente momento:

> 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 (I,25).

El grabado se enriquece con la inclusión en el mismo de otras dos escenas que ilustran el siguiente fragmento (Fig. 333 y 334)

> 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 parte de la ilustración situada en el extremo izquierdo (Fig. 335), donde se acumulan caras de mujeres hermosas, parece la más difícil de interpretar. Creemos que se refiere a la respuesta de don Quijote, quien explica a su escudero, después de que este haya ridiculizado a su amada, que la misma no ha de ser sino como él quiera que sea, reconociendo que esas damas pintadas son las fantasiosas imaginaciones de los poetas, esto es, «las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílidas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos» (I,25).



Fig. 333. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.



Fig. 334. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.



Fig. 335. Alonso Quijano se prepara para ser caballero andante (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

Por tanto, los tres momentos en los que Jiménez Aranda incorpora a Aldonza/Dulcinea en el total de su *programa iconográfico* son el I,1 (se trata, efectivamente, de Aldonza, en tanto que el ilustrador traslada lo descrito por la narración, desdibujando su protagonismo, Fig. 336); el I,25 (imagen creada siguiendo el recuerdo de Sancho Panza, Fig. 337) y el I,31 (donde se conjugan la idealización de don Quijote, Fig. 338, y la invenc ión -encarnada gracias al recuerdo- de Sancho, Fig. 339). Existen, así, cuatro posibles pers pectivas de la dama en este programa.

Jiménez Aranda es el único capaz de representar en dos ilustraciones a Aldonza Lorenzo sin que su identidad suscite dudas con respecto a Dulcinea. El primero de ellos, que sigue lo narrado



Fig. 336. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.



Fig. 337. Penitencia de don Quijote en Sierra Morena (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

en el texto, se completa con ese juego anonimato-protagonismo que otorga a la labradora, pues si bien no sabemos exactamente quién de las dos es Aldonza, don Quijote la está convirtiendo en motor de sus aventuras en ese momento; el segundo de ellos es el único que procede de un recuerdo *real* que alguno de los personajes tiene de Aldonza, sin verse envuelto en manipulaciones, invenciones ni engaños. Por ello, y pese a que existen siete imágenes en las que hallamos a Aldonza (o a alguna de las Aldonzas creadas o concebidas por los personajes del *Quijote*), son las dos de Jiménez Aranda las que trasladan al grabado las más fieles representaciones de la dama.



Fig. 338. Embajada (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.



Fig. 339. Embajada (detalle). J. Jiménez Aranda, 1905-1908.

* * *

Cabe destacar la parquedad de ilustraciones que se han hecho de la labradora y la dificultad para separar sus retratos de los de Dulcinea, por las diversas razones que han ido señalándose.

En cuanto a lo primero (la escasez de imágenes), Aldonza no comienza a tener representaciones hasta bastante tarde, siendo Meadows el primero en retratar a la aldeana en 1833, lo que es demostrativo del escaso valor con que se interpretó su presencia en la novela. También puede extraerse de este estudio que las representaciones de Aldonza tienen por característica común el que la labradora no suele distinguirse de la tipología iconográfica de la mujer rústica, esto es, no tiene un carácter propio para los ilustradores, y apenas se reconocen en ella rasgos diferenciales, como tampoco los tiene en el texto el hidalgo anterior a don Quijote. Igual que ese personaje tipo no tuvo importancia iconográfica, una vez transformado, tampoco la tiene la mujer que da origen a la transformación, salvo por su

comparación con ella o por su confusión con ella. En el caso que nos ocupa, la confusión entre la identidad original del personaje femenino (Aldonza) y la de la criatura que surgió de ella (Dulcinea) parece ofrecer mayores dificultades a los ilustradores, lo que obviamente tiene que ver con esa continua recreación que los demás personajes hacen de ella y que la mantiene en continua inestabilidad. Además, si en el final de la obra hallamos a un Alonso Quijano cuerdo, que recupera su nombre y adquiere un valor como personaje nada desdeñable que sirve de contrapeso al don Quijote loco, en el caso de la dama no ocurre lo mismo: Dulcinea no volverá a ser Aldonza.

Frontispicios o imágenes especulares

«Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla»
Don Quijote de l Mancha II, 46

La representación de Dulcinea se antoja complicada, ya que el ilustrador no puede permitirse colocar la ficción creada por un personaje en el mismo plano que este. Podemos entroncar esto con el debate filosófico surgido en torno a *la idea y al Idos*, del que participan Platón y Plotino y que resume Panofsky: si para Platón la causa de la obra de arte es el modelo (para el que usa el término griego Idea), Plotino hablará del *Idos* como prototipo perfecto y sublime que inspira al artista y que es la esencia, la animación de la obra. Para Platón esa Idea es «lo que el artista mira para efectuar la obra que se propone; no importa que este modelo esté fuera del artista y que este pueda dirigir su mirada hacia él, o que lo tenga dentro de sí como algo que él mismo ha concebido y colocado allí» (1977:24). Así, Dulcinea es una Idea que vive dentro de don Quijote y a la que dirige su mirada, como puede apreciarse según palabras del propio personaje:

> Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada (II,32).

En palabras de Panofsky, «los pensamientos de un Rafael sin manos deberían ser, en última instancia, más valiosos que las pinturas del verdadero Rafael» (1977:30-31), por lo que asumimos que la imagen de esa Dulcinea solo existente en la mente de don Quijote, irrepresentable, diría más de la dama que cualquiera de los grabados que vamos a comentar en este apartado.

Es por ello por lo que el cuerpo de imágenes más interesante que ha de contribuir al estudio es el que puede localizarse mayoritariamente en los diferentes frontispicios de las ediciones del *Quijote,* esto es, en las páginas anteriores a la portada, que suelen contener el título y algún grabado o viñeta (*DLE*)[22]. Como veremos a continuación, en estos grabados hay un intento de representar la condición de Dulcinea como Idea, más que como personaje. Los frontispicios son el primer tipo de grabados que acompañaron el texto de la novela. Previamente, recordemos, se había plasmado en papel al personaje de Dulcinea para una celebración en Leipzig; sin embargo, no encontraremos una consolidación de su imagen hasta que no se haga común la colocación de una página principal representando gráficamente a los protagonistas de la obra. El conjunto de los frontispicios quijotescos ofrece un material o iconográfico muy interesante, aunque requiere un tratamiento específico por la diferente naturaleza de estas ilustraciones en relación con los grabados que complementan la lectura de los capítulos. Como indica Pierre Civil en su introducción a "El frontispicio y su declaración en algunos libros del siglo de oro español", la crítica adolece de un trabajo que logre asentar las bases para el acercamiento a este peculiar modelo de ilustración. Sin embargo, es evidente la condición alegórica que era habitual en este tipo de grabados, lo que obliga a una revisión de estos tipos iconográficos desde un acercamiento distinto.

Los frontispicios pueden entenderse como alegorías en el sentido que les da Panofsky, esto es, combinación de motivos en un único sistema (1972:25). A su vez, dichos motivos pueden tener significados secundarios o convencionales, a los que llama *imágenes* o *personificaciones*. A la complejidad que requiere una lectura de todos estos ingredientes en combinación habría que añadir lo que señala Hirsch a propósito de la *significación* y la *implicación*, pues la *significación* cambia con la época,

[22] Dado el carácter alegórico de los frontispicios, resultaría tentador entenderlas como emblemas: sin embargo, según Picinelli, estos son la suma de figura y lema (1997:88), y en ninguno de los casos que nos ocupan hay inscripción. Como define Beuchot, «el emblema es un esfuerzo de conjugar lo lingüístico y lo visual» (362), algo que aquí no se da.

reduciéndose las más de las veces a que al final una obra significa únicamente lo que es posible interpretar en un momento concreto. Esto lleva de la mano diferentes *implicaciones*, es decir, los cambios de lectura que corren en paralelo a los cambios de significado o de interpretación (1983:16), lo que implica unas complejidades interpretativas que hacen que sea en los frontispicios donde más se dificulte el acceso al significado último que pretendió dar el ilustrador.

Nos proponemos perseguir los motivos y sus significados en el recorrido por los frontispicios quijotescos, observando el cambio de significación según las épocas y las posibles implicaciones en el cambio de lectura. Habrá que tener en cuenta, por ejemplo, cómo el personaje de don Quijote fue reconocible físicamente desde muy pronto para todos los lectores, una familiaridad con las fuentes literarias y con los temas y conceptos, que Panofsky considera elementos que han de tenerse en cuenta como bagaje para la interpretación iconográfica (1972:25). Así, a finales del XVIII, según Schmidt (1999), el *Quijote* pasa a ser entendido como algo más que un libro meramente humorístico, con lo que el valor simbólico de los elementos de las alegorías en los frontispicios ganarán en matices.

Aunque ha habido intentos de interpretar estas ilustraciones desde la emblemática (Rodríguez de la Flor, 1900 y 1995; Skinfill Nogal y Gómez Bravo, 2002; González, 2002; Luttikhuizen, 2008), la crítica suele considerar que la ausencia de texto (lema) acompañando las imágenes impide, a pesar de su carácter alegórico, considerarlas propiamente emblemas (Picinelli, 1997:88), pues en ninguno de los casos que nos ocupan hay inscripción más allá del nombre de algún personaje o del propio título de la novela. Sin embargo, es innegable la relación entre el emblema y los frontispicios, pues lo más representativo de la literatura emblemática es la alegoricidad, definida como una metáfora continua o aquello que se opone al sentido literal (Beuchot 2002:357). Y exactamente esto es lo que encontramos en los grabados, según iremos señalando en su comentario. Incluso, podría argüirse que don Quijote tiene una visión emblemática del mundo, algo que han trasladado los dibujantes desde primer momento; los frontispicios que abren la historia de sus

aventuras nos hablan «de que el mundo mismo es un texto, tejido todo él de significados múltiples. Y se puede interpretar el mundo, y todos los símbolos en él, por nuestra condición de analógicos, de limítrofes, esto es, por ser microcosmos» (Beuchot 2002:360).

En relación con todo lo señalado anteriormente, cabría hacer una clasificación tipológica y cronológica que distinga los periodos de ejecución de las ilustraciones de los frontispicios y, en relación con esa evolución diacrónica, la disposición o el tratamiento del personaje. De las figuras que vamos a estudiar, en trece de ellas aparece Dulcinea enmarcada, aunque ha de notarse que, en dos ocasiones, reconocemos en la ilustración, más que a la dama, a la aldeana de El Toboso; uno de los grabados no es estrictamente un frontispicio en lo que se refiere a su ubicación, pues aparece al comienzo de la obra, en el capítulo I,1. Sin embargo, a nivel compositivo ha de incluirse en este grupo, en tanto que se representa a Dulcinea a través de la técnica del cuadro dentro del cuadro. Esta tipología de representaciones enmarcadas es, con diferencia, el grupo más numeroso de grabados en los frontispicios, lo que, como veremos, confirma la visión metaficcional del personaje. De hecho, el segundo grupo, en el que vemos a Dulcinea representada como busto (tres ilustraciones), entronca con la misma concepción metaficcional, al presentar a la figura femenina convertida en objeto de arte. Solo una de las figuras supondrá una excepción en esta clasificación.

Como se deduce, también en los frontispicios las realidades de Aldonza y Dulcinea se confunden. Stierle recuerda que cualquier acto de recepción implica una reducción interpretativa, pues en él intervienen las lecturas previas que otros lectores y estudiosos han hecho de la obra, que van generando una sucesión histórica y jerárquica que varía a lo largo del tiempo. El conocimiento de dichas lecturas y de las reacciones que estas han tenido invita a que el lector haga elección de uno de los múltiples significados del texto, menguando la variabilidad semántica de la obra (1987:89-97). Por ello, merecen un momento de detención las representaciones de Aldonza Lorenzo, en tanto que demuestran la preponderancia de una de las posibles

interpretaciones de la novela cervantina, esto es, la que equipara de la dama y la aldeana.

Partiendo de Gombrich (1983, 2003), Martín Morán distingue dos estilos de ilustración: el *pictográfico* o simbólico y el *narrativo* o dramático (2011:438). Las imágenes en las que hallamos a la aldeana responderían al primero de los estilos, que se caracteriza por intentar hacer del personaje que aparece en el grabado un símbolo: si la aldeana porta algún objeto (un botijo, un saco o comida para puercos, por citar algunos ejemplos) es porque los ilustradores pretenden hacerla identificable. Esta solución hubiera permitido que fuera reconocible iconográficamente, del mismo modo que lo eran don Quijote y Sancho para cualquiera que se acercara a una edición ilustrada del texto. Sin embargo, y pese a la aparente sencillez que habría supuesto anclar a Dulcinea a Aldonza Lorenzo con este método, y haber hecho así de los protagonistas del *Quijote* no una pareja, sino una tríada, este modelo no llega a triunfar; no se consolida. Por el contrario, serán los intentos de colocar a la dama en otro plano de la ficción -el metaficcional- los que más contribuyan a la creación de un posible imaginario de Dulcinea. Si para Adorno el arte es lo enteramente otro, y su realización es imposible, Bürger matiza que «la adecuada recepción del arte es el reconocimiento más destructivo que el individuo tiene de que el otro, la organización humana de la existencia, es pensable y simultáneamente irrealizable» (1987:189). Por tanto, materializar la idea que don Quijote puede tener de Dulcinea se presenta de antemano, imposible, tanto para el ilustrador como para el espectador/lector de la edición ilustrada.

Así, la mayoría de las ilustraciones que vamos a comentar coinciden en su condición metaficcional, algo compartido con la propia novela cervantina. En el *Quijote*, la narración se vuelve hacia sí misma y llama la atención sobre su condición ficcional con distintas estrategias que destruyen el pacto de la ficción; con ello logra plantearse la naturaleza misma del arte y de su relación con la vida, como han estudiado Dotras o Martínez Bonati para las novelas metaficcionales (Dotras 1994:28; Martínez Bonati, 1995:161-162).

En este tipo de representaciones, en las que la metaficcionalidad es la característica principal, se rompen lo que Panofsky denomina los dos principios contradictorios del arte, esto es, asumir, por un lado, que la obra, como imitación de lo natural, es siempre inferior a esta, en tanto que es mera ilusión; por otro, su condición ilusoria permite corregir las imperfecciones propias de lo natural (1977:19-21). Cuando se representa a Dulcinea como cuadro dentro de un cuadro, como supuesto reflejo que parte de una musa que insufla la inspiración a don Quijote o que sujeta un portarretratos, como ocurre en algunos de estos grabados, el artista conjuga dentro de esa ficción la realidad que se imita (la musa que sujeta el cuadro u objeto) y esa ficción que pretende superarla (el reflejo), corrigiendo las imperfecciones de esta. Cualquier discurso que se vierta sobre el personaje de la dama no opera únicamente en el nivel de la ficción, sino que es el eslabón último de la cadena ficcional que se ha generado en la novela, pues Dulcinea es creación de creaciones, fin de esa suerte de *mise en abyme* en el que caben infinitas ficciones dentro de una ficción principal que las recoge todas (Hutcheon 1980:21).

Trasladados al plano pictórico, los frontispicios en los que aparece Dulcinea coinciden con este tipo de forma narrativa en el que un mismo patrón se repite hasta el infinito. En ellos no se coloca al personaje femenino en el mismo plano de realidad que habitan don Quijote y Sancho, como tampoco lo está en la novela. Advertimos en el libro que la criatura ficticia de don Quijote se inventa otro actante, Dulcinea, que no solo no aparece físicamente en el texto, sino que tampoco necesita mostrarse para que la entendamos como parte esencial del ideal caballeresco de don Quijote. En los frontispicios, del mismo modo, don Quijote y Sancho se representan en un plano de ficción distinto al de Dulcinea, que suele aparecer encorsetada o como busto. Se señalan así los distintos niveles de ficción: la dama está en un nivel distinto al de caballero y escudero. Es imagen dentro de la imagen, personaje dentro de un personaje, literatura en la literatura misma.

En esta misma línea, Scholes define distintas formas de ficción que nos permiten no solo situar a Dulcinea, sino encajar cada una de las partes de esta cadena

creacional en un tipo de ficción diferente. La primera de ellas es la *ficción de la forma*, esto es, la ficción que imita otra ficción: el *Quijote*, como libro, encajaría aquí en tanto que imita la ficción que son los libros de caballerías; la segunda es la *ficción de la existencia*, que busca imitar el comportamiento humano (lo que Auerbach llama *mímesis*): podemos ver aquí al personaje de Alonso Quijano, que busca ser caballero andante y nos recuerda en distintos momentos de la obra su deseo de imitar la actuación de Amadís u Orlando; en la *ficción de las ideas* hallamos la ficción que está animada por las ideas esenciales de la ficción en sí: ubicaríamos aquí a don Quijote, que es la ficción creada por Alonso Quijano para poder actuarse a sí mismo; por último, la *ficción de la esencia*, esto es, la alegoría: tendríamos a Dulcinea como metáfora última de los ideales caballerescos defendidos por don Quijote (1970:102-104). De nuevo, Dulcinea es el plano último. No hay posibilidad de una ficción tras la suya y se necesita siempre dentro de o en relación a otras ficciones; lo que hace que nos acerquemos al estudio de los frontispicios preguntándonos desde cuándo Dulcinea se entiende como personaje *metaficcional*.

Lo anterior se puede relacionar con las reflexiones de Martín Morán sobre el estatuto de realidad de Dulcinea. Si bien no habla expresamente de metaficción, se refiere a ella como *deíxis am phantasma* (término que el crítico toma, a su vez, de Bühler, 1979)[23], que es la que indica referentes que existen solo en el recuerdo o la imaginación del hablante (2011:437). Continúa Martín Morán agregando que «su condición de referente textual ineludible (Karttunen, 1989) nadie la pone en discusión, pues, aparte de don Quijote, dan testimonio de su existencia Sancho Panza, el narrador y aquella nota sibilina al margen del manuscrito de Cide Hamete»

[23] Si acudimos al Diccionario de términos filológicos editado por Lázaro Carreter (1953:130), encontramos la siguiente definición: «Karl Bühler (1934), que sigue a Wackernagel en esta terminología, ha señalado una deixis especial, que llama *deixis am phantasma* (deixis en fantasma), que se produce «cuando un narrador lleva al oyente al reino de lo ausente recordable o al reino de la fantasía constructiva y lo obsequia allí con los mismos demostrativos para que vea y oiga lo que hay allí que ver y oír (y tocar, se entiende, y quizá también oler y gustar)»: *Recuerdo* aquel *jardín*; allí *solía jugar de niño*. (Vid. Anáfora, Catáfora, Pronombre)» Para más sobre este tema, véase West (2013).

(2011:437). Sin embargo, esta afirmación de su existencia es aplicable al personaje de Aldonza, como ya hemos visto, pues ni Sancho, ni el narrador, ni el autor de la glosa en el texto de Cide Hamete hablan de Dulcinea del Toboso ni la reconocen según los patrones descritos por don Quijote, que usa referentes que solo existirían en su imaginación. Todos ellos, a su vez, tomados de las lecturas que este ha hecho antes de transformarse en caballero: si para Ascunce Arrieta (2005:107), la preocupación del hidalgo es convertir la poesía en vida, hemos de añadir que esa vida solo puede existir dentro de él, y solo en su mente es posible implantar en el mundo de la realidad histórica un universo de base literaria. Pensar en Dulcinea como *deíxis am phantasma* y justificarla así únicamente como algo o alguien existente en la imaginación de don Quijote amplía el concepto anteriormente barajado de Dulcinea como personaje metaficcional. Esta condición habrá que tenerla en cuenta en el análisis de las distintas *implicaciones* a las que hacía referencia Panofsky para los textos alegóricos de los frontispicios y el entendimiento de Dulcinea como *ficción de la esencia,* en los términos de Scholes.

