

En Busca de Dulcinea
Representación Audiovisual de un Personaje Incorpóreo

by

Maria Dominguez

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved March 2020 by the
Graduate Supervisory Committee:

Juan Pablo Gil-Osle, Chair
Carmen de Urioste-Azcorra
Cynthia Tompkins

ARIZONA STATE UNIVERSITY

May 2020

ABSTRACT

Dulcinea del Toboso is quite a mystery, as she is not a real person, but a fictional character who never makes an appearance in Miguel de Cervantes' novel *Don Quixote de la Mancha* (1605, 1615). Even though Dulcinea does not say a word in the novel, she exists in the mind of the protagonist, Don Quixote. This old man and voracious reader of chivalry books fantasizes about being a knight who encounters many adventures motivated by the thought of her idealized lady. The description given by Cervantes when he introduces Dulcinea in the novel is vague, associating her to a specific farm-girl, Aldonza, but using several terms of uncertainty. Dulcinea is not a human being, nor even a true literary character, so the only image readers have of her is in their imagination. This research focuses into proving that her image has had a remarkable evolution over the centuries becoming a kind of recognizable brand nowadays. Several scholars have already studied the enigma of Dulcinea. Miguel de Unamuno interpreted her as eternal glory, Menéndez Pidal as pure ideal, Pedro Salinas as the shadow of a character who never achieved a state of being. More recently, Anne Cruz described her as the most famous immaterial body of all Cervantes's works, and Frederick de Armas as a mythical imagination at work. Then, how to represent immaterial bodies? How to be Dulcinea and Aldonza, and neither one at the same time? How to become such a famous character without having any real voice? The purpose of this study is to reinterpret Don Quixote's Dulcinea from the perspective of 20th and 21st century audio-visual and cultural products. This thesis aims to open up new perspectives on the contemporary approach to classical readings. Interdisciplinary studies and modern interpretations, such as those ones used in this work, will appeal to nowadays higher education students, who tend to

visualize the Humanities and the study of classical books as an intangible matter difficult to grasp (quite similar to the conventional perception of the elusive Dulcinea del Toboso). In sum, this dissertation intends to change that sentiment.

RESUMEN

Dulcinea del Toboso es todo un misterio, ya que no es una persona real, sino un personaje ficticio que nunca llega a aparecer en la novela *Don Quijote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes (1605, 1615). Aunque Dulcinea no dice una sola palabra en el libro, existe en la imaginación de su protagonista, Don Quijote. Este hombre de edad avanzada, aficionado a la lectura de libros de caballería, fantasea con la idea de ser un caballero en busca de aventuras, motivado en todo momento por el pensamiento de su dama idealizada. La descripción que ofrece Cervantes al presentar a Dulcinea en la novela es ambigua, ya que la asocia con una campesina llamada Aldonza, pero sin llegar a emplear elementos de certeza. Dulcinea no es un ser humano, ni tampoco un verdadero personaje literario, así que la única imagen que uno puede formarse de ella reside en la imaginación. Esta investigación se centra en probar que esa imagen ha tenido una impactante evolución a través de los siglos hasta convertirse hoy día en una especie de marca distintiva. Varios intelectuales han estudiado el enigma de Dulcinea. Miguel de Unamuno la interpretó como gloria eterna, Menéndez Pidal como puro ideal, Pedro Salinas como la sombra de un personaje que nunca llegó a ser. Más recientemente Anne Cruz la describía como el cuerpo inmaterial más famoso de todas las obras de Cervantes, y Frederick de Armas como imaginación mítica en pleno desempeño. Entonces, ¿cómo se representan los cuerpos inmateriales? ¿Cómo ser Dulcinea y Aldonza y ninguna de ellas a la vez? ¿Cómo alcanzar tanta fama sin tener si quiera una voz real? El propósito de mi estudio es reinterpretar la Dulcinea de Don Quijote desde la perspectiva de los productos audiovisuales y culturales del siglo XX y XXI. La idea es abrir nuevas perspectivas a los enfoques contemporáneos de lecturas clásicas. Los estudios interdisciplinarios y las

interpretaciones modernas, como las usadas en este trabajo, atraerán a los estudiantes actuales, los cuales tienden a visualizar las humanidades y el estudio de los libros clásicos como una materia intangible difícil de entender (algo así como la percepción convencional de la elusiva Dulcinea del Toboso). Esta tesis quiere contribuir a cambiar ese sentimiento.