Primer grupo: Dulcinea enmarcada I. Primeros frontispicios y repeticiones sin apenas variaciones.

Los primeros frontispicios del *Quijote* parten de los dos modelos creados para las ediciones ilustradas de Dordrecht (Jacob Savery, 1657) (Fig. 339 y 340), y se repiten sin apenas variaciones. De ellos cabe destacar, en primer lugar, la temprana intención de incluir a Dulcinea como personaje metaficcional. Si, según Picinelli (1997), representar a Dios no sería posible sino a través de la sinécdoque, a través de una parte que condensara el todo (pues no se puede hacer de lo infinito algo finito), lo mismo ocurre con Dulcinea: la infinitud de posibilidades que ofrece el personaje a nivel interpretativo hace que su encorsetamiento, el contenerla dentro de un cuadro, muestre su condición de signo fragmentario. La consecuencia, en opinión de Andrés Ortiz-Osés, es que se convierte en símbolo que «no se puede interpretar, pero sí comprender» (2010:157). En segundo lugar, una lectura conjunta de ambos grabados mostraría ya la dualidad que siempre ha existido a la hora de interpretar a Dulcinea

del Toboso, bien elevándola en una lectura sublime, bien ridiculizándola desde una lectura paródica, lo que denotaría la propia incompatibilidad de convivencia de dos seres en uno (o en una misma lectura, si se quiere). Sea como fuere, estos primeros intentos de representar a la dama suponen la materialización de lo que Schaeffer define como *ficción* (2002:221), esto es, no tanto la captación de una imagen real sino «una ejemplificación virtual de un ser-en-el-mundo-posible», esto es, el único límite en la representación de Dulcinea es el límite mismo de la ficción en cualquiera de sus formas, pues, «sus límites no son los límites temáticos de los mundos representables, sino los límites constitutivos de la representabilidad de los mundos». Asimismo, esta doble interpretación que caracteriza a Dulcinea, esta doble lectura definitoria del personaje es posible, al decir de Martínez Bonati, gracias a que los lectores aceptamos un «hablar ficticio» que, ya desde el propio texto cervantino, juega con esta división interpretativa (1992:66). Esta doble lectura demostraría que el suyo no es un valor actancial, pues no lo construye un único autor, don Quijote, sino que en él participan todos los personajes que hablan de ella.

De esto se hacen eco los primeros frontispicios del texto. Así, en palabras de Luttikhuizen, «en el frontispicio de la primera parte Dulcinea, flanqueada por Amadís y Roldán, aparece bella -símbolo de la mujer idealizada-, pero encantada, prisionera de su belleza -simbolizado por el marco- y prisionera de los antiguos cánones -simbolizado por Amadís y Roldán-» (2008:295); en cambio, en el que abre la segunda parte de la obra, hallamos que Dulcinea y Sancho custodian a Merlín, culpable del encantamiento de la dama y encorsetado en tanto que, igualmente, es producto de unos cánones caballerescos. Agrega el crítico que «en esta segunda imagen, Dulcinea, desencantada, aparece real y tal como es, fea y gorda, una verdadera aldeana» (2008: 296).



Fig. 339. Frontispicio. J. Savery, 1657.



Fig. 340. Frontispicio. J. Savery, 1657.

Luttikhuizen ha sido víctima de la misma contracción que puede observarse frecuentemente en el imaginario de Dulcinea. Confunde a la dama con Aldonza, reduciendo en la aldeana la dualidad intrínseca del personaje. Aunque compartimos su lectura en lo referente al contenido de los grabados, no estamos de acuerdo en lo que respecta al segundo de los frontispicios pues, pese a que se etiquete a la aldeana de Dulcinea, es verdaderamente una representación de Aldonza, el ente físico del que parte[24] no puede haber desencanto en tanto nunca aparece una Dulcinea real a la que encantar, y tampoco una Aldonza que deje atrás El Toboso en compañía de dos mozas.

Así, ya desde los primeros frontispicios se va viendo cómo la única forma de representar a Dulcinea del Toboso, y no a Aldonza, es a través de la metaficción, lo

[24] Entiéndase aquí que hablamos de ente físico por presuposición. Aldonza tampoco aparece físicamente en la obra, pero el narrador sí le otorga esa realidad corpórea que a Dulcinea le es negada, desde el primer momento, por el propio don Quijote.

que entronca desde estas muestras iniciales con las definiciones ya presentadas de Ricardou (caben siempre infinitas ficciones en una ficción total que las recoge todas) y Scholes (quien defendía que la representación alegórica es siempre la forma última de ficción). Asimismo, y como apuntaba Hirsch (1983), la *significación* de estos primeros frontispicios ha cambiado a lo largo de la historia, ya que necesariamente, con el cambio de época, se transforma la forma de mirar; las distintas *implicaciones* tenían que ver con los cambios de interpretación posibles de una misma imagen, que es algo que hemos abordado en los párrafos anteriores. Así, por ejemplo, tanto Alpers (1987) como Luttikhuizen en un artículo de 2011 han estudiado la importancia que se le concede desde el XVI en la Holanda menonita a la moral y la fuerte repercusión que tuvo en el arte de la emblemática; dado que ambos defienden la influencia de la emblemática en este primer Quijote ilustrado, interpretan la iconografía del grabado desde esa perspectiva. Señalan también que Savery, el editor de la edición que contiene los grabados que nos ocupan, conocía bien el ambiente menonita que gustaba de usar la emblemática en las ediciones ilustradas y él mismo había recibido encargos de estas características previos al de la elaboración del *Quijote*. Así, para Luttikhuizen, el personaje de Merlín habría que interpretarlo como una suerte de *Sinnekens*, nombre con que se conocía a los duendecillos que cuando aparecían provocaban confusión y eran propios de la iconografía neerlandesa desde el siglo XV. Precisamente por esta identificación con Sinnekens, el mago Merlín, que recuerda en su porte a este tipo de personaje, aparece aquí encorsetado. Así se le advierte al lector holandés de la obra que el engaño y la confusión, impropios de la conducta religiosa, deben aprisionarse (2011:540).



Fig. 341. Frontispicio. Anónimo, 1670

Como se ha adelantado anteriormente, estos frontispicios se irán imitando en los primeros siglos (Fig. 341, 342 y 343), apenas con variantes, en las

principales ediciones ilustradas de la obra. Dulcinea se repetirá así enmarcada, encorsetada, constreñida, bien en la imaginación de don Quijote -para quien existe bajo esa forma idealizada y no carnal-, bien según las descripciones de los libros de caballería (que tampoco tienen un referente real).



Fig. 342. Frontispicio. Anónimo, 1700.



Fig. 343. Frontispicio. D. de Obregón, 1714.

Sobre la aparición de Amadís, Orlando y Merlín en estos frontispicios, así como sobre la inclusión de Dulcinea a través de la metrarrepresentación, debemos añadir que, como recuerda Martínez Domínguez, para el caballero actuar es otra forma de lectura (2005:48), por lo que esos caballeros, protagonistas de las novelas que ha leído, no solo han sido motivo de su locura o causa de que él crea pertenecer a su estirpe, sino que le acompañan siempre en sus aventuras, como modelo de imitación siempre presente:

> —¿Ya no te he dicho —respondió don Quijote— que quiero imitar a Amadís? (I,25)

> Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote de la Mancha en todo lo que pudiere (...). Ea, pues, manos a la obra: venid a mi memoria, cosas de Amadís, y enseñadme por dónde tengo de comenzar a imitaros (I,26).

Por otro lado, el hecho de que Dulcinea aparezca en un marco flanqueada por ambos caballeros, o liberada del cuadro, pero fea y gorda, no muestra sino que don

Quijote sigue leyendo el mundo como uno de esos libros. En este sentido, Marín Pina habla del caballero como «lector extremo», pues busca crear una nueva vida para sí mismo y para quienes le rodean (1993:266), aun cuando algunos de los personajes -como la propia Dulcinea- no tengan conocimiento de ello.

SEGUNDO GRUPO. DULCINEA ENMARCADA II: FRONTISPICIOS DE DIFERENTES TALLERES.

Debemos detenernos aquí para hacer unas consideraciones sobre este conjunto de pinturas, de carácter autorreferencial. La primera es que en ellas siempre un personaje representado apuntará a la imagen de Dulcinea, enmarcada en un cuadro o espejo. Esta suerte de llamada, donde el grabado o la ilustración aluden a su propia condición reflexiva, es una de las características de la metaficción (Dotras 1994:28); desde esa *mise en abyme*, nos invita a involucrarnos en el juego de niveles creativos y, como señaló Borges, pensar que, si Dulcinea es un personaje de ficción dentro de la ficción, también nosotros podemos serlo[25]. Que las ilustraciones contribuyen al ejercicio irónico de la novela y le sirvan de continuación nos lleva a pensar que, no sin dificultades, el personaje fue pronto comprendido como parte de una especie de mecanismo o juego de cajas chinas. Si dentro de la literatura que es la novela, Dulcinea era una creación literaria de don Quijote, al trasladarse a la dimensión pictórica no podía representarse sino como una pequeña imagen encorsetada dentro del conjunto iconográfico, una imagen dentro de la imagen.

Sin embargo, esta representación de Dulcinea, que no se refiere a su papel en un episodio determinado, sino a su condición metaficticia en el conjunto de la obra, no alcanzará apenas el periodo romántico. Lo cual no deja de resultar curioso, dado que precisamente el Romanticismo convirtió la ironía cervantina en uno de los

[25] «¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios». "Magias parciales del Quijote", *Otras Inquisiciones.*

principales ingredientes de la nueva poética. Tal vez el Romanticismo entendió que Dulcinea era un personaje únicamente existente en la mente de los otros, y que cada cual presenta de ella una imagen distinta, como diferentes son los reflejos de las imágenes especulares. Esta ausencia de imágenes de la dama referidas a su carácter en general, esto es, que la caractericen al margen de una anécdota narrativa, ha supuesto que, a diferencia de otros personajes de la obra, no alcanzase a codificarse nunca en una imagen propia que la identificara de manera inequívoca y universal –como sí lo han logrado las figuras de don Quijote y Sancho–.

Dentro de este segundo grupo iconográfico, pueden señalarse dos tipologías diferentes: las Dulcineas enmarcadas cuyos retratos están en manos de personajes femeninos, que las exhiben ante el espectador, como las Fig. 344, 345 y 346 y 347, y aquellas en las que el retrato enmarcado aparece solo, apoyado o sostenido por un ave, como en las Fig. 348, 349, 350 y 351. En el primer caso o subgrupo, la imagen femenina que sostiene el cuadro de Dulcinea fue evolucionando con el tiempo y, si bien las tres figuras del primer tipo (de 1741, 1780 y 1818-19 respectivamente) corresponden con una personificación simbólica de la locura, el último subgrupo (Peret y Alcázar, edición de 1798-1799) prueba una mayor elaboración. Como se mencionaba arriba, no se trata exactamente de un frontispicio, sino de un grabado ubicado en el primer capítulo de la primera parte. En él, quien exhibe a la dama no es ya el símbolo de la locura, sino una musa o la Fama, que muestra a don Quijote el retrato de Dulcinea mientras insufla al caballero al mismo tiempo tanto el ideal que esta representa como el ideal al que él aspira.

En las figuras siguientes, como se adelantaba, es la locura la que sostiene el retrato de Dulcinea y se lo muestra a don Quijote. Nos da la clave para confirmarlo el grabado de la edición veneciana (Fig. 346), en el que puede leerse: «La Pazzia mostra a Don Chisciotte la sua Dulcinea con ammirazione di Sancio Panza**».** Como en español, la palabra "locura" en francés (es en Francia donde se graban las Fig. 344 y 345) e italiano (Fig. 346) es femenina (la *folie,* la *pazzia*), por lo que se personifica a través de una mujer de aires bufonescos. Según Gilly-Argoud (2012:26), que ha

estudiado la iconografía de la locura en la Edad Media, ya en estos siglos se consolida la representación de esta con las manos colocadas en direcciones opuestas, como muestra de la ambivalencia del loco que no tiene dirección vital; asimismo, los cabellos se muestran despeinados y la vestimenta es propia de una cabalgata o del desfile de los pecados capitales, donde la locura ocupaba un lugar central. Esto puede verse en las tres ilustraciones que nos ocupan (Fig. 352, 353 y 354):



Fig. 352. Frontispicio (detalle). Humblot,1747.



Fig. 353. Frontispicio (detalle). A. Carnicero, 1780.



Fig. 354. Frontispicio (detalle). F. Novelli, el viejo, 1818-1819

En el primer caso, además, el gorro que usa la locura podría tener una interpretación más allá de como simple elemento del atuendo bufonesco, y permita adivinarse en él un esbozo de las serpientes que poblaban las cabezas de las gorgonas, aquellos personajes mitológicos femeninos que petrificaban al que las mirase a los ojos y que, con los sátiros y silenos, solían servir para representar la locura, como recuerda Quirosa García (2007:60). Según cabe entender metafóricamente de esta tradición, la locura petrificaba a su víctima en tanto que, una vez perdido el juicio, ya no había posibilidad de movimiento racional.

Asimismo, y como estudió Foucault (1976), entre 1400 y 1500 se hizo común la representación de la locura embarcada, junto a otros personajes[26], en el viaje simbólico de la enajenación. Es lo que se conoce como la Nave de los locos, que tanto alimentó la iconografía del primer Renacimiento. Como podemos ver en el ejemplo de la Fig. 355, los ropajes de los viajeros embarcados son relativamente similares a los

[26] Foucault señala que la locura solo puede darse en sociedad, esto es, para que haya locura debe haber locos y si hay locos es porque hay, necesariamente, locura. Se trata de algo importante de cara al comentario de las imágenes ya que don Quijote no puede interpretarse sino como loco, pues aparece acompañando a la locura.

que usan nuestras representaciones de la locura en las Fig. 344, 345 y 346. Don Quijote y Sancho, y con ellos el lector del libro, también viven la experiencia del viaje por la locura, aunque no su travesía no sea naval. Pero tienen en común con estas representaciones iconográficas, la condición viajera, la reunión de personajes y la locura como asunto central.



Fig. 355. Nave de los necios. S. Brant, 1489.

La figura de la locura recuerda a la de los *sinnekens* a los que se refirió Luttikhuizen a propósito de los primeros frontispicios del texto. Mayor relación que con Merlín, creemos puede notarse con este personaje de los frontispicios, como demuestra su parecido con las imágenes de Hummelen (1992) (Fig 356 y 357).



Fig. 356. Sinnekens in prenten en op schilderijen. *Vid.* Hummelen, 1992.



Fig. 357. Sinnekens in prenten en op schilderijen. *Vid.* Hummelen, 1992.

Hummelen, primer estudioso de esta figura cómica, agrega que, si bien el diccionario holandés, al buscar *sinnekens*, da como definición "persona simbólica", este significado no es el correcto. Desde que se extiende el uso de esta palabra a mediados del siglo XVI, *sinnekens* viene a significar la personificación jocosa de los

afectos, sentimientos, pasiones, impulsos, deseos e inclinaciones del hombre (1958:32), que lo conecta directamente con la locura. De hecho, podemos advertir que, al igual que en los tres frontispicios que estamos comentando, aquí también las propias vestimentas del personaje incitan a una interpretación bufonesca: suele llevar también gorro, cetro y cascabeles o borlones.

Curiosamente, los *sinnekens*, que personificaban esas pasiones y que salían a modo de cabalgata de locos, fueron grabados en más de una ocasión realizando este cortejo. Ello no puede dejar de identificarse en disposición, forma e incluso en su sentido último irrisorio, al primer grabado que conservamos del *Quijote,* como podemos advertir en los siguientes ejemplos (Fig. 358 y 359):



Fig. 358. Sinnekens in prenten en op schilderijen. *Vid.* Hummelen, 1992.



Fig. 359. Grabados. A. Bretschneider, 1614.

La disposición idéntica de los personajes remite a la tradición popular de las cabalgatas o cortejos de carácter carnavalesco, entre las que las fiestas de los locos, a las que nos hemos referido antes, tenían un éxito particular. Por otra parte, la coincidencia entre estas personificaciones propias de la cultura holandesa y la relación iconográfica de los personajes salidos del *Quijote* demuestra el uso común de lo grotesco como ingrediente que mueve a risa a través del afeamiento y la

ridiculización, propio de las fiestas populares[27]. En opinión de Bajtin, es precisamente lo *grotesco* la primera característica de cualquier manifestación carnavalesca en Europa (1974:10). Como recuerda Augustín Redondo, las fiestas de carnaval implicaban el desahogo del pueblo, conseguido gracias al uso de unos disfraces que permitían a quienes lo usaban ser *otros* durante el tiempo que esta actividad duraba (1997:192). Alonso Quijano, como ha sido ampliamente estudiado, también se disfraza de caballero para su primera salida (Torrente Ballester, 1975; Macías Rodríguez, 2004), lo que le hace ser otro tanto como duran sus hazañas. Si a esto le añadimos que, como recuerda Redondo, el *Quijote* se escribe en unos años en los que, tras la muerte del monarca Felipe II en 1598, el carnaval vive un momento de apogeo, pues se redescubren la risa, la locura y los disfraces como vías para escapar de las imposiciones sociales de la época (1997:206), no puede extrañar que, una vez publicada la obra, los personajes salten del libro a la vida real para ser interpretados por unos fervorosos lectores que vieron en el Quijote, en Sancho y hasta en Dulcinea el perfecto disfraz para personificar dichas pasiones, tal y como ocurría en la Holanda del XVI con los *sinnekens*.

Volviendo al estudio de los frontispicios que nos ocupan, Orozco-Quibrera y Mínguez-García recuerdan que en este tipo de representaciones quien aparece junto a la personificación de la locura es el loco, esto es, «aquel que habita fuera de los márgenes de la lucidez y el equilibrio emocional, justo al otro lado del espejo, es quien acaba cimentando su propia realidad a través de la deconstrucción de nuestro mundo» (2017:280). Al otro lado del espejo que la locura muestra a don Quijote, está la imagen de Dulcinea, que solo se hace visible gracias a que la locura ha actuado

[27] Por otra parte, lo grotesco, como bien señaló Wolfgang Kayser, su primer gran estudioso, es un valor estético que se manifiesta principalmente en la literatura y pintura (2010), por lo que conecta los dos órdenes estéticos que estamos aquí analizando. Se presenta como una perturbación profunda en el orden de la realidad, una manera de mirar al mundo desde la extrañeza, que hace que lo familiar y conocido acabe desorientándonos, algo que Kayser ejemplifica en el caso de las *Meninas* velazqueñas (2010:14-15), pero también puede aplicarse al *Quijote*.

como intermediaria levantando el dicho espejo. La locura es un espejo que no puede dar como reflejo otra cosa sino la visión del loco; en este caso, la ensoñación de don Quijote, su propia realidad.

Debemos recordar también que, en la época, no era necesaria la aclaración de que la mujer que acompañaba a don Quijote en estos frontispicios era una representación de la locura, ya que se reconocía como personificación o metáfora consolidada en su momento (es lo que Hirsch llama *significaciones*, esto es, las posibilidades que tiene una misma obra de ser interpretada según el tiempo en el que se mira)[28]. Como recuerda Ricoeur, esto no puede extrañarnos porque, si el hombre construye sus relatos a partir de la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía, es la metáfora el único recurso que busca explícitamente la representación (1985). Es lo que Blumenberg llama *metaforología* (2000), la materialización de lo abstracto, que no solo afecta en estos grabados a la locura, sino a la representación de la propia Dulcinea. A través de las imágenes sostenidas por la figura de la locura, la metáfora de la dama «permite hacer presente lo ausente», en términos de Ros Velasco (2010: 226), en el sentido de que la metáfora «hace saltar a la vista aquello que no se ve —en términos aristotélicos— y posibilita el acceso a lo inefable de la realidad, conformando una forma irreducible de pensamiento».

En estos tres grabados, la forma de representar a Dulcinea cambia con respecto a los frontispicios del primer grupo, en los que apenas se observaban variaciones. También en ellos está encorsetada, y también recibe la mirada directa de don Quijote; pero en estos tres casos lo interesante es que esta mirada ignora el referente físico que soporta, muestra y reproduce la idea de Dulcinea, esto es: el caballero obvia la figura de la locura, que es el sostén de la imagen de la dama. De la misma manera ocurre en la novela, donde don Quijote ignora a la aldeana para mirarla casi inmediatamente

[28] La *significación*, es decir, el reconocimiento del personaje femenino como locura no ha llegado a nuestros días y requiere de una explicación; sin embargo, era habitual que alguien que cogiese el *Quijote* ilustrado en los siglos XVIII-XIX entendiese que se trataba de una personificación de esta.

como ideal, reflejo en el cristal de su imaginación de aquella realidad que el caballero parece arrinconar y relegar, como si dejase de tener importancia en sí misma, sino solo en su reflejo especular imaginativo. También en estos frontispicios, el caballero se centra en la imagen especular ideada, ignorando que es sostenida por la locura[29]. Estaríamos así ante un tipo de frontispicios mucho más elaborado que los primeros en cuanto a carga simbólica se refiere: si en las imágenes del primer grupo Aldonza se propone como única realidad del personaje, en estos otros casos la representada es Dulcinea, visible en un espejo que se acerca más a la visión que de ella nos da don Quijote que a la proporcionada por los demás personajes. La idea creativa quijotesca se impone sobre la materialidad de Aldonza Lorenzo y la nueva criatura se hace independiente de la aldeana.

Hechas estas declaraciones de conjunto sobre este segundo grupo, pasamos al comentario individual de cada ilustración.

TIPO I. Humblot (1741)

En esta Fig. 344, la locura, vestida de bufón, sostiene en su mano derecha un retrato de amplias proporciones de Dulcinea, representada aquí desde la perspectiva sublime de don Quijote (es una muchacha joven y bella). Con la mano izquierda sujeta el cetro cómico o bastón propio de los bufones, señalando con él el título de la obra e insistiendo con ello en su carácter cómico; éste aparece impreso sobre una tela colgada entre y



Fig. 344. Frontispicio. Humblot, 1741.

[29] Lo denominamos frontispicio especular precisamente por la lectura dada: don Quijote prefiere el reflejo a lo reflectante, el contenido al continente.



Fig. 345. Frontispicio. A. Carnicero, 1780.

un árbol (tal vez un laurel) y un molino que hace recordar el episodio de los batanes (I 20).

Hemos de señalar el juego de miradas: don Quijote mira y señala con el índice a Dulcinea, mientras la locura y Sancho miran a don Quijote, pero él ignora todo cuando hay a su alrededor para concentrarse en la observación fija del retrato. Justo frente a la locura, en el margen inferior derecho, hallamos abiertos unos libros de caballerías, que han dado como fruto la enajenación del personaje. Su posición en un primer plano no solo permite leer sus títulos, sino que insiste en el protagonismo que tienen en la locura del héroe.

TIPO II. A. Carnicero (1780)

En el caso de la Fig. 345, aunque el planteamiento es similar al del frontispicio anterior, advertimos que hay algunas diferencias. Lo que llama la atención, además de la representación alegórica de la locura, es la introducción de un sátiro que ocupa el margen inferior izquierdo. Debemos recordar que, al decir de Quirosa García (2007:60), esta figura mitológica también servía para personificar la locura. Tendríamos así una doble metaforización: por un lado, la locura encarnada por el sátiro quema los libros de caballería, que son los causantes de su aparición en la vida de Alonso Quijano. Con una suerte de humo que cubre toda la escena y que baña a los dos personajes, la locura personificada en una mujer se sitúa a la izquierda de don Quijote para mostrarle el retrato de la amada, también visible gracias a ella (pues, sin haber llegado a la enajenación, su contemplación no sería posible) y, en última

instancia, a la lectura de esos libros de caballerías que dan como resultado la creación de una amada que no es sino la suma de todas esas literaturas y sus tópicos.

Don Quijote, también aquí, mira el retrato, que añade la novedad de estar sostenido por un pequeño Cupido. La locura mira, por su parte, a don Quijote, como había hecho también en el caso anterior. La aparición de Cupido, con sus atributos típicos (fechas y carcaj) no es casual, ya que es el dios del amor según la tradición latina. Este lleva en su mano derecha una corona de laurel y se encuentra, en la imagen, a punto de ponerla sobre el retrato de Dulcinea, como muestra del triunfo de esa idealización poética por parte de don Quijote.

Cupido, además, aparece en el propio texto, formando parte de la danza que inaugura las bodas de Camacho. En su parlamento, se define a sí mismo de la siguiente forma:

> todo cuanto quiero puedo,
> aunque quiera lo imposible,
> y en todo lo que es posible
> mando, quito, pongo y vedo. (II, 20)

Ello casa perfectamente con su aparición en esta escena: el imposible que es Dulcinea se hace visible gracias también a esa enajenación amorosa.

El sátiro tiene cara de asombro y no mira lo que hace, sino que observa la contemplación que hace el caballero del retrato. Es por ello que, atendiendo también al significado que la figura del sátiro tiene según el *Tesoro de la Lengua* (monstruo, verdadero o fingido, que representa la lujuria) y que se ha mantenido hasta la actualidad *(DLE:* hombre lascivo que tiene un exacerbado deseo sexual*).* Esto hace que la escena sea, si cabe, más cómica, ya que parece esconder esa suerte de apetito carnal que algunos críticos han visto en don Quijote y, sobre todo, en la relación de este con Dulcinea[30].

[30] Como recuerda Johnson (1995), muchos estudios realizados sobre la sexualidad en el *Quijote* están cortados por ides preconcebidas o identidades que buscan ser ejemplificadas con el texto cervantino. En el caso de don Quijote, es Ruth El Saffar la primera en señalar que el personaje busca y huye al mismo tiempo de lo carnal, por lo que sus deseos sexuales jamás serán reconocidos como suyos (1988: 217).

TIPO III. F. Novelli (1818-1819)

Podemos advertir que esta figura es bastante similar a la anterior, pero cambiando al sátiro por Sancho Panza. De hecho, la identidad en el gesto de los personajes y la disposición de la parte humana y la parte animal en ambos casos (las patas de cabra del fauno y las del rucio), hacen pensar en que la Fig. 345 haya servido como modelo de la Fig. 346.



Fig. 346. Frontispicio. F. Novelli, 1818-1819.

En este caso, la locura, repleta de adornos carnavalescos, sostiene un pequeño retrato de Dulcinea ante los ojos de don Quijote, que es también contemplado por un escudero que se halla sorprendido advirtiéndolo. Esta locura toca con cada mano a cada uno de los dos amantes: a Dulcinea con su mano derecha y a don Quijote con la izquierda. Al igual que en la figura anterior, don Quijote no señala nada y se limita a sostener su armadura. Llama la atención que no hay libros de caballerías que insinúen que han sido estos los culpables del estado de salud mental de don Quijote, ahora víctima de los encantos que le muestra la locura.

TIPO IV. L. Paret y Alcázar (1798-1799)

La imagen de la Fig. 347, que como adelantamos anteriormente ilustra el capítulo I,1, se aleja ya de la lectura únicamente paródica de la dama para presentarla como resultado de un proceso creativo de mayor complejidad. Aunque la ilustración es un poco anterior al Romanticismo, debemos notar que la ironía romántica, en su

relectura del texto cervantino, comenzaba a ampliar el concepto paródico en una di mensión mucho más rica y profunda. Desde que Meier (1940) y Brüggemann (1958) estudiaran la reinterpretación del *Quijote* a manos de sus apasionados lectores alemanes a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, ha sido señalada en numerosas ocasiones la importancia que la ironía y el nuevo concepto de creatividad tuvieron en la evolución interpretativa de la novela (Nelson, 1988 y Egginton, 2002, entre otros), un viraje en la lectura que parece intuirse ya aquí.



Fig. 347. Frontispicio. L. Paret y Alcázar, 1798-1799.

Como se adelantaba, la imagen que nos ocupa es de finales del XVIII y está grabada en España. La mayor elaboración a la que se aludía antes tiene su razón de ser en la importante formación grecolatina de su autor, Paret, cuyo amplio bagaje formativo fue resultado de sus estancias en París y Roma, bajo la tutela de varios maestros de distintos países (Delgado, 1956; Morales y Marín, 1997; Bray, 1998)[31]. Su vanguardismo estético le llevaría a reflejar las innovaciones de la moda, y así se

[31] Según la nota biográfica que incluye el Museo del Prado sobre el autor, podemos ver en su *Autorretrato en el estudio* (1777) una muestra de su intelectualidad y de su afición al mundo grecolatino, pues «sobre una mesa, al otro -lado de la estancia, hay dos bustos antiguos, posiblemente de Séneca y Ovidio. Se sabe que tuvo gran afición a la literatura clásica y que dominaba el griego y el latín. En Roma tradujo al español los Diálogos de Luciano de Samosata, y firmó en griego muchos de sus cuadritos de gabinete», en https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/paret-y-alcazar-luis/9feac181-c1c4-4d8d-a91e-ab47d081213e

hace eco de las primeras influencias del estilo inglés (Leira Sánchez, 2021: 201), cuando en su época, también en lo que a ediciones ilustradas respectaba, lo habitual seguí siendo copiar la moda de Francia. Paret, hombre avanzado a su tiempo y de grandes inquietudes clásicas, debió de demostrarlo también en este grabado, en el que, frente a la lectura simplista de Dulcinea como resultado de la locura, ofrece una lectura irónica y moderna. De hecho, entre los cuatro grabados pertenecientes al primer subgrupo, este es el único en el que no se corresponde la figura femenina con la locura, sino que se muestra semidesnuda y sin rasgo alguno de comicidad. En su mano izquierda, sostiene el retrato de la amada de don Quijote, que es, asimismo, señalado con la mano derecha. Alonso Quijano tiene sobre la mesa los libros de caballerías que le dan la inspiración para crear a Dulcinea del Toboso, pues, recordemos, es un requisito indispensable para ser caballero andante. En el margen inferior derecho, podemos ver las armas de don Quijote, que ya han sido limpiadas y están bien dispuestas para su uso[32]:

> Limpias, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien amorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma (I, 1).

Por ello, podemos concluir que estamos en el momento de invención de la amada:

> ¡Oh, cómo se holgó nuestro buen caballero cuando hubo hecho este discurso, y más cuando halló a quien dar nombre de su dama! (I, 1).

De ahí que lo que parece ser la representación de una musa, revestida de algunos de los atributos de la Fama, le insufle su idea mientras se la muestra a través de un retrato encorsetado en un marco. Si las musas inspiran las distintas artes, según la

[32] Fernández Gonzalo explica que «la diferencia básica entre el disfraz y el traje es que el disfraz tiene el poder de crear un marco ficticio en donde el individuo y los espectadores se insertan para crear un rito o una especie de contrato escénico» (2010: 35); este disfraz, además, servirá a los personajes que comparten espacio con don Quijote como «vehículo para entrar en la fantasía del caballero andante y poder razonar con él desde sus propios supuestos, dentro de su propio juego, como si se tratara de un niño» (2006: 38). Torrente Ballester es de la misma opinión, al creer que Alonso Quijano es en todo momento consciente de estar interpretando un papel (1975: 115-153).

mitología grecolatina, la Fama se sirve de una trompeta que aquí ha sido sustituida por el hálito inspirador, pues es, entre otras cosas a través de ese amor que don Quijote pretende alcanzar renombre. En el episodio al que se refiere la ilustración, se subraya en repetidas ocasiones que la aspiración de nuestro personaje a la fama. Así, se menciona explícitamente en el momento en el que pierde el juicio: «deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y *fama*» (I,1); al elegir el nombre de Rocinante: «y le cobrase *famoso* y de estruendo, como convenía a la nueva orden y al nuevo ejercicio que ya profesaba» (I,1); al elegir el suyo: «Pero acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse "Amadís" a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla *famosa*, y se llamó "Amadís de Gaula"» (I,1).

La trompeta de la Fama, a veces con dos tubos, a veces doble es, es el atributo que le permite proclamar, bien la verdad, bien la mentira. En el caso de nuestra ilustración, el haz que recibe don Quijote también se desdobla, lo que hace posible una doble lectura de la inspiración recibida: puede entenderse, desde una lectura sublime, como la culminación del proceso creativo de don Quijote en tanto que para ser caballero y alcanzar esa gloria a la que aspira debe serle revelado el retrato de la amada; desde una lectura paródica, valdría como la cima de la locura del personaje, que llegará a la fama gracias a su ridiculez. De entre todas las mentiras defendidas por don Quijote, Dulcinea sería la mayor y las más reída por los demás personajes, que contribuyen a ella y la amplían.



Fig. 360. Museo Capitolino de Roma, 1820.

Podemos calificar esta representación de imagen especular por dos motivos: el primero de ellos, porque Dulcinea parece un reflejo de la musa (lo que le inspira, lo que le mueve); el segundo, porque como el reflejo, es algo inalcanzable. El personaje de don Quijote, inspirado por esta musa-fama, se comportará como el poeta o vate



Fig. 361. Museo Capitolino de Roma (detalle), 1820.

inspirado por Dios, capaz de ver las cosas que los demás no alcanzan (Hauser, 2010:77). De la misma manera, la locura de don Quijote le hace visibles cosas que se escapan a los ojos de los cuerdos, como la propia imagen de Dulcinea.



Fig. 362. Frontispicio (detalle). L. Paret

Sobre la identidad del personaje mitológico, valga apunta que, aunque es poco frecuente, se pueden encontrar imágenes de las musas con plumas de sirena en la cabeza (véase la Fig.360 del Museo Capitolino de Roma, datada en 1820, en la que la disposición de la corona es parecida a la figura que nos ocupa, así como los detalles de la Fig. 361 y 362). Según una tradición clásica, recogida por John Lemprière en su *Classical Dictionary*, Hera convenció a las sirenas para enfrentarse a las musas en un concurso de canto; contra todo pronóstico, ganaron las musas, que desplumaron a unas sirenas, originariamente aladas, para hacerse una corona y recordar así su victoria musical (1827:768). De igual modo lo recoge el *Bestiario medieval* de Malaxecheverría[33], el *Bestiario de Cambridge* (copiado en el XII)[34], o el *Bestiaris* (h. siglo XII)[35].

La imagen, asimismo, recuerda a otros trabajos de Paret en los que aparece un ángel (véase, un poco más abajo, el detalle de *La aparición del ángel a San Zacarías*, de

[33] Por citar solo algunos ejemplos, a propósito del *Fisiólogo armenio* (¿siglo V?): «el cuerpo de estas encantadoras es el de una mujer, hasta los senos; el resto recuerda al pájaro» (1999:183); del *Philippe de Thäun* (entre 1121-1152): «existen en Arabia serpientes aladas llamadas sirenas aladas, que corren más que los caballos y, según se dice, también vuelan» (1999:184).

[34] «Las sirenas (…) son unas criaturas mortíferas constituidas como seres humanos desde la cabeza hasta el ombligo, mientras que su parte inferior, hasta los pies, es alada» (1999:184-185).

[35] «La sirena es una criatura prodigiosa; las hay de tres naturalezas: una es medio pez y medio mujer, otra es medio ave y medio mujer, otra medio caballa y medio mujer» (1999:187).

1786). La disposición, sobre todo del segundo ejemplo, es muy similar, por lo que el pintor pudo reutilizarla al realizar esta ilustración: la caída y el encuadre de las alas, la forma en la que cae el manto que cubre el cuerpo, el dedo índice que apunta en este caso hacia lo divino o los pequeños *putti* que adornan el cuadro de la Iglesia de Santa María de Viana (Fig. 363) se pueden leer en paralelo al grabado que hallamos en el *Quijote* de 1798-1799.



Fig. 363. La aparición del ángel a San Zacarías. (detalle). L. Paret y Alcázar.

En cuanto al segundo subgrupo, esto es, aquellos frontispicios en los que aparece Dulcinea enmarcada, pero sin estar en m anos de un personaje femenino, podemos decir que, en dos de las cinco imágenes que vamos a estudiar aparece representada Aldonza Lorenzo y no Dulcinea, lo que nos vuelve a colocar frente a esa dificultad interpretativa que siempre ha caracterizado al personaje como un ente dual.

TIPO V. C. F. Boëtius (1734)

No nos detendremos mucho en esta imagen en tanto que no ofrece mucha novedad con respecto a lo estudiado. En ella, se puede apreciar en el margen inferior derecho un pequeño camafeo en el que aparece representada Dulcinea del Toboso con aires más decimonónicos que áureos.



Fig. 348. Frontispicio. C. F. Boëtius, 1734.

TIPO VI. J. Camarón y Boronat (1771)

Esta Fig. 349 tiene la peculiaridad de ser, de todos los estudiados, el único frontispicio en el que aparece la etiqueta "Aldonza Lorenzo" al realizar la búsqueda en el *QBI*. Esto se debe a la inscripción que bordea el retrato de la amada, que incluye el nombre de la aldeana: "La sin par Dulcinea del Toboso, alias Aldonza Lorenzo". Se invierte el orden creacional de la novela, pues es Aldonza Lorenzo en quien se basa don Quijote para inventar a Dulcinea, mientras que la leyenda parece convertir a Aldonza en una consecuencia de Aldonza. Aunque también se podría entender que el alias se refiere al nombre vulgar o por el que vulgarmente es conocido el personaje, frente a su nombre real. En este caso, estaríamos ante un ejercicio de ironía paralelo al de la propia novela.



Fig. 349. Frontispicio. J. Camarón y Boronat, 1771

> Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, *sin estenderse a más que a un honesto mirar*. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado.(I,25).

Atendiendo a la imagen, don Quijote, situado en un primer plano, no llega a ser el centro de la escena, ocupado por la dama, cuyo retrato es de mayor tamaño, lo que la convierte en protagonista de la ilustración. El caballero parece, por su disposición corporal, que va a mirar hacia el espectador, sin embargo, dirige la mirada hacia un retrato que parece haberle sido, literalmente, desvelado. Sancho, sin llegar a aparecer de cuerpo entero y en un tercer plano, se encuentra tras el medallón y observa a don

Quijote, pareciendo obviar aquello que provoca el interés del caballero y que es, no obstante, lo que los separa: el escudero se asoma apartando la tela que adorna la escena y que rodea el retrato de la amada. Su papel, retirando la tela que debía originalmente cubrir el retrato de Dulcinea, es similar al que en la novela lo presenta desenmascarando la ficción amorosa del caballero en el capítulo I,25.