RECONOCIMIENTOS

Mi agradecimiento al pueblo de El Toboso, y en especial a su oficina de turismo, que me proporcionó material relativo al número de turistas que visitaron el pueblo a partir del 2008. Gracias también a Adrián Torrero, que me acogió en su casa rural y compartió conmigo su entusiasmo por la historia todavía viva que une a Dulcinea con don Quijote. Y toda mi gratitud a María Antonia... bibliotecaria “de las de siempre” y orgullosa conservadora y divulgadora del patrimonio literario y cultural almacenado en el Museo Cervantino, en el Museo del Humor Gráfico Dulcinea y en la Biblioteca Municipal de la localidad.

Gracias también a mi comité, Dr. Gil-Oslé, Dr. Tompkins, and Dr. Urioste por su apoyo continuo y sus sugerencias. Y a todos mis mentores en esta profesión, entre ellos el Dr. Ángel Sánchez, Dr. Magdalena Altamirano, Dr. Frederick de Armas, Dr. Sharon Voros, Dr. Anne Cruz, Dr. Christopher Weimer, Dr. Margaret Marek, Dr. Bruce Burningham, Dr. Teresa Scott Soufas, Dr. Barbara Mujica, Dr. Alejandro González-Puche, Dr. Ma Zhedong, Dr. Cristina Lee y Dr. Amy Williamsen, que en paz descansa, con quienes he tenido el placer de conversar y coincidir en conferencias, y cuyas palabras me han inspirado a la hora de escribir esta tesis.

ÍNDICE

| | Página |
|---|--------|
| LISTA DE IMÁGENES | viii |
| NOMENCLATURA | ix |
| PREFACIO | x |
| CAPÍTULOS | |
| 1 INTRODUCCIÓN | 1 |
| Qué, cómo y por qué..... | 1 |
| Quién/quienes | 9 |
| 2 DULCINEA EN BLANCO Y NEGRO | 29 |
| Introducción al capítulo | 29 |
| Dimensión política..... | 35 |
| Dimensión estética..... | 49 |
| Dimensión religiosa..... | 69 |
| Conclusiones al capítulo | 83 |
| 3 DULCINEA A CONCURSO | 86 |
| Introducción al capítulo | 86 |
| Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro..... | 88 |
| Creando a Dulcinea a través de vídeos..... | 94 |
| Primer premio: <i>Atí</i> | 106 |
| Segundo premio: <i>Dulcineas de los balcones</i> | 119 |
| Tercer premio: <i>Venus fantasma. Dulcinea de mis ausencias</i> | 131 |
| Conclusiones al capítulo | 137 |

| CAPÍTULOS | Página |
|---|--------|
| 4 DULCINEA EN EL TOBOSO | 143 |
| Introducción al capítulo | 143 |
| La dulce Ana | 146 |
| Museo Cervantino..... | 153 |
| Museo del Humor Gráfico Dulcinea | 169 |
| Dulcinea como marca en la España de las autonomías..... | 186 |
| Conclusiones al capítulo | 196 |
| 5 CONCLUSIONES | 199 |
| BOBLOGRAFÍA | 209 |
| APÉNDICES | |
| A BASES DEL CERTAMEN DE VIDEOCREACIÓN | 231 |
| B ENTREVISTA A RUBÉN MARTÍN VEGUE | 237 |
| C ENTREVISTA A MIGUEL LÁZARO BERNUY | 241 |
| D TRINIDAD ROMERO: COMUNICACIÓN PERSONAL..... | 246 |