TIPO VII. A. Rodríguez (1804)

El siguiente frontispicio (Fig. 350) es especialmente interesante, ya que reúne tres planos distintos. Como se puede apreciar, se representa a Sancho en el margen inferior derecho pisando el campo de La Mancha. El escudero, que busca la mirada del espectador y se encuentra frente a este, apunta con su brazo derecho a un don Quijote al que no dirige su vista y que está a la izquierda de la escena, pero ocupando el centro del largo del grabado. El caballero, a su vez, mira al cielo, donde un águila que ocupa el margen superior derecho sostiene el retrato de la dama de sus pensamientos –bien lejos del suelo, esto es, *metafísicamente*–, donde puede leerse su nombre grabado: "Dulcinea".



Fig. 350. Frontispicio. A. Rodríguez, 1804.

Don Quijote, a lomos de Rocinante, no toca con su cuerpo el terreno, encontrándose así en un nivel intermedio entre Sancho y Dulcinea. El primero es representante de la cordura y está anclado a la realidad del terreno; mira, además, al espectador en señal de complicidad, como diciendo que es él la fuente discursiva más fiable para quien se acerque al texto-. Dulcinea, elevada en el cielo, encarnaría esa idealización que mueve al caballero y que lo hace vivir de espaldas a la realidad.

Ambos, además, aparecen en el margen derecho y parecen dar a elegir a don Quijote entre dos modelos, decantándose este por la locura, por la búsqueda del ideal, como vemos en su propia disposición corporal, pues, a diferencia de Sancho, que solo señala a don Quijote, el caballero sí que mira y apunta con su mano hacia el retrato de Dulcinea.

De nuevo se observa el paralelismo entre la ilustración y el libro, que siendo todo él literatura, enmarca a Dulcinea como una realidad ideal que es siempre también una reflexión metaliteraria. Tampoco en el grabado aparece como personaje corpóreo, a diferencia de don Quijote y Sancho, sino atrapada en un marco que la coloca en otra dimensión. De alguna manera se ha trasladado esa *mise en abyme* de la obra al grabado que lo representa. Asimismo, llama la atención el descomunal tamaño del retrato, que, trasladado a la escala del caballero y el escudero, se correspondería con la proporción corporal humana: metafóricamente, podemos leer aquí que el personaje, pese a hallarse en otro plano distinto de la realidad (efecto conseguido aquí mediante el marco), tiene la misma importancia, la misma "magnitud", que los dos personajes protagonistas de la obra.

El retrato está sostenido por un águila que, según el *Diccionario de los Símbolos de* Jack Tresidder, es una alegoría de la inspiración espiritual. Además, como puede leerse en el *Bestiario medieval* de Malaxecheverría, «es la reina de las aves (…). La llamamos *clarividente*, pues mira al sol cuando más luce este, contemplándolo directamente sin guiñar los ojos» (1999:134), esto es, es capaz de ver *más allá*. Atendiendo a la tercera acepción del *DLE*, la "clarividencia" es la «facultad paranormal de percibir cosas lejanas o no perceptibles por el ojo»[36], lo que puede relacionarse con don Quijote en un plano tanto literal, pues es el único que mira al águila, que parece no hacerse visible a ojos de Sancho y que está lejos de él, como metafórico, pues es capaz de ver lo que esta sostiene: el retrato de la amada. Así ocurre en la propia obra de Cervantes, pues es el caballero el único que *ve* a Dulcinea. De

[36] No se recoge entrada para esta palabra en el *Tesoro*.

hecho, en ningún momento pretenderá que los demás personajes busquen conocerla físicamente, y de esta manera lo afirmará en distintos momentos de la novela:

> —Si os la mostrara —replicó don Quijote—, ¿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. (I, 13)
>
> Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo (II, 32)

TIPO VIII. C. F. Nanteuil (1844)

Esta imagen se distingue en su singularidad de las anteriores (Fig. 351). Parece, más bien, una ensoñación en la que elementos fantásticos y realistas se mezclan para dar como producto el propio volumen, protagonista de la ilustración. El papel de la fantasía, encarnada en una especie de dragón que cruza toda la escena, no hace sino trasladar a imagen la energía que proporcionó una segunda vida al hidalgo y lo hizo a su entender verdadero caballero andante:



Fig. 351. Frontispicio. Nanteuil, 1844

> Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamentos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (I,1).

La introducción de Cide Hamete se presenta como una novedad sin precedentes, pues no ha sido objeto de representación en los anteriores frontispicios. Aparece aquí con unas proporciones mayores a las del resto de personajes, pareciendo indicar que él es quien ha dado vida a todo lo que sucede

junto al libro de *Don Quijote*, que ocupa el centro de la escena y que también es de gran tamaño. Junto a él, y salidos del volumen, se encuentran en el flanco izquierdo don Quijote, su escudero y, un poco más abajo, la bacía de barbero en el lado derecho, Rocinante, el rucio y una serie de criaturas fantásticas que parecen pelearse justo sobre el retrato de una Dulcinea que nada tiene que ver con los discursos del caballero, pues parece una señora mayor (en el grabado del borde izquierdo del camafeo reza "Dulcinée"). Las armas de don Quijote unen, en el dibujo, al héroe y a la amada. Asimismo, barriendo la escena desde el rucio hasta los pies de Sancho, hay una suerte de ciempiés con cola de dragón sobre el cual yacen el retrato y la armadura de don Quijote y que podría interpretarse como el monstruo de la locura del caballero.

En este caso, don Quijote no dirige su mirada a Dulcinea, sino que esta se pierde fuera de escena, algo que llama la atención en tanto que difiere de lo que hemos venido comentando hasta ahora en los casos anteriores. Que el caballero no mire a la dama puede deberse, por un lado, a que esta aparece como la describen el propio narrador y Sancho (esto es, como si fuese Aldonza Lorenzo); por otro, a que don Quijote es aquí víctima de su locura, como muestra el hecho de que la amada aparezca rodeada de monstruos que solo forman parte de la imaginación del caballero y que tampoco son observados por él. Cabe incluso entender que Dulcinea, representada con extrema frialdad e incluso vejez, es un monstruo más de la imaginación de don Quijote. Se vuelve así a una lectura únicamente paródica de la dama, donde lo que parece buscar el ilustrador es la sonrisa cómplice de quien se acerca al libro ilustrado.

TIPO IX. H. Bressler (1893)

La última viñeta perteneciente a este subgrupo es de 1893. En ella (Fig. 352), volvemos a encontrarnos con Alonso Quijano en el momento en el que la lectura de los libros de caballería le lleva a la locura, algo que nos confirma la leyenda que hallamos bajo la imagen: "sa pauvre tête n'étàit plus remplie que d'enchantements, de batailles, de cartels, etc.". El hidalgo, con un libro abierto sobre su mesa, parece

encontrarse en una biblioteca en la que abundan los volúmenes, como nos cuenta la novela que reunió el personaje:

> y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y, así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos (I,1).

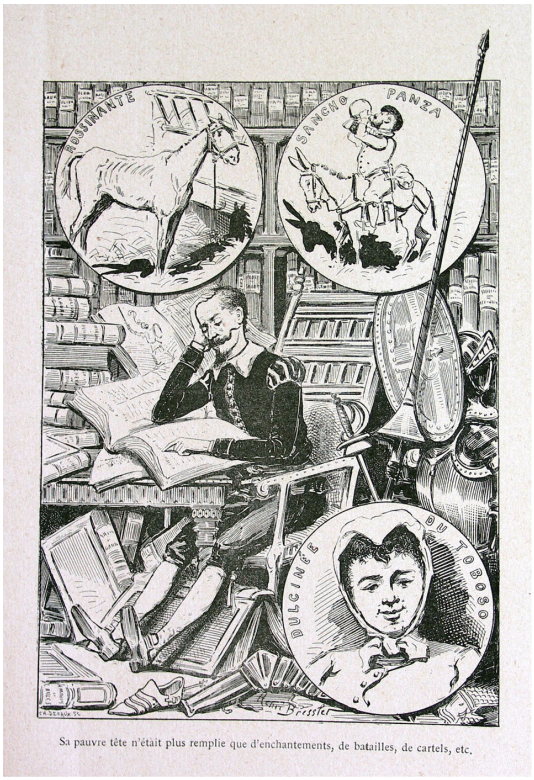


Fig. 352. Frontispicio. H. Bressler, 1893.

En el margen derecho, asimismo, encontramos las armas, que presuponemos ha limpiado ya en pro de dedicarse al ejercicio de la caballería andante, aunque el hidalgo está aun en proceso de convertirse en don Quijote, por el efecto de la lectura, ya hacen acto de presencia, enmarcados en distintos medallones, los más importantes ingredientes novelescos a los que irá dando vida, entre los que tiene especial significado Dulcinea. Sin embargo, no es ella solo, curiosamente, la que aparece enmarcada, pues así se presentan también Rocinante y Sancho Panza. De este modo, parecen tres pensamientos que está teniendo un Alonso Quijano enfrascado en su lectura mientras hace la lista de aquello que necesita para volcarse en su nuevo menester.

En el primer medallón, situado en el margen superior izquierdo, aparece Rocinante siguiendo la descripción del texto, esto es, envejecido y flaco en su establo:

> Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que «tantum pellis et ossa fuit», le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban (I,1).

A la derecha, encontramos a Sancho Panza bebiendo y montado sobre su rucio. La imagen no se corresponde con algo que ocurra en el primer capítulo de la obra, ya que, según el texto, parece que Alonso Quijano olvida la figura del escudero y es el ventero que le arma caballero el que le recuerda la necesidad que tienen los caballeros andantes de contar con uno:

> Tuvieron los pasados caballeros por cosa acertada que sus escuderos fuesen proveídos de dineros y de otras cosas necesarias, como eran hilas y ungüentos para curarse; y cuando sucedía que los tales caballeros no tenían escuderos —que eran pocas y raras veces— (I,3).

Don Quijote, una vez ha sido armado caballero, decide volver a su aldea en busca de un escudero que pudiera servirle en este oficio. La primera intuición de Sancho no nos llega a través de su nombre propio, sino a través de una descripción:

> Mas viniéndole a la memoria los consejos de su huésped cerca de las prevenciones tan necesarias que había de llevar consigo, especial la de los dineros y camisas, determinó volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recebir a *un labrador vecino suyo* que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería (I,4).

Así, en el capítulo I,7 don Quijote recibirá, por fin, a Sancho Panza como escudero:

> En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera (...). Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino (I,7).

Como vemos, en esta escena se representan tanto distintos momentos de la obra como a los personajes principales que, de una forma u otra, acompañan a don Quijote en sus aventuras. Así, la Dulcinea aquí enmarcada, a diferencia de los casos anteriores, no se presenta en un plano de realidad distinto al del escudero o el caballo, sino, igual que ellos, como un pensamiento del hidalgo que ya imagina los ingredientes de sus aventuras. Sin embargo, la dama aparece en esta ocasión ataviada con ropas propias de una aldeana, por lo que se acercaría más a la descripción que de ella hizo Sancho que a la criatura del propio don Quijote. También la distingue de las imágenes de Sancho y Rocinante que, frente a estos, situados en el margen

superior, de cuerpo entero y perfil, Dulcinea, en el margen inferior derecho, se representa de frente, mirando al espectador y recogiéndose de ella solo el semblante. Que tenga otra disposición parece querer decir que, pese a todo, es *otra cosa,* distinta al rocín y al escudero.

TERCER GRUPO. DULCINEA COMO BUSTO.

Como anunciábamos al inicio de este capítulo, otra forma de representar a Dulcinea es a través de un busto. Igual que en las ilustraciones en las que la dama aparece enmarcada, también en estos casos se busca la inclusión dentro de la imagen de un plano de realidad distinto al de don Quijote, que debemos aceptar como un orden "ficticio" dentro de la propia ficción.

TIPO I. J. Harrewyn (1706)

En la primera de las imágenes de Dulcinea como busto (Fig. 363), se repite el patrón del juego de miradas que ha venido estableciéndose hasta ahora. Así, Sancho, que acompaña a pie a un don Quijote que va a caballo, mira al frente ignorando que el caballero posa su vista sobre la representación de la dama, situada a la izquierda del espectador. De nuevo, solo don Quijote es capaz de ver a Dulcinea, pues Sancho parece no haberse percatado de su presencia. Al fondo, flanqueando los márgenes de una especie de puerta, hallamos a Amadís y a Orlando, personajes literarios a los que don Quijote admira. Que tanto Dulcinea como estos caballeros protagonistas de las novelas que ha leído Alonso Quijano se representen a través de lo escultórico nos hace situarlos a todos en un mismo plano: el literario. Dulcinea, así, se personifica



Fig. 363. Frontispicio. J. Harrewyn, 1706

como la suma de todas las lecturas amatorias que ha hecho el hidalgo, como ese cúmulo de tópicos ("en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas", I,1).

La relación de este grabado, perteneciente a la *escuela holandesa* y fechado en 1706, y el de Dordrecht, de 1657 (Fig. 364), es más que evidente, pues siguen el mismo patrón en cuanto a la disposición de los personajes se refiere. Si comparamos ambas imágenes, vemos que en las dos Amadís ocupa el margen superior izquierdo, lu ciendo un casco emplumado, levantando su espada y sosteniendo un escudo; por su parte, Orlando se encuentra a la derecha y lleva también un casco con plumas y un escudo, pero cambia la espada por la lanza. Además, su lenguaje corporal le hace parecer, en ambos casos, menos predispuesto a la batalla, ya que no empuña el arma. En las dos imágenes, don Quijote monta a caballo y lleva su lan za en la mano derecha, reservando la izquierda para el escudo; Rocinante, por su parte, camina al paso. La diferencia más notoria es que Sancho, en el primero de los modelos (el de



Fig. 364. Frontispicio. J. Savery, 1657.

Dordrecht) se sitúa a la izquierda de don Quijote, mientras que en el grabado de Bruselas está a la derecha. Igualmente, las leyendas en las que rezan los nombres de los personajes denotan, además de un mismo estilo, la pertenencia a un mismo taller.

En lo que ambos difieren es en la forma de representar a Dulcinea: si en la imagen primera la dama queda encorsetada en un medallón flanqueado por Amadís y Orlando, en el segundo grabado el centro de la escena lo ocupa un cielo abierto por el que vuelan pájaros, ya que don Quijote y Sancho parecen haber entrado en una suerte de palacio caballeresco. De esta manera, la dama queda relegada a un plano mucho más discreto, y hace aparición no en forma de camafeo, sino de un busto sobre pedestal. Asimismo, llama la atención que en la viñeta de 1706 don Quijote sí dirige su mirada a la mujer, mientras que en el primero de los frontispicios Dulcinea queda a espaldas del caballero.

Conviene mencionar un detalle (Fig. 365): acercándonos a la amada, Dulcinea aparece con los pechos descubiertos, esto es, de una forma inusualmente provocativa con respecto a lo que es este personaje a nivel textual. En una traslación de esa sátira que supone la dama como personificación del amor cortés, podría ser un intento de representar esta ridiculización de ese amor insatisfecho que esconde, bajo la apariencia de musa inspiradora del poeta, un deseo carnal que busca ser consumado.



Fig. 365. Frontispicio (detalle). J. Harrewyn, 1706

TIPO II. R. Ximeno y Planes (1797-1798)

Un segundo grabado nos muestra a singular Dulcinea, rolliza al tiempo que elegante, pues está acicalada y enjoyada (Fig. 366). En esta ocasión, en la estela reza una leyenda: "Dulcinea del Toboso alias Aldonza Lorenzo, hija de Lorenzo Corchuelo i de Aldonza Nogales", lo que hace suponer que el ilustrador tenía en mente la descripción de la dama hecha por Sancho Panza en el capítulo I,25. El resultado es, nuevamente, una mujer en la que se vuelcan características y atributos que corresponden a la dualidad propia del personaje.



Fig. 366. Frontispicio. R. Ximeno y Planes,1797-1798.

Asimismo, está rodeada de unos *putti* que sobrevuelan la armadura de don Quijote, que descansan en el margen inferior izquierdo. Uno de ellos, de pie y a la izquierda del busto, sostiene con su mano derecha la lanza del caballo y con la otra un marco en el que podemos advertir el retrato de una mujer, al que dirige su mirada y que muestra a la propia efigie (Fig. 367).

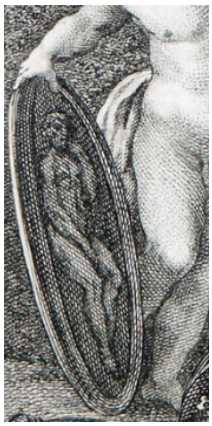


Fig. 367. Frontispicio (detalle). R. Ximeno y Planes, 1797-1798.

Los otros dos *putti*, en la esquina de la derecha, agarran una cadena y un grillete que enseñan a la dama, en lo que parece un intento de atraparla. Por un lado, podría pensarse que los angelitos se disponen a encadenar a Aldonza a la idea que es Dulcinea del Toboso con la intención de apresarla en la imagen de ese cuadro que el *putti* de la izquierda le muestra, en esa *idea* fijada en la mente del caballero y que corresponde al ideal femenino. Una vez atada, perderá su capacidad de movimiento o de definición, quedando

ligada por siempre a la imagen amada por don Quijote. El busto representaría esa condición hierática y rígida.

Valga comparar esta ilustración, que abre el volumen II, con la que inicia el I, en la que encontramos otro busto similar. En esta, Miguel de Cervantes aparece rodeado de distintas alegorías, como la Fama, el *putti* que se sienta sobre los libros de caballerías y el plumífero o la personificación de La Mancha que está a punto de colocarle una corona de laurel (Fig. 368).



Fig. 368. Frontispicio. R. Ximeno y Planes, 1797-1798.

Es interesante el contraste de estos dos detalles (Fig. 369 y 370): en el primero de los frontispicios, la personificación de La Mancha va a coronar al autor del texto con lo que la tradición ha entendido es el mayor de los reconocimientos poéticos: el laurel; lo hace desde arriba, con dignidad. En cambio, Dulcinea va a ser encadenada por unos angelitos que la observan desde abajo, desde la humillación.



Fig. 369. Frontispicio (detalle). R. Ximeno y Planes, 1797-1798.



Fig. 370. Frontispicio (detalle). R. Ximeno y Planes, 1797-1798.

TIPO III. R. Smirke (1818)

La última de las representaciones de Dulcinea como busto nada tiene que ver con las anteriores, pues presenta a una mujer casi celestial, glorificada, rodeada de *putti* e iluminada por una suerte de sol naciente que hace el efecto de aureola sobre ella (Fig. 371).



Fig. 371. Glorificación de Dulcinea. R. Smirke, 1818.

Además, la disposición de su rostro, que mira al cielo, parece indicar que algo le está siendo revelado y que tiene que ver con lo divino; la hace fuente de inspiración. De ahí que en esta ocasión se puedan aplicar las palabras con las que Goggio define a Dulcinea: "she is more divine than human" (1952:289). Para Atlee, la amada de don Quijote debe ser entendida como una metáfora del concepto aristotélico de Dios, en el sentido de que ambos mueven sin la necesidad de ser movidos (1976:223-236). Ambos son motores inmóviles, idea que se relaciona directamente con el hecho de que Dulcinea se represente a través de un busto, definido por su hieratismo.

Comentario de una excepción: L. Scherm (1696)

La siguiente imagen se presenta como una excepción (Fig. 372), pues es el único de todos los frontispicios quijotescos en el que Dulcinea no aparece enmarcada, sino en el mismo plano de realidad de don Quijote. Sin embargo, una lectura atenta del frontispicio nos revela su parentesco con otros grabados de la escuela holandesa, ya que, por un lado, aparecen Merlín, Amadís y Orlando y, por otro, hallamos a don Quijote inmortalizado como Caballero de los Leones, símbolos, elementos o personajes que habían venido ocupando viñetas en Dordrecht y en Bruselas en años previos a la composición que comentamos.



Fig. 372. Frontispicio. L. Scherm, 1696.

Como vemos, los personajes pertenecientes a la tradición de las novelas de caballerías aparecen también en el mismo plano que don Quijote y Sancho Panza, por lo que podemos suponer que, en este caso, el ilustrador no ha pretendido representar a Dulcinea como una metaimagen. Así, la dama ocupa el flanco izquierdo y parece estar rechazando, por el gesto que hace con su mano derecha, al caballero, que se arrodilla ante ella en señal de sumisión. Esta, además, dirige su mirada directamente a don Quijote, algo que tampoco ha venido siendo habitual, y lleva una corona de laurel. Por un lado, podemos interpretar esto como que la literatura misma está renegando del caballero, pues ha mancillado el nombre de los libros de

caballerías al ejercer el oficio siendo loco; por otro, podemos entenderlo como una ridiculización del propio personaje de Dulcinea, ataviada con estos honores que no merece en tanto que no existe o en tanto que, de existir, sería antipoética -pues, en su origen, es una labradora de El Toboso.

También cabe señalar la novedad de que Sancho sí mire directamente a la dama, probablemente por hallarse en su mismo plano de realidad. En anteriores frontispicios, observábamos que el escudero obviaba a una Dulcinea que era solo objeto de atención de don Quijote, pero en ese caso esta se hallaba encorsetada, enmarcada, esto es, en otro plano distinto al de Sancho Panza, por lo que entendíamos que este la ignoraba no de forma deliberada, sino porque la metaimagen representaba el pensamiento del caballero. Ahora, al encontrarse "liberada", sin ataduras de ningún tipo, Sancho también la puede ver e, indirectamente, es rechazado por ella.

***

Si Gerli recuerda que la pintura, en relación con el texto, ofrece detalles que la narración ignora (1981:398), cualquier intento de representar a Dulcinea nos estaría dando ya más información de ella que la propia novela cervantina. Sin embargo, el hecho de que no se haya consolidado una «imagen tipo» en torno a Dulcinea no resulta del todo sorprendente si advertimos el escaso número de representaciones que se han hecho del personaje en general –en comparación siempre a la abundancia de grabados, ilustraciones, pinturas y similares que hay de otros personajes de la obra–. Como se ha justificado anteriormente y como se ha venido corroborando a lo largo del estudio de los distintos frontispicios o imágenes encorsetadas, esto se debe a la dificultad interpretativa de un personaje casi imposible de concebir más allá del pensamiento y el cual no aparece en la obra (ni como aldeana ni como dama). Su plasmación en papel, sobre todo a la hora de ilustrar un episodio, había implicado que el pintor se ajustase casi siempre a una u otra lectura -paródica, sublime-, sin posibilidad de enmienda. Con la inclusión de Dulcinea como metrarrepresentación,

como metaimagen, se ha logrado trasladar la ontología de un personaje que no es más que discurso o narración, esto es, metaliteratura, a la propia representación pictórica.

CONCLUSIONES

Poco antes de terminar la segunda parte del *Quijote*, en el II,73, se nos cuenta que dos niños se están peleando por una jaulita de grillos y que el uno le dice al otro que no la volverá a ver nunca más. Don Quijote, que lo ha escuchado, traslada estas palabras a su relación don Dulcinea del Toboso:

> —¿No adviertes, amigo, lo que aquel mochacho ha dicho: «no la has de ver en todos los días de tu vida»?
>
> —Pues bien, ¿qué importa —respondió Sancho— que haya dicho eso el mochacho?
>
> —¿Qué? —replicó don Quijote—. ¿No vees tú que aplicando aquella palabra a mi intención quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?

Sancho, quien tampoco en esta ocasión comprende que don Quijote traslade cuanto sucede a su alrededor a la dimensión literaria en la que habita la amada, le responde desde su característica ingenuidad, quedando así esta suerte de colofón de las relaciones de don Quijote y Dulcinea desdibujadas en el ocaso de la obra, poco antes de la muerte de Alonso Quijano. Sin embargo, este diálogo, ante los ojos de quien se acercaba al *Quijote* por primera vez, fue el que me hizo preguntarme si Dulcinea podía ser entendida como un personaje más de la obra, ya que era toda ella idea de don Quijote. Sancho, como cualquier otro de los personajes de la novela, podía tener su propia versión de la dama, pero nunca iba a poder ser la misma que la del caballero. De ahí la continua incomprensión entre ambos en lo que respecta a Dulcinea, y de ahí que Sancho no llegara a entender lo profundamente desoladoras que estaban siendo estas declaraciones de un don Quijote invadido por la melancolía y que perdía por ello la ilusión de seguir siendo guiado por el amor que había personificado el más extremo de sus símbolos.

El estudio de la iconografía de la obra me llevó a una cadena de preguntas, todas ellas en íntimo diálogo y nacidas de la primera, a las que he intentado dar respuesta en esta tesis doctoral: si Dulcinea es pensamiento, discurso de los otros personajes, ¿puede ser representada en una edición ilustrada del *Quijote*? ¿Puede un grabado

recoger distintos planos de ficción para que una criatura metaficcional tenga cabida en la ilustración? ¿O es esta imposibilidad de representarla la que nos ha privado de un imaginario particular del personaje?

A la primera de las cuestiones, la de si puede considerarse a Dulcinea como un personaje más de la obra, he dedicado la parte inicial del trabajo, pues aquella reflexión había de preceder necesariamente el análisis del corpus ilustrado. Según la definición al uso, al no aparecer en el texto y al ser su única forma de existencia el pensamiento de los otros, la imaginación de los demás o el discurso de aquel que habla de ella, no puede considerarse propiamente que posea la condición de personaje. Sin embargo, que haya sido continuamente mencionada, que haya habido amagos de aparición (siempre desde el engaño, el embuste o la confusión, como sucede con la embajada al Toboso o su inventado encantamiento), que haya sido motor de las aventuras de don Quijote y Sancho, todo ello ha permitido que la crítica hable de la dama entendiéndola siempre como un personaje más de la novela. Así, se ha consolidado la creencia de que Dulcinea está dentro de los *dramatis personae* de la obra. Pero, como se ha observado profundizando en el estado de la cuestión, la crítica que se ha cuestionado su condición actancial suele finiquitar el asunto con definiciones que acaban por resultar insatisfactorias, confundiendo la mayoría de las veces a Dulcinea y a Aldonza e intercambiando sus nombres como si se tratase de sinónimos, de personajes semánticamente idénticos. La revuelta amalgama de sus versiones y el hecho de que las aproximaciones a su figura no contemplaran en su totalidad la dificultad de un personaje que no puede entenderse de la misma forma que se entiende a don Quijote, Sancho, Sansón Carrasco, al cura o al barbero, por citar algunos ejemplos, me hizo llegar a la conclusión de que un esclarecimiento total del personaje era prácticamente imposible, pues su condición de ser multiforme exigía una definición maleable, elástica, capaz de adaptarse a esa ontología proteica. Los personajes citados pertenecen todos ellos a un plano de ficción que, como lectores, asumimos "real" al embarcarnos en la lectura de la novela, una dimensión en la que claramente no entra Dulcinea; pero no necesaria o únicamente por no ser

un ente físico, sino porque en ningún momento don Quijote desea su aparición, su revelación.

Así, en este nicho crítico, muchos estudiosos señalaban la originalidad de la dama en tanto en cuanto ocupa otro peldaño en la cadena ficcional, si bien bastantes de ellos olvidaban pronto esta peculiaridad del personaje, cayendo las más de las veces en el reduccionismo simplista de acortar la profundidad de Dulcinea a las dimensiones realistas de Aldonza Lorenzo. Por otra parte, aunque se planteaba el problema de su ontología y se afirmaba su condición diferente, no se ofrecía una respuesta a qué categoría le correspondía o a cómo debía ser leída e interpretada. La extraña singularidad de que Dulcinea, siendo todo ella idea, funcione sin embargo como motor de la acción de don Quijote no encontraba una aproximación crítica que hiciera justicia a su ser cambiante. Sin embargo, la extraordinaria fuerza de la presencia de la idea y ausencia del objeto como impulso de la actividad de los hombres quedará perfectamente reflejada en la filosofía de John Locke, que así lo explica en el *Ensayo sobre el entendimiento humano*:

> Lo determinante de la voluntad no es, según se supone generalmente, el más grande bien a la vista, sino que es algún malestar (y las más de las veces el malestar más premioso) que el hombre experimente. Eso es lo que sucesivamente determina la voluntad y nos pone en trance de realizar las acciones que realizamos. A ese malestar podemos llamarle, como lo es, un deseo, porque es un malestar de la mente a causa de un bien ausente [...] y a él va siempre unido un deseo igual en proporción al dolor o a la inquietud que se sienta, y apenas se pueden distinguir las dos cosas. [... De ahí] que ese malestar sea el que determina la voluntad en las acciones voluntarias sucesivas que ocupan la mayor parte de nuestras vidas (Locke 1999:232-233).

Dulcinea no puede hacerse presente, pues el deseo nace de lo oculto a la vista y sin embargo experimentado como determinante de la voluntad. La importancia de su actuación es proporcional a su falta de presencia.

El acercamiento crítico que más adecuado parece a esta condición de Dulcinea es el de Mercedes Alcalá Galán, que la define como *metapersonaje*. Valiéndonos de esta aproximación terminológica, hemos podido comprobar cómo Dulcinea requiere de otros personajes para ser, para existir. Es, de todos ellos, la más necesitada. Pero, por

otro lado, es también de todos el que más da, el que mayor modernidad ofrece a la novela, pues su creación supone una prolongación de la dimensión ficcional hasta entonces nunca experimentada: Dulcinea es uno de los elementos más importantes para considerar el *Quijote* la primera novela moderna en cuanto la lleva a nuevo *más allá*. La independencia que logra don Quijote con respecto a Alonso Quijano, el que llegue a oponerse a su propio narrador cuando decide, después de pasar por la venta y escuchar la conversación entre don Jerónimo y don Juan, cambiar su itinerario, la causa que justifica las distintas temporalidades narrativas, es siempre Dulcinea. Como se ha estudiado en el epígrafe de "El pacto actancial" del capítulo 1, funciona como elemento último de ficcionalidad de la novela. Por eso, ampliando la propuesta de Alcalá Galán, puede afirmarse que no es solo un *metapersonaje* por vivir siempre en el discurso o en el pensamiento de los demás, sino porque, como nos recuerda la etimología griega del prefijo posicional μετά-, lleva la obra a un *más allá* narrativo. Dulcinea lleva la ficción, que es su materia y su naturaleza, a la más alta condición posible, hasta sus límites mismos.

La segunda cuestión abordada, la de Dulcinea como elemento pictográfico, ofrecía la posibilidad de poner a prueba la aproximación teórica realizada a la figura enfrentándola al corpus ilustrado, al tiempo que ampliaba el espectro de posibles respuestas. Si no era posible entender a Dulcinea como un personaje al uso, era esperable que tampoco pudiera ser representada como tal o, al menos, no debería ocupar en las imágenes el mismo plano de realidad que don Quijote, Sancho o cualquier otro personaje considerado "verdadero" dentro del texto. El corpus vino a confirmar aquella hipótesis, empezando por sus dimensiones: el número de ilustraciones en el que aparecía Dulcinea denotaba las dificultades de representarla, pues es notablemente inferior no solo al número de grabados en los que aparecen don Quijote y Sancho (lo que era esperable), sino al de aquellos en que aparecen personajes secundarios en la obra, menos importantes que ella en cuanto a la trama, pero más sencillos de personificar en una ilustración en tanto que su existencia no es cuestionable en la ficción.

Con todo, un primer acercamiento al *Quijote. Banco de Imágenes* llevó a corroborar dos intuiciones: las realidades Aldonza/Dulcinea, tal y como ocurre en los estudios críticos, no están bien delimitadas tampoco en los programas iconográficos de los ilustradores (ni siquiera en la clasificación del *Quijote. Banco de Imágenes*), pues muchos de ellos pasan a confundir ambas realidades, entendiendo al personaje como una suerte de híbrido, de manera que las Dulcineas aparecidas en las ediciones ilustradas del texto no representan en la mayoría de los casos a la Dulcinea quijotesca. En primer lugar, porque el grueso de imágenes se limita a repetir escenas de lo que hemos venido a llamar "capítulos fosilizados", esto es, momentos que han llegado a consagrarse como canónicos dentro de las ediciones ilustradas del *Quijote*. Entre ellos cabe contar el capítulo de la supuesta embajada a El Toboso, momento en el cual Sancho se inventa haberle entregado a la dama la carta que le escribe don Quijote en Sierra Morena; el encuentro con las tres aldeanas a la salida de El Toboso, a comienzos de la segunda parte; y la invención del carro de Merlín en el palacio ducal. Como vemos, en ninguno de estos casos la representada puede ser Dulcinea, pues en el propio texto se nos indica que en las tres ocasiones ella no estuvo presente ante Sancho o ante don Quijote, ni tampoco el caballero la reconoce como tal. La comparación entre el texto y las ilustraciones demostraba que, de haberse buscado la traslación escrupulosa del texto a la imagen, no podría haberse representado la auténtica Dulcinea quijotesca, y tampoco podría haber podido ocupar el mismo plano que don Quijote, requisito que no cumplían las ilustraciones de los "capítulos fosilizados". Los ilustradores demostraban hacer una simplificación del personaje que casi siempre conducía a la versión realista de Aldonza Lorenzo. El complejo papel de Dulcinea demostraba ser muy difícil de trasladar de la novela a las ilustraciones. Quizá porque, como pensaba Hegel, la literatura es, de todas las artes, la que mejor y de manera más compleja expresa la idea, «y esto porque su elemento propio es la imaginación misma, base general de todas las formas del arte y de todas las artes particulares», razón por la que el filósofo alemán la sitúa en la cumbre de la jerarquía de las artes (Hegel 2007:457-458; Hegel 1998:140; Gliksohn 1994:220).

La persecución de un imaginario fiel de Dulcinea me llevó a considerar que los retratos en los que se representaba a la aldeana Aldonza Lorenzo no debían ser entendidos como imágenes de Dulcinea y merecían una tipología propia. Resultaron ser menos interesantes que los grabados de los capítulos fosilizados, en los que se abrían mayores posibilidades interpretativas, tanto para el ilustrador como para los espectadores. En cambio, los retratos de Aldonza terminaban, en la mayoría de los casos, por reducirla a un esbozo que buscaba la sonrisa del espectador, mostrándola fea, gorda y siguiendo la descripción sanchesca del I,25; correspondían así a otra forma de canon (o anticanon), esta vez desde el prisma estético del escudero, a partir del que se generaba otra posible Dulcinea.

El tercer grupo, en el que se han incluido los "frontispicios" o "imágenes especulares" es el que nos ha permitido ver que es posible representar a través de técnicas pictóricas a Dulcinea y trasladar esa *mise en abyme* que la define. En parte, esta diferencia entre los capítulos fosilizados y los frontispicios puede deberse a que en estos el ilustrador se veía obligado a hacer una reflexión sobre el conjunto de la obra, en la que era inevitable preguntarse por el papel de la dama y enfrentarse a su condición metaficticia. La solución que encontró este grupo de imágenes fue introducir un cuadro o espejo en el que la silueta de la dama queda encorsetada, poniéndonos a los espectadores frente a dos planos de ficción bien marcados: el de don Quijote y Sancho, entendido como el directo y real, y el de Dulcinea, ficticio. Esta fórmula permite comprobar que la única forma de traslación del personaje a las dimensiones del dibujo es la metarrepresentación o la metaimagen, lo que entronca, además, con la idea de Dulcinea como *metapersonaje*, en el sentido que le dábamos anteriormente. Esto es, si Dulcinea no es únicamente un personaje que vive en el discurso de otros personajes, en sus pensamientos, tampoco puede ser meramente una imagen dentro de la imagen. Dulcinea es algo más, algo que representa, que encarna la propia idea de ficción de la obra de Cervantes. Dulcinea es el cúmulo de todas las literaturas leídas por Alonso Quijano y, por ello, es el más alto de los símbolos quijotescos.

Por ello, y volviendo al inicio del II,73, no puede extrañarnos que, pese a haber encontrado un cauce para trasladarse iconográficamente, Dulcinea no haya conseguido consolidar un imaginario capaz de representar toda su profundidad y su dificultad, viniendo a hacer ciertas las palabras de don Quijote: «¡Dulcinea no parece!».

Forse altro canterà con miglior plectro.

FINIS

BIBLIOGRAFÍA

Abellán García González, José Luis (2006). *Los secretos de Cervantes y el exilio de don Quijote*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Acosta Gómez, Luis (1989). *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*. Madrid: Gredos.

Adorno, Theodor W. (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.

Aguilar Perdomo, María del Rosario (2005). «La recepción de los libros de caballerías en el siglo XVI: a propósito de los lectores en el *Quijote*», *Literatura, historia, crítica*, 7, pp. 45-67.

Aladro, Jordi (2005a). «La muerte de Alonso Quijano: la última imitación de don Quijote», en Chul Park (coord.), *Actas del XI Coloquito Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Seúl, 17-20 de noviembre de 2004, pp. 429-440.

Aladro, Jordi (2005b). «La melancolía de Alonso Quijano "el Bueno"», *Príncipe de Viana. Ejemplar dedicado a: Leyendo el Quijote. IV Centenario de la publicación de "Don Quijote de la Mancha"*, 66, 236, pp. 577-588.

Aladro, Jordi (2006). «Ojalá don Quijote nunca hubiera escrito a Dulcinea», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (coords.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, pp. 245-250.

Aladro, Jordi (2011). «Un divertimento: el *Quijote* en clave policíaca. Un estudio: la carta a Dulcinea», en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* , pp. 109-118.

Alcalá Galán, Mercedes (1999). «La representación de lo femenino en Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 19, pp. 125-139.

Alcalá Galán, Mercedes (2009). *Escritura desatada: poéticas de la representación en Cervantes*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Alcalá Galán, Mercedes (2017). «El 'Cancionero' de Dulcinea en el *Quijote* o la creación coral de un metapersonaje en evolución», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 22, 2, pp. 19-42.

Albert, Georgia (1993). «Understanding Irony: Three Essais on Friedrich Schlegel», *Modern Language Notes*, 108, 5, pp. 825-843.

Allen, John J. (1976). «The Narrators, the Reader and Don Quijote», *MLN*, 91, 2, Johns Hopkins University Press, pp. 201–12.

Allen, John J. (1990). «El desarrollo de Dulcinea y la evolución de don Quijote», *Anales Cervantinos*, 15, pp. 223-236.

Allen, John J. (2008). *Don Quixote: Hero or Fool? Remixed*. Newark: Juan de la Cuesta.

Alonso Vázquez, María Cristina (2007). «Los molinos de viento vistos por algunos ilustradores europeos», en Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote por tierras extranjeras: estudio sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 277-302.

Alpers, Svetlana (1987). *El arte de describir. El arte holandés en siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume.

Altabella, José (1954). *Urrabieta Vierge: gran ilustrador*. Valencia: Castalia.

Alter, Robert (1979). *Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre*. Los Ángeles: UC Press.

Arén Janeiro, Isidoro (2018). «La "dramaturgia del espectador" en el Quijote», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 22, pp. 61-72.