LISTA DE IMÁGENES

| Imagen | Página |
|--|--------|
| 1. Dibujo Alegórico de Charles Antoine Coypel; 320x333mm. Año 1723 | 12 |
| 2. Frontispicio de Selma en Buril y Aguafuerte; 210x141mm. Año 1780..... | 13 |
| 3. Dibujo de Doré para la Edición de Perino, Roma 1888 (Q1, XXIX) | 14 |
| 4. Dibujo de Doré para la Edición de Perino, Roma 1888 (Q2, IX) | 14 |
| 5. Sophia Loren en el Papel de Dulcinea en <i>Man of la Mancha</i> (1972) | 20 |
| 6. Ilustraciones de Dalí para la Edición Italiana de Aldo Palazzi (1965) | 21 |
| 7. “Dulcinea” de Dalí, Figura en Bronce a Partir de su Original en Cera. 12 cm. ... | 23 |
| 8. Portada de Trinidad Romero para <i>El Quijote</i> de la Universidad de Alcalá | 26 |
| 9. Dibujo de Trinidad Romero para Ilustrar <i>Dulcinea: flor de ocho pétalos</i> | 27 |
| 10. <i>Dulcinea</i> , de Escrivá: Títulos Introdutorios | 41 |
| 11. Reflejo de Dulcinea en el Charco | 54 |
| 12. Dulcinea Camina en la Playa sobre los Despojos del Caballero | 58 |
| 13. Dulcinea Toca la Mano de la Marioneta que Representa a Don Quijote | 64 |
| 14. Escena de Cámara que Exagera lo que Ve Don Quijote en su Lecho al Morir ... | 67 |
| 15. Aldonza Postrada Frente a un Altar Popular y en una Iglesia | 76 |
| 16. Aldonza Frente a Frente con la Virgen Rodeada de Exvotos | 77 |
| 17. Primera Aparición de Cameron Mitchel en el Papel de Renegado | 78 |
| 18. Gran Cruz de Madera que Preside el Juicio a Dulcinea..... | 80 |
| 19. Estrado Central con el Escudo del Águila Bicéfala y la Sombra del Crucifijo ... | 81 |
| 20. Vídeo Promocional del Proyecto de Videocreación en YouTube | 99 |
| 21. Primer Fotograma de la Videocreación Mostrando su Título: <i>Atí</i> | 106 |

| Imagen | Página |
|--|--------|
| 22. Asier Vázquez, Protagonista de <i>Atí</i> en una de las Escena Iniciales | 107 |
| 23. La Mujer, de Espaldas, en un Momento de la Videocreación | 108 |
| 24. Técnica de Luces y Sombras Borrosas Usada en la Videocreación | 113 |
| 25. Dos Fotogramas de la Videocreación Ganadora | 115 |
| 26. Fotogramas de <i>Dulcineas de los Balcones</i> | 120 |
| 27. Sábana Tendida con Estampaciones Visuales | 128 |
| 28. Momentos Intermedios del ‘Morphing’ en <i>Venus Fantasma</i> | 134 |
| 29. Perfil de la Dulce Ana del Toboso con el Pueblo al Fondo | 159 |
| 30. La Actriz Lucía Tortosa en el Papel de la Dulce Ana..... | 163 |
| 31. Perfil Difuminado de Dulcinea con Fondo Nítido de El Toboso | 165 |
| 32. Vecinas Toboseñas que Participaron en el Videograma..... | 168 |
| 33. Primer Premio III Bienal Museo Humor Gráfico Dulcinea, 2009 | 174 |
| 34. Lámina Donada por Mena para el Museo Humor Gráfico Dulcinea | 176 |
| 35. Dibujo de Mingote para el Museo Humor Gráfico Dulcinea | 181 |
| 36. Caricatura de Almarza Expuesta en el Museo Humor Gráfico Dulcinea | 183 |
| 37. Imagen de la Marca “Castilla La Mancha, en un Lugar de tu Vida” | 189 |
| 38. Imagen de “El Toboso, Patria de Dulcinea” | 189 |
| 39. Creación de Mena Expuesta en el Museo de Humor Gráfico Dulcinea | 191 |
| 40. <i>Óvulo de Dulcinea</i> , “Ready-Made” de Martín Sampedro (2017) | 208 |

NOMENCLATURA

| Abreviatura | Significado |
|-------------|---|
| 1. cap. |capítulo |
| 2. cit. | citado |
| 3. Q1 | <i>El Quijote</i> , primera parte |
| 4. Q2 | <i>El Quijote</i> , segunda parte |
| 5. fig. |ilustración |
| 6. pp. | páginas |
| 7. s/p | sin página |

PREFACIO

Como nota previa a mi introducción, me gustaría explicar cómo mi versátil educación académica ha contribuido a conformar tanto el contenido como el estilo de esta investigación. Mi carrera en periodismo y mi preparación como técnico de empresas turísticas me han permitido elaborar un trabajo interdisciplinario con gran atención a las noticias de actualidad publicadas en periódicos y medios de comunicación audiovisual, así como a incorporar teorías propias de los estudios museológicos, del turismo literario y cultural y de la creación de una imagen de marca en el desarrollo turístico empresarial. Se apreciará, además, a lo largo de estas páginas, un estilo descriptivo más propio a veces de la crónica periodística que del ensayo académico. Mi intención es la de dotar de amplios referentes a un público generalizado y lograr una lectura fluida, sin perder por ello rigor analítico ni desarrollo crítico especializado. Creo firmemente que la investigación académica debe hacerse accesible a las masas sin devaluar por ello su calidad.