Armero, Gonzalo (ed.) (2005). *Cuatrocientos años de don Quijote por el mundo. Poesía. Revista ilustrada de información poética*. Madrid: TF Editores.

Ascunce Arrieta, José Ángel (2001). «De Alonso Quijano a Dulcinea del Toboso. Historia de un amor imposible», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto, 1-8 de octubre del 2000, pp. 663-670.

Ascunce Arrieta, José Ángel (2005). «Alonso Quijano: el héroe olvidado de la tragedia quijotesca», *Revista de Hispanismo Filosófico*, 10, pp. 97-110.

Atlee, Michael A.F (1976). «Concepto y ser metafórico de Dulcinea», en *Anales cervantinos*, 15, pp. 223-236.

Auden, W.H (1949). «The Ironic Hero», *Horizon*, pp. 86-93.

Auerbach, Erich (1953). «The Enchanted Dulcinea», en *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, pp. 334–358.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1976). *Don Quijote como forma de vida*. Valencia: Castalia.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1988). «Cervantes y el narrador infidente», *Dicenda: cuadernos de filología hispánica*, 7, pp. 163-172.

Aveleyra, Teresa (1977). «El erotismo en Don Quijote», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 26, pp. 468-479.

Bajtin, Mijail (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

Baras, Alfredo (1993). «El "Entremés de los romances" y la novela corta del *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 331-336.

Barthes, Roland (1983). «Literatura y meta-lenguaje», en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix barral, pp. 127-128.

Bartolomé Pons, Esther (1983). «El desafío lúcido de Alonso Quijano», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 437, p. 10.

Bartra, Roger (2001). *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Basave de Medina, Patricia (1975). «Sentido de la muerte de don Quijote», *Humanitas*, 20, pp. 197-210.

Bastons i Vivanco, Carles (2005). «El retrato (literario y pictórico) y las ilustraciones en tres contextos históricos de la literatura española en el siglo XIX», en *La literatura española del siglo XIX y las artes*, pp. 41-53.

Bencheneb, Saadeddine y Marcilly, Charles (1966). «Qui était Cide Hamete Benengeli?», en *Melanges à la memoire de Jean Sarrailh*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1, pp. 97-116.

Benéitez Andrés, Carmen (2016). «El concepto de ironía en la estética de Friedrich Schlegel: contexto y recepción», *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 67, pp. 39-55.

Beuchot, Mauricio. «Emblema, símbolo y analogía-iconicidad», en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo y Mich Zamora (coords.), *Las dimensiones del arte emblemático*, pp. 357-362.

Blasco Pascual, Francisco Javier (1989). «La compartida responsabilidad de la escritura desatada del *Quijote*», *Criticón*, 46, pp. 41-62.

Blumenberg, Hans (2000). *La legibilidad del mundo*. Paidós: Barcelona.

Bolaño e Isla, Amancio (1961). «La voluntad de ser en don Quijote», *Anuario de Letras*, 1, pp. 99-112.

Booth, Wayne C. (1961). *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

Borges, Jorge Luis (2005). «Magias parciales del *Quijote*», en Tomás Yerro Villanueva (coord.), *Por la senda del "Quijote". Sinfonía quijotesca: literatura española contemporánea*, pp. 107-112.

Bray, Xavier (1998). «Luis Paret»*The Burlington Magazine*, 140, 1149, pp. 695-696.

Brüggemann, Werner (1958). *Cervantes und die Figurdes Don Quijote, en Kunstanschauung und Dichtung der Deutschen Romantik*. Münster: Achendorffsche.

Bühler, Karl (1979). *Teona del lenguaje*. Madrid: Alianza,

Bürger, Peter (1987). «Problemas de investigación de la recepción», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 177-211.

Canga Sosa, Manuel Ángel (2008). «La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del *Quijote*», en Alexia Dotras Bravo (coord.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 215-224.

Carilla, Emilio (1967). «Lo barroco como aproximación o fusión de las artes», en *Lengua, literatura, folklore. Estudios dedicados a Rodolfo Oroz*. Santiago de Chile: Facultad de Filosofía y Educación, pp. 93-109.

Casalduero, Joaquín (1975). *Sentido y forma del Quijote*. Madrid: Ínsula.

Castilla del Pino, Carlos. (1989). «La 'muerte' de Don Quijote», *Anthropos, revista de documentación científica de la cultura*, 100, pp. 60-63.

Castro, Américo. (1947). *Miguel de Cervantes Saavedra. Homenaje de Ínsula en el cuarto centenario de su nacimiento, 1547-1947*. Madrid: Ínsula.

Castro, Américo. (1987). *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona: Crítica.

Castro, Carmen (2005). «Las mujeres del *Quijote*. Personajes femeninos de Cervantes», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 165-206.

Cátedra, Pedro M. (2007). *El sueño caballeresco. De la caballería de papel al sueño real de don Quijote*. Madrid: Abada.

Chaffee-Sorace, Diane (1981). «Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of Don Quijote», *Anales cervantinos*, 19, pp. 49-56.

Chomsky, Noam y Torre, Esteban (1980). «Lenguaje, poesía e ingenio: las teorías de Huarte de San Juan», en Francisco Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, pp. 218-224.

Christensen, Iger (1981). *The Meaning of Metafiction: A Critical Study of Selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett*. Oslo: Universitetsforlaget.

Civil, Pierre (2009). "El frontispicio y su declaración en algunos libros del Siglo de Oro español", en Soledad Arredondo Sirodey, Pierre Civil, Michel Moner (coords.), *Paratextos en la literatura española (siglos XV-XVIII)*, pp. 501-540.

Close, Anthony J (1973). «Don Quixote's love for Dulcinea: a study of Cervantes irony», *Bulletin of Hispanic studies*, 50, 3, pp. 237-255.

Close, Anthony (1974). «Don Quixote as a Burlesque Hero: a reconstructed eighteenth-century view», *Forum for Modern Language Studies*, X, 4, pp. 365-378.

Close, Anthony (2001). «El narrador humorístico de *Don Quijote*», *Cervantes en Italia. X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Roma 27-29 de septiembre de 2001, pp. 73-86.

Comellas, Mercedes (2002). «Sátira contra ironía o la sinceridad de la ficción literaria: una dialéctica romántica», en *Estudios de literatura comparada. Norte y sur. La sátira. Transferencia y recepción de géneros y formas textuales*. León: Universidad de León, pp. 281-293.

Comellas, Mercedes. (2004): "*Quijote* I, XXV o de la dimensión real de las palabras", en *Lecturas del* Quijote *(con un epílogo sobre el soneto ''Voto a Dios, que me espanta esta grandeza''). Philologia Hispalensis*, 117-136.

Cordero Ruiz, Juan (2010). «El retrato pictórico», en *Temas de estética y arte*, 24, pp. 205-254.

Coto Gómez, Esteban (2001). «Las ilustraciones de Doré al *Quijote de la Mancha*», en *Pensamiento actual*, 2, 3, pp. 39-48.

Cro, Stelio (1973). «Cervantes entre don Quijote y Dulcinea», *Hispanófila*, 47, pp. 47-57.

De Armas, Frederick (2003). «Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes' *Don Quijote*», en *Yearbook for Comparative and General Literature*, 49, pp. 3-19.

De Colombí-Monguió, Alicia (1983). «Los ojos de Perlas de Dulcinea (*Quijote*, II, 10 y 11): el antipetrarquismo de Sancho (y de otros)», *Nueva Revista de Filología Hispánica* , 32, pp. 389-402.

De Covarrubias Orozco, Sebastián (1995). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Castalia

De Entrambasaguas, Joaquín (1942). «Al margen de Dulcinea de Gaston Baty», *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 3-4, pp.155-167.

De la Higuera Espín, Javier (2013). «El *Quijote* y la melancolía», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 760, pp. 1-11.

Del Arco, Ricardo (1950). «Las artes y los artistas en la obra cervantina», *Revista de Ideas estéticas*, 32, pp. 365-388.

De la Puente Sánchez, Javier (2007). «Los moros en El Quijote», *Foro de Educación*, pp. 37-45.

Delgado, Osiris (1956). *Luis Paret y Alcázar, pintor español*. Madrid: Universidad de Puerto Rico.

Del Toro, Fernando (1981). «Función del yo narrativo y del autor implícito. *Don Quijote* como deconstrucción de modelos narrativos», en *Cervantes, su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, pp. 635-651.

De Madariaga, Salvador (2005). *Guía del lector de don Quijote*, Madrid: Espasa.

De Riquer, Martín (1970). *Aproximación al* Quijote. Navarra: Biblioteca Básica Salvat.

De Riquer, Martín (2004). «Cervantes y el "Quijote"», en *Don Quijote de la Mancha*, edición conmemorativa del IV Centenario de Cervantes. Madrid: Alfaguara.

D'Onofrio, Julia (2018). «La voluntad del engaño don Quijote y Sancho construyen la embajada a Dulcinea (con una vuelta sobre el legado de Sebastián de Horozco)», *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 18, pp. 7-14.

Dotras, Ana María (1994). *La novela española de metaficción*. Barcelona: Ediciones Júcar.

Duce García, Jesús (2004). «Segundo autor para segunda parte: sobre las voces narrativas y los autores ficticios en el Quijote de 1605», en María L. Lobato y F. Domínguez Matito (eds.), *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, pp. 671-68.

Egido, Aurora (2004). «Don Quijote, enfermo de amores», en *Los rostros de don Quijote*. Zaragoza: iberCaja obra social y cultural, pp. 75-95.

Efron, Arthur (1971). *"Don Quixote" and the dulcineated world*. Texas: University of Texas Printing Division.

Egginton, William (2002). «Cervantes, Romantic Irony and the Making of Reality», *Modern Language Notes*, 117, 5 pp. 1040–1068.

El Saffar, Ruth (1975). *Distance and control in* Don Quixote. *A study in narrative technique*. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures.

El Saffar, Ruth (1980). «La función del narrador ficticio en el *Quijote*», en George Haley (coord.), *El Quijote de Cervantes*, pp. 288-299.

El Saffar, Ruth (1988). «In Praise of What is Left Unsaid: Thoughts on Women and Lack in DQ», *Modern Language Notes,* 103, pp. 205-222.

El Saffar, Ruth (1989). «Voces marginales y la visión del ser cervantino», *Anthropos: Boletín de información y documentación,* 98.99, pp. 59-62.

El Saffar, Ruth y Zavala, Iris M (2005). «Elogio de lo que queda por decir», en *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid, Editorial Complutense, pp.3-43.

Endress, Heinz-Peter (1999). *Los ideales de don Quijote en el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco. La utopía restaurativa de la Edad de Oro.* Pamplona: Universidad de Pamplona.

Ertler, Klaus-Dieter (2007). «Construcciones y figuras de complejidad en el *Quijote* de Miguel de Cervantes», en Klaus-Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez Díaz (eds.), *El* Quijote *hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid, Iberoamericana, pp. 117-135.

Escarpanter, José A. (1985). «Trayectoria de Dulcinea», *Crítica Hispánica*, 7, pp. 9-23.

Escarpit, Robert (1968). *Sociología de la literatura*. Barcelona: Edima.

Escobar Bonilla, María del Prado (2005). «Dulcinea/Aldonza, ¿personajes del *Quijote* o soporte de su estructura narrativa?», *El Museo Canario,* 60, pp. 319-338.

Estrada, David (1988). *Estética.* Barcelona: Herder.

Fernández de Cano y Martín, José Ramón (1993). «Carirredonda y chata: una aproximación -honesta- a las feas del *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos y Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 289-298.

Fernández Figueroa, Juan (1957). *Tres ensayos quijotescos*. Madrid: Índice.

Fernández Gonzalo, Jorge (2010). «Elementos carnavalescos en El Quijote. Del carnaval al libro y del libro al carnaval», *Etiópicas: Revista de Letras Renacentistas*, 6, pp. 27-47.

Fernández Mosquera, Santiago (1986). «Los autores ficticios del *Quijote*» https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/mosquera.htm

Fernández Nieto, Manuel (2005). «Aldonza-Dulcinea: una parodia de la tradición literaria», en Fanny Rubio (coord.), *El* Quijote *en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 353-366.

Fernández Suárez, Álvaro (1953). *Los mitos del Quijote*. Madrid: Aguilar.

Ferri Coll, José María (2005). «Don Quijote: ¿burlón o melancólico?», en Kurt Reichenberger y Darío Fernández-Morera (coords.), en *Cervantes y su mundo*, 2, pp. 157-176

Filgueira Valverde, José (1948). «Don Quijote y el amor trovadoresco», *Revista de Filología Española*, XXXII, 493-519.

Fine, Ruth (1999). «Hacia una nueva lectura semiótica de *El Quijote*: el caso de las voces narrativas», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, pp. 583-590.

Fine, Ruth (2006). *Una lectura semiótica-narratológica del* Quijote. Madrid: Iberoamericana-Ververet.

Flores, Robert. M (1982). «The rôle of Cide Hamete in *Don Quixote*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, pp. 3-14.

Ford, Robert M. (1986). «Narración y discurso en el *Quijote*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 430, pp. 5-16

Frenk, Margit (1997). *Entre la voz y el silencio*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Frenk, Margit. (2015): *Don Quijote ¿muere cuerdo? y otras cuestiones cervantinas*. México, Fondo de Cultura Económica.

Foucault, Michel (1976). *Historia de la locura en la época clásica, I*. México DF: Fondo de Cultura Económica.

Fuente, María Jesús (2004). «La deconstrucción de Dulcinea: bases medievales de los modelos femeninos en el *Quijote*», *Espacio y forma. Serie III, Historia Medieval*, 14, pp. 201-222.

García-Abad García, María Teresa (2007), «Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo», *Anales cervantinos*, 39, pp. 219-233.

García Albero, Javier (2007). «*Don Kichote*. Primera traducción de El Quijote al alemán», en *España en Europa: la recepción de 'El Quijote'*. Albacete: Librería Logos.

García Berrio, Antonio (1980). «Una tipologia testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola», *Lingua e Stile*, 15, 3, pp. 451-478.

García Galiano, Ángel (2006). «El mundo como representación y voluntad en don Quijote de la Mancha», *Península: revista de estudios ibéricos*, 3, pp. 249-262.

García Galiano, Ángel (2009). «De cómo Alonso Quijano se convirtió en don Quijote de la Mancha», en Francisco García Jurado, Margit Raders, Juan Felipe Villar Dégano (eds.), *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*. Madrid: Editorial complutense, pp. 131-141.

García Galiano, Ángel (2016). Dulcinea encantada: el infierno de don Quijote, *Rivista di filología e letterature ispaniche,* 19, pp. 219-238.

García Ruiz, Víctor (2005). «Don Quixote, Unamuno and Gaston Baty, all united in Dulcinea», en Vibha Maurva e Ignacio Arellano Ayuso (coords.), *Cervantes and Don Quixote: proceedings of the Delhi Conference on Miguel de Cervantes*, pp. 337-347.

Gerli, E. Michael (1981). «Estilo, perspectiva y realidad: Don Quijote, I, 8- 9», en Manuel Criado del Val (coord.), *Cervantes, su obra y su mundo : actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, pp. 394-401.

Gernert, Folke (2018). *Lecturas del cuerpo: fisiognomía y literatura en la España áurea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Gernert, Folke (2019). «Belleza y deformidad. Melibea y Dulcinea entre tradición y desviación», *Studia Aurea: Revista de Literatura Española y Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*, 13, pp. 133-160.

Gilly-Argoud, Marianne (2012). «Les fous en image à la fin du Moyen Âge. Iconographie de la folie dans la peinture murale alpine (XIVe-XVe siècles)», *Babel. Littératures plurielles*, pp 11-37.

Gilman, Stephen (1978). *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*. Madrid: Taurus.

Gilpin, William (2004). *Tres ensayos sobre la belleza pintoresca*. Madrid: Abada Editores.

Givanel Mas, Juan y «Gaziel» (1946). *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid: Plus Ultra.

Gliksohn, Jean Michel (1994). "Literatura y artes", en Pierre Brunel e Yves Chevrel (eds.), *Compendio de literatura comparada*. Madrid: Siglo XXI.

Gracia Calvo, Mercedes (1985). «La embajada a Dulcinea: lectura bajtiana», en *Anales cervantinos*, 23, pp. 97-114.

Green, Otis H. (1946). «On Rojas' description of Melibea», *Hispanic Review*, 14, pp. 254-256.

Green, Otis H. (1957). «El ingenioso hidalgo», *Hispanic Review*, 25, pp. 175-193.

Goggio, Emilio (1952). «The Dual Role of Dulcinea in Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*», en *Modern Language Quaterly*, 13, pp. 285-291.

Goldman, Silvia (2008). «Alonso Quijano o el relativismo inmutable», *RILCE: Revista de filología hispánica*, 24, 2, pp. 323-337.

Gombrich, E.H. (1983). *Imágenes simbólicas*. Madrid: Alianza.

Gombrich, Ernst H. (2003). *Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica.

Gómez Canseco, Luis (2008). «1614: Cervantes escribe otro "Quijote"», en Alexia Dotras Bravo (coord.), *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del IV congreso internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 29-44.

Gómez Canseco, Luis. (2010): *El Quijote, de Miguel de Cervantes*. Madrid, Síntesis.

Gómez Moriana, Antonio (2007). «Parámetros de lectura y parámetros de recepción en el *Quijote*», en Klaus-Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez Díaz (eds.), *El* Quijote *hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid, Iberoamericana, pp. 17-36.

Gómez Navarro, María Soledad (2005). «Cuantas más miradas mejor: la muerte de don Quijote/Alonso Quijano a la luz de la literatura y la historia», en *Ámbitos: revista de estudios de ciencias sociales y humanidades*, 13, pp. 11-22.

González, Aurelio (2002). "Aproximación a la estructura narrativa del emblema", en Bárbara Skinfill Nogal, Eloy Gómez Bravo, *Las dimensiones del arte emblemático*. Zamora: El Colegio de Michoacán, pp. 365-371.

González, Mario M. (2010). «Las transformaciones de Aldonza Lorenzo», *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 14, pp. 205-215.

González Moreno, Fernando (2009). «Don Quijote en los albores del Romanticismo o el prodigio ilustrado de Tony Johannot», en Hans Christian Hagedorn (coord.), *Don Quijote, cosmopolita: nuevos estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Guadalajara: Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, pp. 343-368.

Gorla, Paola Laura (2009). «Los encantos de Dulcinea», *Letras de Deusto*, 120, 38, pp. 9-29.

Gossy, Mary S. (1995). «Aldonza as Butch: Narrative and the Play of Gender in *Don Quijote*», en Emile I. Bergmann y Paul Julian Smith (eds.), *¿Entiendes? Queer Readings, Hispanic Writings*. Durham: Duke UP, pp. 17-28.

Greimas, Algirdas Julian (1971). *Semántica estructural*, Gredos: Madrid.

Grilli, Giuseppe (2004). «Don Quijote escribe cartas», en *Siglos Dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid: Castalia, pp.613-627.

Groppo, Marcela y Mezzetti, Silvia Beatriz (2006). «La melancolía, entre la enfermedad y la imaginación creadora», en Parodi, Alicia, D'Onofrio, Julia, Vila, Juan Diego (coords.), *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, pp. 461-468.

Guillén, Claudio (1997). «El pacto epistolar: las cartas como ficciones», *Revista de Occidente*, 197, pp.77-98.

Guillén, Jorge (2005). «Vida y muerte de Alonso Quijano», en VVAA., *La generación del 27 visita a don Quijote*. Madrid: Visor Libros, pp. 59-70.