Indicar también que en las referencias y citas bibliográficas que versan sobre comentarios aparecidos en entrevistas y artículos de prensa, he decidido usar el nombre del interlocutor como autor de la cita y he empleado la abreviatura *cit.* para incluir el nombre del entrevistador o autor de la nota periodística. Por otra parte, la utilización de hemerotecas digitales y bases de datos, en las que normalmente no se incluye la paginación, hacen que proliferen el uso de la abreviatura *s/p* (sin página) al citar dichas fuentes. Esto se compensa en la bibliografía general indicando el enlace de internet que conecta directamente con el artículo mencionado. Por lo que respecta a las citas de *El Quijote*, las he consignado por libro (Q1 o Q2), capítulo y página, siguiendo la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico en el año 2005.

Como último dato, las imágenes que aparecen en estas páginas están libres de copyright y/o se acogen al llamado “derecho de cita” con fines de investigación, según se recoge en el artículo 32 del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, sobre la Ley de Propiedad Intelectual de España, correspondiente a lo que en Estados Unidos se considera “uso justo” o “Fair Use”.

CAPÍTULO 1

INTRODUCCIÓN

*Todo amor es fantasía;
él inventa el año, el día,
la hora y su melodía;
inventa el amante y, más,
la amada. No prueba nada,
contra el amor, que la amada
no haya existido jamás.*

Antonio Machado¹

Qué, cómo y por qué

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

Estos versos machadianos del siglo XX contienen, en esencia, el germen que motivó la escritura de estas páginas: destacar el valor de la Dulcinea del siglo XVII como fantasía que se ha perpetuado y agrandado en el tiempo, trascendiendo épocas y géneros

¹ Machado escribió un cancionero de once poemas a Guiomar agrupado en tres partes: “Canciones a Guiomar (CLXXIII), “Otras canciones a Guiomar” (CLXXIV) y “Dos sonetos a Guiomar” (CLXXIV bis). Este es el segundo de los poemas recogidos bajo el título “Otras canciones a Guiomar” (357–58).

creativos y ofreciendo hoy día una imagen vital y moderna, acorde tanto a la concepción individual de cada persona que la invoca, que la “inventa”, como a los valores contemporáneos compartidos por la colectividad social. Una colectividad que, en su mayoría, se acerca a Dulcinea sin haber leído *El Quijote*². Sin embargo, la magistralidad de Cervantes radica en dar a luz a este “no-personaje” literario que, por sus características intangibles, es moldeable y se adapta con facilidad a distintas épocas y tendencias (estéticas, sociales, políticas, etc.).

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

² Según un informe del Centro de Investigaciones Científicas (CIS), un 78,4% de los españoles confiesa no haber leído nunca *El Quijote*, si bien el 21,3% de ellos dice haber leído algunos capítulos de la obra, y un 40,9% afirma no haber leído ni una sola página del libro. Más de la mitad lo consideran una lectura difícil realizada principalmente por motivos de estudio (http://datos.cis.es/pdf/Es3101mar_A.pdf). El escritor Andrés Trapiello añade, además, que el 20% de españoles que dicen haber leído la novela completa miente, “porque luego solo un 10% se sabe el nombre de don Quijote y un 8% el nombre de Dulcinea” (cit. en Ingelmo, s/p).

La novela *Don Quijote de la Mancha* fue establecida como lectura obligatoria en las escuelas en un real decreto de 1920, pero las reformas pedagógicas de mediados de siglo lo eliminan como libro de texto. Posteriormente, la Ley Orgánica de Educación (LOE) del 2006 deja a la discreción de los docentes que incorporen su lectura en las clases y tampoco reinstauran su obligatoriedad las nuevas leyes educativas aprobadas hasta la fecha: la Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE, 2013) y la denominada Ley Celaá (que será aprobada en el 2020) que toma el nombre de la actual ministra de Educación Isabel Celaá. Para el novelista y miembro de la Real Academia Arturo Pérez-Reverte “[e]s una vergüenza que los gobiernos no hayan incluido el Quijote entre las materias obligatorias. Que un alumno pueda pasar por el colegio o el instituto sin haber leído nunca esta obra, es una vergüenza para todos los ministros de Educación y Cultura que ha habido en España” (cit. en Mendoza, s/p).

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

Para este estudio me interesa especialmente la representación *audiovisual* de Dulcinea por tres razones principales: En primer lugar, por lo *visual*, es decir, porque combina la dificultad de plasmar en imágenes lo que en la novela es pura abstracción; segundo, por el *audio*, porque da voz a un personaje que carece de ella; y tercero, por la combinación *audio-visual*, ya que este tipo de grabaciones recogen esa mirada más moderna que supone investigar documentos que van más allá de lo puramente textual o de la imagen impresa y que representan una especie de mimesis artístico teatral que al contrario de las comedias aurescas no es efímera, sino que permanece en el tiempo gracias a un soporte técnico adecuado que lo permita³.

La muestra utilizada para este estudio está limitada tanto por el tiempo como por los materiales escogidos con el fin de ofrecer ejemplos significativos que sirvan para

³ Los primeros documentos audiovisuales comienzan con el cine sonoro en la década de 1930. El primer largometraje con audio sincronizado y palabras, *The Jazz Singer*, de Alan Crosland, se estrenó en 1927, aunque se atribuye a la cantante española Concha Piquer ser la primera actriz sonora con una cinta de 11 minutos rodada en 1923 por Lee DeForest en la que recita, canta, baila y toca las castañuelas (“La Piquer” s/p <https://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/03/cultura/1288799601.html>). Hoy en día el mundo audiovisual nos rodea y forma parte de nuestra rutina al poder grabar y enviar vídeos desde la palma de nuestra mano (a través, por ejemplo, de un teléfono móvil).

representar un campo de estudio que considero exhaustivo y de necesaria ampliación. En este caso he escogido tres periodos clave de la historia contemporánea de España: la dictadura, la transición y la actual división en autonomías y regiones. Dichos momentos históricos vienen asociados a una selección de documentos audiovisuales que incluyen una película vanagloriada por el régimen franquista (capítulo 2), tres videocreaciones respaldadas por una institución surgida en aras de la transición (capítulo 3) y unas proyecciones de museología audiovisual que pretenden aumentar el turismo en la localidad de El Toboso, en la Comunidad Autónoma de Castilla La Mancha (capítulo 4).

El tratamiento de estos documentos partirá principalmente del análisis temático de los mismos, enraizado en la crítica literaria, pero se tendrán también en cuenta las técnicas visuales y la repercusión a nivel de recepción dentro del contexto geográfico-temporal en el que se sitúan. El lector notará ciertos toques de estilo periodístico, con énfasis en lo descriptivo. El fin no es otro que el de llegar a una audiencia amplia y generalista interesada en la actualidad cultural para fomentar su curiosidad intelectual a través de una lectura amena y bien documentada. Todo ello sin menoscabar el rigor y la seriedad de una investigación académica sólida, que espero apreciarán los críticos del Siglo de Oro y los profesores que se enfrentan cada día al reto de enseñar esta materia y hacerla atractiva a sus alumnos.

El eje metodológico girará en torno a la estética de la recepción expuesta por los alemanes Hans Robert Jauss (1921-1997) y Wolfgang Iser (1926–2007), según la cual la comprensión del lector es esencial dentro de ese triángulo compuesto por la obra-el autor-el receptor. Jauss advierte que el horizonte de expectativas de los lectores es una pieza clave para la interpretación de una obra en diferentes épocas, ya que no es lo mismo leer

El Quijote en el siglo XVII que leerlo en el siglo XXI. El horizonte de expectativas del autor es distinto temporalmente al del receptor actual, pero se produce una fusión entre ambos. Así lo recoge también Bruce Burningham en uno de sus recientes libros, *Tilting Cervantes*, cuando dice “for contemporary readers (as it has always been for each new generation of readers) the various texts . . . are ultimately coetaneous, regardless of the centuries that separate their actual moments of production” (2); y añade “I take this temporal distancing to work in both directions simultaneously” (3). Además Jauss integra la experiencia literaria con la experiencia práctica de la vida del lector y su comportamiento en la sociedad⁴. Por su parte, Iser alude a los huecos que el lector debe llenar con su imaginación para involucrarse en el texto: “With a literary text we can only picture things which are not there; the written part of the text gives us knowledge, but it is the unwritten part that gives us the opportunity to picture things; indeed without the elements of indeterminacy, the gaps in the text, we should not be able to use our imagination” (195).