Guixà Frutos, Ricardo (2012). «Iconografía de la otredad. El valor epistemológico de la fotografía en el retrato científico en el siglo XIX», *Revista Sans Soleil,* 4, pp. 53-73.

Gumbrecht, Hans Ulrich (1987). «Consecuencias de la Estética de la recepción, o: La Ciencia literaria como Sociología de la comunicación», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 145-175.

Gutiérrez, Fátima (2012). *Mitocrítica. Naturaleza, función, teoría y práctica*. Lleida: Editorial Milenio.

Halka, Chester S. (1981). «Don Quijote in the light of Huarte's Examen de ingenios: a Reexamination», *Anales cervantinos*, 19, pp. 3-13.

Haley, George (1965). «The Narrator in Don Quijote: Maese Pedro's Puppet Show», *MLN*, 80, 2, Johns Hopkins University Press, pp. 145–165.

Haley, George (1984). «The narrator in "Don quixote"a discarded voice», en Luis T. González del Valle y Darío Villanueva Prieto (coords.), en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, pp. 173-186.

Hatzfeld, Helmut (1964). «Barroco literario y barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez», en *Estudios sobre el barroco*, pp. 363-392. Madrid: Gredos.

Hauser, Arnold (2010). *Historia social de la literatura y el arte (vol. I): desde la pre-Historia hasta el Barroco.* Madrid: Debolsillo.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1998). *Estética*. Barcelona: Alta Fulla, 1998.

Hegel, Georg Wilhem Friedrich (2007). *Lecciones sobre la estética.* Madrid: Akal.

Herraiz de Tresca, Teresa (2006). «Realidad oscilante, ¿siempre?», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vila (coords.), *El* Quijote *en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, pp. 427-432.

Herrero, Javier. S (1982). «Dulcinea and Her Critics», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 23-42.

Heugas, Pierre (1969). «Variation sur un portrait: de Mélibée à Dulcinée», *Bulletin Hispanique*, 71, pp. 5-30.

Hirsch, D.E. (1967). *Validity in Interpretation.* New Haven: Yale University Press.

Hohendahl, Peter Uwe (1987). «Sobre el estado de la investigación de la recepción», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 31-37.

Hummelen, Willem Marinus Hendrik (1958). *De sinnekens in het rederijkersdrama*. Groningen: Noordhoff Uitgevers.

Hummelen Willen Marinus Hendrik (1992). «Sinnekens in prenten en op schilderijen», en *Oud Holland – Journal for Art of the Low Countries*, 196, 3, pp. 117-142.

Hutcheon, Linda (1980). *Narcissistic narrative. The metafictional paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Iriarte, Amalia (2015). «La duquesa y Altisidora: dos enemigas de Dulcinea», *Hipogrifo*, 3.2., pp. 253-261.

Iser, Wolfgang (1987). «El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 215-243.

Iventosch, Hermann (1964). «Dulcinea, nombre pastoril», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 17, (1/2), pp. 60-81.

Jauralde Pou, Pablo (1980). «Imagen y conciencia del cuerpo en la poesía española del siglo XVI», en *Edad de Oro*, 1, pp. 219-232.

Jauss, Hans Robert (1987). «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 59-85.

Johnson, Carroll B. (1995). «La construcción del personaje en Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15, 1, pp. 8-31.

Karttunen, Lauri (1989). «Referenti restuali», en Maria Elisabeth Come (ed.), *La linguistica testuale*. Milán: Feltrinelli, pp. 121-147.

Kayser, Wolfgang (2010). *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*. Madrid: Antonio Machado.

Kristeva, Julia (1982). *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press.

Kuhn, Thomas (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE.

Kwon, Eun-Hee (2005). «Alonso Quijano, un Quijote "vestido de cuerdo y desnudo de loco"», en Chul Park (coord.), *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 163-172.

Lacan, Jacques (1995). *El Seminario (Vol. I). Los escritos técnicos de Freud*. Barcelona: Paidós.

Lafuente Ferrari, Enrique (1951). «El retrato como género pictórico», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones,* 55, pp. 5-40.

Laguna, Ana María G. (2009). *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images in Works by Cervantes*. Lewisburg: Bucknell UP.

Lamberti, Mariapía (2011). «Dulcinea o el ideal», en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 421-432.

Langle de Paz, Teresa (2005). «La voz in(di)visible: Dulcinea y el feminismo en la Primera Parte del *Quijote*», en Fanny Rubio (coord..), *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 233-256.

Lapesa, Rafael (1947). «Aldonza-Dulce-Dulcinea», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, pp. 48-53.

Lathrop, Thomas A. (1981). «Cide Hamete Benengeli y su manuscrito», en Manuel Criado de Val (coord.), *Cervantes, su obra y su mundo: actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes*, pp. 693-698.

Lathrop, Thomas A. (1999). «The Fictional Cervantes», en E.M. Anderson y A.R. Williamsen (eds.), *"Ingeniosa invención": Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Hobor of His Eighty-fifth Birthday*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 255-261.

Lázaro Carreter, Fernando (1953). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

Leira Sánchez, Amelia (2021). «La moda en España durante los años en que pintó Luis Paret», *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, 12, pp. 200-233

Lemprière, John (1827) *Classical dictionary containing a copious account of all the proper names mentioned in ancient authors with the value of coins, weights, and measures, used among the Greeks and Romans*. Nueva York: Duyckinck.

León, María Teresa (2005). «Algo sobre la verdadera Dulcinea del Toboso», en Jesús García Sánchez (coord.), *La generación del 27 visita a don Quijote*. Madrid: Visor, pp. 247-286.

Levisi, Margarita (1972). «La pintura en la narrativa de Cervantes», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 48, pp. 293-325.

Lobato Castaño, Juan Rodrigo (2003). «Aspectos creativos de la obra de Gustave Doré», *Icono 14, 1, 2*.

Locke, F. W. (1969). «El Sabio Encantador: The Author of *Don Quijote*», *Symposium* 23, pp. 46-61.

Locke, John (1999). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: Fondo de Cultura Económica.

López-Baralt, Luce (1999). «El cálamo supremo (Al Qalam Al-'Ala) de Cide Hamete Benengeli», *Sharq Al-Andalus: estudios mudéjares y moriscos*, pp. 179-190.

López-Muñoz, F; Álamo González, C y García García, P. (2008). «Locos y dementes en la literatura cervantina. A propósito de las fuentes médicas de Cervantes en materia neuropsiquiátrica», *Revista de neurología*, 46, 8, pp. 489-501.

López Navia, Santiago Alfonso (1988). «Una aproximación funcional al problema de Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», *Anales Cervantinos*, XXV-XXVI, pp. 255-267.

López Navia, Santiago Alfonso (1989). «El juego narrativo en torno al autor ficticio en el *Quijote* de 1615», *Anales Cervantinos*, pp. 9-20.

López Navia, Santiago Alfonso (1990). «Sabio, autor e historiador. Categorías atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del *Quijote*», en *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 211-222.

López Navia, Santiago Alfonso (1993). «El tratamiento paródico de la historia trascendente de la literatura caballeresca en el *Quijote*», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 251-263.

López Navia, Santiago Alfonso (1996). *La ficción autorial en el Quijote y en sus continuaciones e imitaciones.* Madrid: Universidad Europea de Madrid-CEES Ediciones.

López Navia, Santiago Alfonso (1998). «La función de las fuentes indefinidas en la pseudohistoricidad del *Quijote* y sus continuaciones e imitaciones», en *Actas del IV Congreso de la* AISO, II, pp. 917-926.

López Navia, Santiago Alfonso (1999). «Las distorsiones de la literalidad en el recurso a las fuentes de la historia en el *Quijote*. La paráfrasis imposible», *Anales cervantinos*, 35, pp. 263-273.

López Navia, Santiago Alfonso (2000). «Locuras amenas sobre Cide Hamete Benengeli», en Antonio Bernat Vistarini y José María Casasayas (eds.), *Desviaciones lúdicas en la crítica cervantina*. Universitat de les Illes Balears y Universidad de Salamanca: Col. Moria, 4, pp. 327-336.

López Navia, Santiago Alfonso (2007). «Relevancia de lo marginal e irrelevancia de lo explícito en el juego de la transmisión de la historia en el Quijote», *Anales cervantinos*, 39, pp. 159-172.

Lo Ré, A. G. (1989). «The Three Deaths of Don Quixote: comments in Favor of the Romantic Critical Approach», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 9, 2, pp. 21-42.

Lucía Megías, José Manuel (2000). *Imprenta y libros de caballerías*. Madrid: Ollero y Ramos.

Lucía Megías, José Manuel (2002). «Libros de caballerías castellanos: textos y contextos», *Edad de oro*, 21, pp. 9-60.

Lucía Megías, José Manuel (2003). «El manteamiento de Sancho Panza (I,XVII): lectura de un episodio cervantino a través de algunos de sus grabados», en Javier Gómez-Montero, Inés M. Martín y José Ramón Trujillo (eds.), *Don Quijote ilustrado. Don Quijote als Leser und die Spanische Renaissance*. Kiel: CERES, pp. 77-96.

Lucía Megías, José Manuel (2003-2004). «Los modelos iconográficos del Quijote. Siglos XVII-XVIII: II. De las primeras lecturas al modelo iconográfico holandés», *Litterae: Cuadernos de cultura escrita*, pp. 9-59.

Lucía Megías, José Manuel (2005a). *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos.

Lucía Megías, José Manuel (2005b). «Don Quijote al encuentro de su imagen. Siglos XVII y XVIII», en www.centroestudioscenvantinos.es

Lucía Megías, José Manuel (2006). *Leer El Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográfico***.** Madrid: Calambur.

Luján, Amparo (2007). «Dulcinea», en Teresa Marín Eced (coord.), *Figuras femeninas en el* Quijote. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 97-122.

Luna Mariscal, Karla Xiomara (2018). La memoria de la imagen: una lectura iconográfica del episodio de Clavileño, en Nieves Rodríguez Valle y Aurelio González (ed.), *Recordar el Quijote: segunda parte*. México: Colegio de México.

Luttikhuizen, Frances (2008). «La primera edición ilustrada del Quijote (Dortrecht, 1657), un libro de emblemas», en Ruth Fine y Santiago Alfonso López Navia (eds. lit.), *Cervantes y las religiones: Actas del Coloquio Internacional [extraordinario] de la Asociación de Cervantistas*, pp. 283-300

Luttikhuizen, Frances (2011). «Algunas reflexiones sobre la primera edición ilustrada de "El Quijote"», en Christoph Strosetzki (coord.), *Visiones y revisiones cervantinas: actas selectas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 535-544

Ly, Nadine (2005). «En torno a Dulcinea», *Les langes néo-latines*, 332, pp. 5-34.

Macherey, Pierre y Balibar, Étienne (1974). «Sur la littérature comme forme idéologique. Quelques hypothèses marxistes», *Littérature*, 13, pp. 29-48.

Macherey, Pierre (2009). «La cosa literaria», *Nómadas*, 31, pp. 113-123.

Macherey, Pierre (2013). *Philosopher avec la littérature*. París: Hermann Éditeurs.

Macherey, Pierre (2014). *Pour une théorie de la production littéraire*. Lyon: ENS Éditions.

Macías Rodríguez, Claudia (2004). «Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 27, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero27/disfraz.html

Maestro, Jesús G. (1995). «El sistema narrativo del *Quijote*: la construcción del personaje Cide Hamete Benengeli», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 15, 1, pp. 111-141.

Maestro, Jesús G. (2017a). *Crítica de la razón literaria: el materialismo filosófico como teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, Jesús G. (2017b). *Crítica de la razón literaria: el materialismo filosófico como crítica de la literatura*. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo.

Maestro, Jesús G. (2017c). *Crítica de la razón literaria: el materialismo filosófico como dialéctica de la literatura*. Madrid: Editorial Academia del Hispanismo.

Malaxecheverría, Ignacio (1999). *Bestiario medieval*. Madrid: Siruela.

Mancing, Howard (1981). «Cide Hamete Benengeli vs. Miguel de Cervantes: the Metafictional Dialectic of Don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1, 1-2, pp.63-82.

Mancing, Howard (2003). «Cervantes as Narrator of Don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America,* 23,1, pp. 117-140.

Marín Pina, María Carmen (1993). «Lectores y lecturas caballerescas en el Quijote» en Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Madrid/Barcelona: Ministerio de Asuntos Exteriores/Anthropos, pp. 265- 273.

Márquez, Héctor (1990). *La representación de los personajes femeninos en el* Quijote. Madrid: Porrúa.

Márquez Villanueva, Francisco (1973). *Fuentes literarias cervantinas*. Madrid: Gredos.

Martí Alanís, Antonio (1985). «La función epistemológica del traductor en el *Quijote*», *Anales Cervantinos*, 23, pp. 31-46.

Martín, Adrienne L. (1991). *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press.

Martín, Antonio (2011). «Las Aleluyas, primera lectura y primeras imágenes para niños en los siglos XVIII-XIX. Un antecedente de la literatura y la prensa infantil en España», *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 47. http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero47/aleluya.html

Martín Jiménez, Alfonso (2015). «La imitación como método creativo: Dulcinea y el *Quijote* apócrifo», en José María Pozuelo Yvancos, Abraham Esteve Serrano, Francisco Vicente Gómez y Carmen Pujante Segura (coords.), *De Re poetica: homenaje al profesor D. Manuel Martínez Arnaldos*, pp. 465-486

Martín Martínez, Alodia (2018). «Retratos de una misma fuerza bella: creación etimológica y artística de Aldonza y Dulcinea», en, 38, pp. 807-819.

Martín Morán, José Manuel (1990a). «Los descuidos de Cervantes y la primera transformación de Dulcinea», *Anales Cervantinos*, 28, 191-218.

Martín Morán, José Manuel (1990b). *El* Quijote *en ciernes*. Turín: Edizioni dell'Orso.

Martín Morán, José Manuel (1998a). «La débil autoridad del padrastro del *Quijote*», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 277-295.

Martín Morán, José Manuel (1998b). «Autoridad y autoría en el *Quijote*», en *Actas del IV Congreso de la AISO*, II, pp. 1005-1016.

Martín Morán, José Manuel (2006). «Autocreación de don Quijote: tres modelos narrativos para un protagonista», en Alicia Parodi, Julia D'Onofrio y Juan Diego Vela (coords.), pp. 187-198.

Martín Morán, José Manuel (2011). «De Aldonza a Dulcinea. Los avatares iconográficos de una labradora», en Borja Rodríguez Gutiérrez y Raquel Gutiérrez Sebastián (coords.), *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, pp. 435-452.

Martín Morán, José Manuel (2014). «El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes», en Emilio Martínez Mata y María Fernández

Ferreiro (coord.), *Comentarios a Cervantes: Actas selectas del VIII Congreso de la Asociación de Cervantistas*, pp. 65-103.

Martínez Bonati, Félix (1992) *La ficción narrativa (su lógica y ontología).* Murcia: Universidad de Murcia.

Martínez Bonati, Félix (1995). *El* Quijote *y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

Martínez Domínguez, Gustavo Manuel (2005). «Don Quijote o la invención del lector», *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 5, 1, pp. 43-60.

Mata Induráin, Carlos. (2005). «'Ella pelea en mí y vence en mí': Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad», en *Príncipe de Viana*, 236, pp. 663-676

Maurer, Karl (1987). «Formas de leer», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 245-280.

Mayoral, Marina (2005). «La imagen física de las mujeres en el Quijote», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 409-434.

McCaffery, Larry (1982). *The Metafictional Muse: The Works of Robert Coover, Donald Barthelme, and William H. Gass.* Pittsburgh: UP Press.

Meier, Harri (1940). «Zur Entwicklung der europäischen Quijote-Deutung», *Romanische Forschungen*, 54, 2, pp. 227–264.

Menéndez Pidal, Ramón (1920). *Un aspecto en la elaboración del* Quijote. Madrid: Jiménez y Molina.

Míguez Macho, Carlos (2008). «La construcción de un personajede Alonso Quijano a don Quijote», *Anales cervantinos*, 40, pp. 107-118.

Miguel Pueyo, Carlos (2006). «El *Quijote*: entre lectura colectiva y lectura silenciosa», en *El Quijote en Buenos Aires: lecturas cervantinas en el cuarto centenario*, pp. 469-476.

Moner, Michel (1989). *Cervantès conteur. Écrits et paroles*. Madrid: Casa de Velázquez.

Montero, Lázaro (1961). «Dulcinea», en Anales Cervantinos, IX, pp. 229-246.

Montero Reguera, José (1993). «Aspectos de la recepción del *Quijote* en el siglo XVII. Cervantes relee su obra», *Edad de oro,* 12, pp. 203-218.

Molho, Mauricio (1989). «Instancias narradoras en *Don Quijote*», *MLN*, 104, 2, pp. 273-285.

Morales y Marín, José Luis (1997). *Luis Paret. Vida y obra*. Zaragoza: Aneto.

Morón Arroyo, Ciriaco (1999). «Dulcinea», en Georgina Dopico Black y Roberto González Echeverría (eds.), *En un lugar de la Mancha: Estudios cervantinos en honor de Manuel Durán*. Salamanca: Almar.

Muchnik, Mario. (2000). *Banco de Pruebas: Memorias de Trabajo: 1949-1999*. Madrid: Taller de Mario Muchnik.

Muñiz-Huberman, Angelina (1999). Dulcinea en el exilio, en *Los Refugiados Españoles y La Cultura Mexicana: Actas de Las Segundas Jornadas Celebradas En El Colegio de* México, pp. 305-316.

Muñiz-Huberman, Angelina (2000). *El canto del peregrino. Hacia una poética del exilio*. Barcelona: Gexel. http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc18368

Múñiz Múñiz, María de las Nieves (2014). «La *descriptio puellae:* tradición y reescritura», en Cesc Esteve, Marcela Londoño, Cristina Luna y Blanca Vizán (eds.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*. Salamanca: SEMYR, pp. 151-189.

Muñoz G., Luis (1981). «La creación de Dulcinea, una poética en acto», *Revista chilena de cultura*, 16-17, pp. 41-69.

Muñoz Resino, María Humildad (2015). «La mujer en el Quijote: Dulcinea del Toboso», *Revista Cálamo FASPE*, 64, pp. 91-101.

Nabokov, Vladimir. (2016). *Curso sobre el Quijote*. Barcelona: Maxi (Bolsillo).

Nelson, Lowry, Jr. (1988). «Romantic Irony and Cervantes», en Frederick Garber (ed.), *Romantic Irony*. Budapest: Akad. Kiadó, pp. 15-32.

Nepaulsingh, Colbert (1980). «La aventura de los narradores en el Quijote», en *Actas del VI Congreso de la AIH*. Toronto: Universidad de Toronto, pp. 515-518.

Nielsen, Sandra L. (2000). «Angélica y Dulcinea: dos mujeres idealizadas», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas*, I, pp. 637-640.

Orozco-Quibrera, Olivia y Mínguez-García, H. (2017). «La representación artística de la locura. Interpretaciones metaforológicas contemporáneas a través de la Nave de los locos», en *Arte, Individuo y Sociedad*, 29, pp. 279-296.

Ortega y Gasset, José (1976). *Meditaciones del* Quijote. *Ideas sobre la novela*. Madrid: Espasa-Calpe.

Osterc, Lúdovik (1985). «Dulcinea y sus metamorfosis», *Anales cervantinos*, 23, pp. 47-69.