La estética de la recepción se concibe aquí dentro del marco de la hermenéutica o interpretación de textos, no tanto desde el punto de vista gramatical de la palabra (exegesis), sino incluyendo tanto lo textual como lo verbal y no-verbal, es decir tanto lo que se dice como lo que no se dice. En el caso de Dulcinea se verá la importancia de lo que no se dice en la ausencia, en la indeterminación. Es gracias a esta vaguedad que Dulcinea se expande y engrandece en la imaginación de cada individuo, que la inventa y la re-inventa en formatos creativos que se salen de lo meramente textual, pero donde

⁴ Ver el ensayo de Jauss “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura” (1975) o su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1977).

siempre impera la estética. Esto entra en consonancia con las teorías de Umberto Eco, quien reconoce: “I advocated the active role of the interpreter in the reading of texts endowed with aesthetic value” (6), pero equilibrando siempre la balanza entre el peso de los receptores y el peso del propio texto: “In the present essays I stress the limits of the act of interpretation” (Eco 6).

En este trabajo el concepto de “lector” se extiende a lo que Eco llamaba “intérprete” para de ese modo incluir también al espectador, a la audiencia, a ese público receptor, no ya de un texto, sino de cualquier producto cultural en el sentido más amplio de la palabra. Y es específicamente este público que un día ve en televisión una película sobre Dulcinea, o que encuentra por casualidad unos vídeos en internet, o que se pasea por las salas de un museo rural en El Toboso, es este colectivo, repito, en el que reside la clave fundamental para perpetuar el diálogo que hace ya cuatro siglos estableciera Cervantes con sus lectores. El receptor actual no tiene por qué ser elitista ni especializado, ni tiene siquiera que haber leído *El Quijote*. En ocasiones, ni los propios creadores/autores de las obras audiovisuales que representan a Dulcinea lo han leído en su totalidad⁵. Esto no menoscaba el hecho de que se sientan inspirados y atraídos por Dulcinea. Corresponde a los académicos (tan desdeñados por los toboseños contemporáneos de Azorín⁶) y a los amantes del texto cervantino, tomar el hilo de Ariadna y guiar con él al público actual hasta la fuente originaria. En mi opinión, el reto

⁵ Miguel Lázaro Bernuy, autor de una de las videoocreaciones analizadas en el capítulo 3 de esta investigación reconoce que “El Quijote no está precisamente entre mis lecturas más recientes o recurrentes” (cit. en Domínguez, “Entrevista a Miguel Lázaro Bernuy”, ver apéndice C).

⁶ Ver *La ruta de don Quijote* donde se dice que “en Argamasilla, en Alcázar, en El Toboso, en Criptana, se siente un odio terrible, formidable, contra los académicos” (Azorín 176). En el capítulo 4 de esta tesis se puede leer un fragmento más amplio del libro de Azorín que contextualiza esta afirmación.

está en establecer conexiones descubriendo belleza en todos los rincones del proceso, no perdiéndonos en laberintos ni complejos vericuetos que alejen a la audiencia. *El Quijote* representa, para mí, la democratización de la cultura, ya que los primeros receptores eran iletrados, pero escucharon las aventuras del hidalgo en lecturas grupales realizadas en voz alta y, en su fantasía, disfrutaron imaginando a esa canónica Dulcinea como una irrisoria Aldonza. De igual manera, hoy día podemos seguir fantaseando con su imagen y, a través de ella, conectar con los textos de los autores clásicos de la literatura escrita en español.

La heterogeneidad de los diversos documentos analizados precisa de diferentes aproximaciones teóricas que van desde la cultura visual a la museología, pero el hilo conductor sigue partiendo del análisis interpretativo del receptor del que ya hemos hablado, con una profunda base hermenéutica asentada en las ideas desarrolladas por Eco. Todo ello en consonancia con las aportaciones de los estudios culturales,⁷ intentando llegar, al igual que el profesor e investigador del Siglo de Oro Bruce Burningham, un poco más allá: “I hope to demonstrate with my methodology (and here the medium largely is the message) that popular culture can and should be examined from a variety of critical perspectives, not just those associated with the Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies” (4). Lo que mi trabajo pretende como fin último es acceder (y dar acceso) a una obra clásica canónica y universal como *El Quijote* desde una mirada cercana: la mirada personal de cada receptor actual proyectada en Dulcineas tangibles y contemporáneas. Como dice Burningham, no hace falta partir del siglo XVII

⁷ Dentro de los estudios culturales me interesan sobre todo las teorías del neohistoricismo. En el capítulo 3 se hablará un poco más de las aportaciones de Stephen Greenblatt al ‘nuevo historicismo’, término que él ayudó a acuñar y que analiza la obra ponderando el papel de su contexto geográfico y de su época. Greenblatt estudia las variaciones de la literatura del Renacimiento y la Temprana Modernidad dependiendo de la movilidad temporal y cultural.

para entender a Cervantes, sino que nuestras circunstancias (en el más puro estilo orteguiano de la palabra) nos llevan a él con toda la carga socio-cultural del siglo XXI. En mi opinión, es aquí donde realmente conectamos con el Siglo de Oro y donde podemos lograr que los estudiantes de humanidades y el público en general (hayan leído o no *El Quijote*) encuentren puntos de unión y se interesen por un texto escrito en otro contexto.

Volviendo al campo audiovisual en el que se mueve este estudio resulta interesante observar a priori los resultados obtenidos con las creaciones artísticas que se analizarán en cada capítulo y que difunden una nueva realidad sensorial de Dulcinea; así como Hollywood ha encontrado un filón comercial en guiones protagonizados por mujeres de acción (vs. las tradicionales películas de héroes meramente masculinos), así también la nueva figura de Dulcinea aporta una sensibilidad especial que se amolda perfectamente a los valores sociales de los últimos tiempos, dando un giro protagónico al mundo de la caballería andante, dominado por los hombres. Esta es la nueva imagen de Dulcinea que se estudia en estas páginas y que revive y “re-populariza” el espíritu contenido en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, reescribiendo sus líneas no con pluma y tintero, sino con el lenguaje que más se divulga a nuestro alrededor: el de la tecnología audiovisual.

Esta introducción ha logrado contestar hasta ahora, en términos de la jerga periodística al *qué* voy a decir (tema), *cómo* lo voy a contar (metodología) y *por qué* es relevante este estudio (propósito). Sin embargo, este trabajo no surge arbitrariamente en medio de la nada, sino que se asienta en los pilares de aquellos que antes que yo se han interesado por la figura de Dulcinea (desde los estudios más tradicionalistas a las

tendencias más actuales) y de toda una corriente crítica contemporánea, de la que me declaro seguidora, que propone la construcción de puentes interculturales, interdisciplinarios y geo-temporales (desde la literatura comparada al nuevo historicismo, los estudios culturales o la globalidad: Greenblatt, Burningham, Simmerka, Gil-Oslé⁸) dentro del marco de la literatura española del Siglo de Oro. El siguiente epígrafe hará mención a *quién/quienes* (fuentes) han realizado estas investigaciones y cuáles han sido sus aportaciones.

Quién/quienes

Si El Toboso es la patria de Dulcinea, como anuncia el lema turístico del municipio, entonces su cuna es *Don Quijote*. Son las páginas de esta inmortal obra de Cervantes las que la mecieron y dirigieron sus primeros pasos. El primer libro de consulta para estudiar la figura de Dulcinea no puede ser otro que los dos volúmenes de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Es Cervantes, pues, la referencia fundamental para esta investigación y son las palabras y pensamientos de sus personajes, Don Quijote y Sancho, las que se citarán en este trabajo para formar una idea base del concepto de Dulcinea. Un concepto que discurre entre los adjetivos de fealdad y burla inspirados por Aldonza y los de perfección y belleza asociados a Dulcinea, pero sin que existan muchos datos específicos sobre su vida, sus gustos o su forma de ser. Sabemos, eso sí, que su pueblo es El Toboso y sabemos que los padres de Aldonza Lorenzo son Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales (DQ1, cap. XXV, 309)⁹, pero no se habla de hermanos ni de otros familiares o amigos, ni tampoco se dice nada sobre sus pensamientos y aspiraciones en la

⁸ Remito a la bibliografía general, donde se recogen algunos de los trabajos consultados de estos autores.