Palomo Vázquez, María del Pilar (1996). «Texto e imagen en el seminario pintoresco: Mesonero y Alenza», en *Romanticismo 6. Actas del VI Congreso "El costumbrismo romántico"*, pp. 239-248.

Panofsky, Erwin (1972). *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza.

Panofsky, Erwin (1977). *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid, Cátedra.

Panofsky, Erwin (1998). «Iconografía e iconología», en *El significado en las artes visuales*. Madrid: Alianza, pp 45-76.

Parker, Alexander A. (2005), en José Montero Reguera (recop.), *Antología de la crítica sobre el Quijote en el siglo* XX, https://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/parker.htm

Parodi, Alicia (2017). *Seminario sobre el Quijote*. Buenos Aires: Eudeba.

Parr, James A. (1981). «*Don Quijote*: texto y contextos», pp. 619-627.

Parr, James A (1986). «Las voces del *Quijote* y la subversión de la autoridad», en A. David Kossoff, Ruth H. Kossoff, Geoffrey Ribbans, José Amor y Vázquez (coords.), en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 2, pp. 401-408.

Parr, James A. (1998). «Del interés de los narradores del *Quijote*», en *Actas del XII Congreso de la AIH*, III, pp. 102-107.

Parr, James A. (1999). «*Don Quijote*: on the Preëminence of Formal Features», en E.M. Anderson y A.R. Williamsen (eds.), *'Ingeniosa invención': Essays on Golden Age Spanish Literatura for Geoffrey L. Stagg in Honor of His Eighty-fifth Birthday*. Newark: Juan de la Cuesta, pp. 167-182.

Parr, James A. (2000). «*Ars combinatoria:* cómo la deconstrucción y la narratología facilitan una reconstrucción del sentido del *Quijote*», en *Actas del XIII Congreso de la AIH*, pp. 641-647.

Parr, James A (2001). «Don Quixote:The Quest for a Superreader and a Supernarratee», *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*, 4.

Pavis, Patrice (1984). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología.* Barcelona: Paidós Ibérica.

Paz Gago, José María (1989). «El *Quijote*: narratología», *Anthropos,* 100, pp. 43-48.

Paz Gago, José María (1998). «Oralidad, escritura y visualidad en el *Quijote*», en María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa (eds. lit.), *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, II, pp. 1169-1186.

Pellicer, José Luis (1895). «Las ilustraciones del *Quijote*», *La ilustración artística*, pp. 21-27.

Percas de Ponseti, Helena (1975). «El pseudo-autor» y «El verdadero autor», en *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del* Quijote. Madrid: Gredos, I, pp. 84-104.

Pereda, Rosa María (2005). «Dulcinea, el imposible amor», en Fanny Rubio (coord.), *El* Quijote *en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 435-444.

Pérez Álvarez, Marino (2005). «Psicología del Quijote», *Psicothema*, 17, 2, pp. 303-310.

Pérez-Bustamante Mourier, Ana Sofía (2017). «El color de los ojos de Dulcinea», *Revista Hispanoamericana*, 7, pp. 1-13.

Pérez Pérez, Núria. (2006). «El Quijote: la locura "en" y "a propósito" del nacimiento de la novela moderna», *Quark: Ciencia, medicina, comunicación y cultura,* pp. 39-45.

Pérez Sánchez, Alfonso E (2005). «Viaje por las caras del Quijote», *El Cultural*. Madrid: Editoriales Universitarias Españolas.

Perugi, Maurizio (2009). «Aux origenes de l'aura de Pétrarque: la femme blonde chez Chrétien de Troyes et Arnaut Daniel (avec une note sur Arnaut c'*amas l'aura*)», *Cahiers de Civilisation Médiévae*, 5, pp. 265-276.

Peset Reig, José Luis (2005). «Melancólicos e inocentes: la enfermedad mental entre el renacimiento y el Barroco», en José Manuel Sánchez Ron (coord.), *La ciencia y el* Quijote. Barcelona: Crítica, pp. 181-188.

Picinelli, Filippo (1997). *El mundo simbólico. Los cuerpos celestes*. Zamora: Colegio de Michoacán.

Picconi, Gianluca (2005). «Sin carne, sin cuerpo, sin sangre, sin nariz: el petrarquismo ante el cuerpo femenino», en Mercedes Arriaga y José Manuel Estévez Saá (eds.), *Cuerpos de mujer en sus (con)textos anglogermánicos, hispánicos y mediterráneos: una aproximación literaria, socio-simbólica y crítico-alegórica*. Sevilla: Arcibel, pp. 149-168.

Piskunova, Svetlana (1998). «El *Quijote* y los libros de caballerías: los límites de la parodia», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (coord.), en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 347-350.

Porqueras Mayo, Alberto (1990). «Cervantes y la teoría poética», en *Actas del II Coloquio de la Asociación Internacional de Cervantistas*, pp. 83-98.

Poulet, Georges (1969). «Phenomenology of Reading», *New Literary History*, 1, 1, pp. 53-68.

Profeti, María Grazia (1984). «Il canone alto e la sua contestazione», en *Quevedo: la scrittura e il corpo.* Roma: Bulzoni, pp. 63-123.

Pulgarin, Amalia (1986). «Función Novelística de las cartas en el Quijote», *Anales Cervantinos*, 24, pp.1-15.

Quirosa García, Victoria (2007). «Acercamiento a la representación plástica de la locura en Occidente», *El genio maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales,* pp. 52-82.

Rabin, Lisa (1994). «The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in *Don Quijote de la Mancha*», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 14.2, pp. 81-91.

Rabell, Carmen R. (1993). «Perspectivismo dialógico en el episodio de don Quijote y el vizcaíno: el estado de la cuestión», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LXIX, pp. 87-101.

Redondo, Agustín (1983). «Del personaje de Aldonza Lorenzo al de Dulcinea del Toboso. Algunos aspectos de la invención cervantina», *Anales cervantinos*, 21, pp. 9.22.

Redondo, Agustín (1997). *Otra manera de leer el* Quijote. Madrid: Castalia.

Redondo, Agustín (2007). «Los amores burlescos en el *Quijote*. Una cala en la parodia cervantina», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 27.1, pp. 227-248.

Rey Hazas, Antonio (2015). «Don Quijote, universitario y poeta», *Letra 15: Revista digital de la Asociación de Profesores de Español "Francisco de Quevedo" de Madrid*, 4. http://www.letra15.es/L15-04/L15-04-11-Antonio.Rey.Hazas-Don-Quijote,universitario-y-poeta.html

Reyero Flores, Lydia (2007). «La idealización de la amada. Las Dulcineas de otras literaturas», en Hans Christian Hagerdon, *Don Quijote por tierras extranjeras: estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 345-366.

Reynal, Vicente (1999). «Las raíces de Dulcinea en el *Libro de Buen Amor*», en José Ramón Fernández de Cano y Martín (ed.), *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 247-256.

Ricardou, Jean (1975). «La Population des miroirs», *Poétique*, 22, pp. 196-226.

Ricoeur, Paul (1985). *Temps et récit III*. París: Éditions du Seuil.

Rigo, Paolo (2017). «Petrarca e il corpo: una ricognizione del tema», *Arzanà,* 19, pp. 55-77.

Riley, Edward C (1966). *Teoría de la novela en Cervantes*. Madrid: Taurus.

Riley, Edward C (2002). «La singularidad de la fama de don Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 22, 1, pp. 27-41.

Riley, Edward C (2004). *Introducción al 'Quijote'*. Barcelona: Crítica.

Roberts, Gemma (1979). «Ausencia y presencia de Dulcinea en el Quijote», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 82, pp. 809-826.

Roca Mussons, María A (2004). «"Melancólico estáis/ es que no escribo". Notas sobre el prólogo del *Quijote I*», en Pierre Civil (coord.), *Siglos dorados. Homenaje a Agustín Redondo*. Madrid: Castalia, 2, pp. 1215-1224.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1990). «La imagen leída: arte de la memoria sistema de representación», *Lecturas de la historia del arte*, 2, pp. 102-115.

Rodríguez de la Flor, Fernando (1995). *Emblemas: lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza.

Rodríguez Juliá, Edgardo (2003). *Mapa de una pasión literaria.* Estados Unidos de América: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.

Rodríguez-Luis, Julio (1965). «Dulcinea a través de los dos *Quijotes*», *Nueva revista de Filología Hispánica*, 18 (3-4), pp. 378-416.

Romo Feito, Fernando (1994). «'Vencedor de sí mismo': una nota al *Quijote*», *Anales cervantinos*, 32, pp. 243-258.

Romo Feito, Fernando (1997). «Hermenéutica de Cide Hamete Benengeli: perspectivas», *Anales Cervantinos*, 33, pp. 117-131.

Ros Velasco, Josefa (2010). «La recepción de la metaforología de Hans Blumenberg», *Res publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 24. pp. 225-236.

Rothe, Arnold (1987). «El papel del lector en la crítica alemana contemporánea», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 13-27.

Rubens, Erwin Félix (1972). «Cide Hamete Benengeli, autor del *Quijote*», *Comunicaciones de Literatura Española*, I, pp. 8-13.

Rubio, Fanny (2005). «Dulcinea y los círculos del sol», en Fanny Rubio (ed.), *El Quijote en clave de mujer/es*. Madrid: Editorial Complutense, pp. 519-567.

Ruibal, María Elena (2005). «Alonso Quijano, vencedor de sí mismo», *Humanidades: revista de la Universidad de Montevideo*, 1, 5, 61-71.

Ruiz Luján, Amparo (2006). «Dulcinea : hija de sus obras. Amor y belleza en el Quijote», *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 30, pp. 30-33.

Ruiz Pérez, Pedro (2016). «Antonimia, polionomasia y nombradía en *Don Quijote* y Cervantes», *Criticón*, 127, pp. 11-30.

Russell, P. E. (1969). «*Don Quixote* as a Funny Book», *Modern Language Review*, 64, pp. 312-326.

Ruta, María Caterina (1990). «Aspectos iconológicos del Quijote», *Nueva revista de filología hispánica*, 38, 2, pp. 875-886.

Ruta, María Caterina (1995). «Los retratos femeninos en la segunda parte del *Quijote*», en Giuseppe Grilli (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 497-511.

Salillas, Rafael (1905). *Un gran inspirador de Cervantes. El doctor Huarte de San Juan y su* "Examen de Ingenios". Madrid: Eduardo Arias.

Salinas, Pedro (1947). «Lo que debemos a don Quijote», *Revista Nacional de Cultura Moderna*, 10, pp. 97-109.

Salinas, Pedro (2005). «La mejor carta de amores de la literatura española», en Jesús García Sánchez (coord..), *La generación del 27 visita a don Quijote*. Madrid: Visor, pp. 39-56.

Sánchez Molledo, José María (1993). «La aventura de los molinos de viento en el *Quijote*», *Actas del Tercer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Barcelona: Anthropos, pp. 337-371.

Santiago Páez, Elena (2006). «El proceso de ilustración del *Quijote* de la Academia», en Elena Santiago Páez (ed.), *De la palabra a la imagen: el* Quijote *de la Academia de 1780*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 23-35.

Santiago Páez, Elena (2006). «Los dibujos de José del Castillo», en Elena Santiago Páez (ed.), *De la palabra a la imagen: el* Quijote *de la Academia de 1780*. Madrid: Ministerio de Cultura, pp. 37-58.

Scarano, Laura (1986). «La perspectiva metatextual en el *Quijote* de Cervantes», *Anales Cervantinos*, 24, pp. 123-136.

Schaeffer, Jean Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.

Schlegel, Friedrich (2009). *Fragmentos*. Barcelona: Marbot.

Schmidt, Rachel (1999). *Critical Images: The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal y Kingston: McGill-Queen's University Press.

Schmidt, Rachel (2005). «Beyond Words: Cervantes Iconography in the 1905 Centenary and the Following Decade», en *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del Quijote*. Pontevedra: Editorial Mirabel, pp. 39-75.

Scholes, Robert (1970). «Metafiction», *The Iowa Review,* 1, 4, pp. 100-115.

Scholes, Robert (1979). *Fabulation and Metafiction*. Illinois: UI Press.

Scola, Gloria (2005). «La misteriosa figura de Dulcinea y sus actrices: el viaje desde la letra hasta la imagen», en Miguel Juan Payán (coord.), *El Quijote en el cine*. Madrid: Ediciones Jaguar, pp. 209-228.

Serés, Guillermo (2004). «La defensa cervantina de la lectura», en Blanca López de Mariscal y Judith Farré (eds.), *Cuatrocientos años del Ingenioso Hidalgo. Colección de Quijotes de la Biblioteca Cervantina y cuatro estudios*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, pp. 67-84.

Simó Goberna, Lourdes (1993). «El juego cervantino de locura-lucidez y la variedad de interpretaciones del "Quijote"», en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 227-242.

Simonatti, Selena (2003). «I mondi possibili del *Quijote:* parodia come negazione, parodia come creazione», *Artifara* http://www.antifara.com/rivista2/testi/mondi.asp

Singleton, Max (1947). El misterio del *Persiles*, en *Realidad*, 5, pp. 337-253.

Skinfill Nogal, Bárbara, y Eloy Gómez Bravo (eds.) (2002), *Las dimensiones del arte emble-mático*. Zamora: El Colegio de Michoacán.

Spitzer, Leo (1955) «Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*», en *Lingüística e historia literaria*, Madrid: Gredos, pp. 161-225.

Spitzer, Leo (1980). «Sobre el significado del *Quijote*», en George Haley (ed.), *El Quijote de Cervantes*, Madrid: Taurus, pp. 387-401.

Stagg, Geoffrey (1956). «El sabio Cide Hamete Venengeli», *Bulletin of Hispanic Studies*, 33, pp. 218-225.

Stern, Charlotte (1984). «Dulcinea, Aldonza, and the Theory of Speech Acts», *Hispania*, 67, 1, American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, pp. 61–73.

Stierle, Karlheinz (1987). «¿Qué significa "recepción" en los textos de ficción?», en José Antonio Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 87-143.

Stoopen, María (2000). «El amplio espectro de la tríada de autores, libro, lectores en el *Quijote*», en *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantista*, I, pp. 545-552.

Strother, Darci L. (1991). «Diálogo de voces en el prólogo de la Segunda Parte del Quijote», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11, 2, pp. 59-67.

Suances Marcos, Anselmo (2016). «El amor en don Quijote y Dulcinea en la perspectiva de Unamuno», en Silvia Bara Bancel y Antonio Sánchez Orantos (eds.), *El amor, lo sagrado y lo político*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, pp. 53-116.

Tarpening, Ronnie H (1978). «Creation and Deformation in the Episode of Dulcinea: Sancho Panza as Author», *The American Hispanist*, 3, pp. 4-5.

Todorov, Tzevetan (1967). *Littérature et signification*. París: Larousse.

Torre Serrano, Esteban (2005). «Huarte y Cervantes», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Luis Alburquerque García (coords.), *El Quijote y el pensamiento teórico-literario*, Madrid: CSIC, pp. 151-156.

Torrente Ballester, Gonzalo (1975). *El Quijote como juego*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

Torres Lázaro, Julio (1997). «Dulcinea del Toboso. El personaje elíptico», *Revista de filología románica*, 14, pp. 441-456.

Tresidder, Jack (2006). *El diccionario de los símbolos.* México DF: Tomo.

Trueblood, Alan S. (1956). «Sobre la selección artística en el *Quijote*, "... lo que ha dejado de escribir" (II, 44)», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 10, pp. 44-50.

Trueblood, Alan S. (1958). «El silencio en el *Quijote*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 12, pp. 160-180.

Unamuno, Miguel. (1971). *Vida de don Quijote y Sancho.* Madrid: Espasa-Calpe.

Urapela Reyes, Paola (2015). «Estigmas y paradigmas de los encantos y encantamientos de Dulcinea», *Lingüística y Literatura*, 67, pp. 91-104.

Urbina, Eduardo (1990). «Sobre la parodia y el *Quijote*», en *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 389-396.

Urbina, Eduardo (1998). «Dulce mi enemiga: la transformación paródica de un motivo cortesano-caballeresco en el *Quijote*», en Antonio Pablo Bernat Vistarini (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 351-359.

Urbina, Eduardo y G. Maestro, Jesús (2005a). *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings. Iconografía del Quijote*. Pontevedra: Editorial Mirabel.

Urbina, Eduardo (2005b). «Don Quijote, libro ilustrado», *Contrastes: revista cultural*, nº38, pp. 37-41.

Valera, José Luis (2007). «Bajtin y el polifonismo cervantino en el *Quijote*», en Klaus-Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez Díaz (eds.), *El* Quijote *hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid: Iberoamericana, pp. 79-88.

Valera Iglesias, Fernando (2007). «Realismo e idealismo en la recepción del *Quijote*. Una visión pendular», en Klaus-Dieter Ertler y Alejandro Rodríguez Díaz (eds.), *El* Quijote *hoy. La riqueza de su recepción*. Madrid: Iberoamericana, pp. 43-78.

Vallejo González, María (2008). «La esencia quijotesca de Alonso Quijano», en Juan Matas Caballero y José María Balcells Doménech (eds.) y Desirée Pérez Fernández (coord.), *Cervantes y su tiempo*. León: Secretariado de publicaciones de la Universidad de León, pp. 303-314.

Velasco, Sherry (2000). «Marimachos, hombrunas, barbudas: The Masculine Woman in Cervantes», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 20.1, pp. 69-78.

Veres D'Ocón, Ernesto (1951). «Los retratos de Dulcinea y Maritornes», *Anales Cervantinos*, 1, pp. 249-271.

Villar Garrido, Ángel y Jesús Villar Garrido (2006). «Daniel Urrabieta Vierge, un gran ilustrador del *Quijote*, casi olvidado», *Añil: Cuadernos de Castilla-La Mancha*, 30, pp. 50-52.

Villoro, Juan (2005). «El Quijote, una lectura fronteriza», *Estudios públicos,* 100, pp. 71-88.

Vodička, Felix (1989). «La estética de la recepción de las obras literarias» en Rainer Warning (ed.), *Estética de la recepción*. Madrid: La balsa de Medusa/Visor, pp. 55-62.

Waugh, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Londres: Routledge.

Weinrich, Harald (1956). *Das ingenium Don Quijotes*. Münster: Aschendorffsche Verlag.

West, Donna. (2013). «Cognitive and linguistic underpinnings of deixis am phantasma: Bühler's and Peirce's semiotic», *Sign Systems Studies*, 41, pp. 21-42.

Willis, Raymond S. (1953). *The Phantom Chapters of the Quijote*. Nueva York, Hispanic Institute in the United States.

Ynduráin, Domingo (1999). «En torno al *Examen de ingenios de Huarte de San Juan*», *Boletín de la Real Academia Española,* 79, 276, pp. 7-54.

Zambrana Pérez, María (2018). «Dos vidas de Dulcinea (entre Cervantes y Avellaneda)», en José Valentín Núñez Rivera y Raúl Díaz Rosales (coords.), *Vidas en papel: Escrituras biográficas en la Edad Moderna*, pp. 47-56.

Zambrano, María (2005) «Lo que sucedió a Cervantes: Dulcinea», en Fanny Rubio (coord..), *El* Quijote *en clave de mujer/es*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, pp. 93-100.

Zimmermann, Bernhard (1987). «El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción», en José Antonio Mayoral (comp.), en *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, pp. 39-58.

Zoppi, Federica (2016). «Los libros de caballerías, el Quijote y la lectura», *Historias Fingidas*, 4, pp. 167-188.