⁹ Como se anunció en el prefacio, todas las citas de *El Quijote* siguen la edición del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico en el año 2005 e indican libro, capítulo y página.

vida. Las primeras alusiones a Dulcinea aparecen, por tanto, intercaladas en *El Quijote*. En consecuencia, hay que dirigirse a la crítica general a la novela para encontrar escritos iniciales que hablen de Dulcinea y analicen su papel dentro de la obra. En los siguientes párrafos se hará una escueta mención a estas aportaciones críticas.

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

No obstante, no se puede establecer una sólida base crítica de la obra hasta el siglo XVIII, cuando la novela empezó a compilarse en volúmenes sobre historia de la literatura y cuando surgieron las ediciones ilustradas y académicas de *El Quijote*. El historiador valenciano Gregorio Mayans i Siscar escribió en 1737 un texto sobre Cervantes y su obra (*Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*), que fue traducido al inglés y publicado en 1738 en una edición londinense de la novela. Mayans definía en él a Dulcinea como la “dama imaginaria” (36) de don Quijote. Posteriormente, el cervantista y teniente coronel Vicente de los Ríos redactó su propio análisis de la obra y lo incorporó en 1780 a una lujosa edición académica de la novela. Según este crítico, aparecen tres formas distintas de representación de Dulcinea dentro de la obra: 1. la labradora joven y hermosa, 2. la dama perfecta que imagina don Quijote y 3. el objeto de burlas y risa en el que la transforma la imaginación de Sancho: “Las distintas figuras de Dulcinea, la

confusión que causan en la imaginación de D. Quijote y Sancho, y las extraordinarias aventuras y sucesos que resultan de su fingido encanto, son un manantial de placer y entretenimiento para los lectores” (De los Ríos 30).

El éxito de la novela en este siglo es patente en la publicación de ediciones ilustradas dentro y fuera de España, donde se fijan en imágenes múltiples escenas quijotescas, pero sigue quedando en el aire la imagen de la señora de los pensamientos de don Quijote, que resulta muy difícil de rastrear. Sirva mencionar aquí la obra del pintor francés Charles Antoine Coypel (1694-1752) y sus veintiocho cuadros sobre *El Quijote* que fueron convertidos en tapices para las habitaciones del rey Luis XV, más otros veinticinco grabados en blanco y negro que ilustraron diferentes ediciones de la novela en varios países¹⁰. Charlotte Vignon, medalla francesa de la Orden de las Artes y las Letras y comisaria de artes decorativas de la colección Frick, afirmó, con motivo de una exposición sobre Coypel, que “[u]ntil basically Picasso or Dali, you don’t have anybody who had such an impact on that novel. So I think that’s why it’s such an important series” (cit. en Regatao s/p).

Para ver la evolución que ha experimentado la imagen de Dulcinea a través de los siglos, interesa destacar una ilustración coypeliana que data de 1723 y lleva por título “Don Quijote, conducido por la locura y abrazado por el amor extravagante de Dulcinea sale de su casa para ser caballero errante” (ver fig 1).

¹⁰ Muy interesante resulta también el trabajo que aquí en España desarrolló Ana Meléndez Durazzo (1717-1782), académica supernumeraria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la cual pintó un lujoso álbum con veintiuna miniaturas en temple sobre pergamino, basadas en las creaciones de Coypel, que regaló al rey Carlos III en 1759.



Ilustración 1. Dibujo alegórico de Charles Antoine Coypel; 320x333mm. Año 1723.

En esta representación gráfica aparece una simpática Dulcinea, de cuerpo entero, en la parte central derecha del cuadro. La iluminación de su rostro, escote y brazos descubiertos advierte del tono claro de su piel a la vez que atrae la mirada del espectador hacia ella. Su cabeza ligeramente inclinada, su media sonrisa, el tocado de su cabello (que parece ser rubio) y el cuello almidonado de su vestido le dan un toque de coquetería. Ese mismo cuello plisado y el esmero de su peinado sirven como registro para ubicarla dentro de la clase noble. El contraste llega cuando se aprecia que en sus manos porta una criba para tamizar probablemente el cereal de los sacos que hay a sus pies; es entonces cuando la vista del que observa la lámina descubre el delantal y falda de aldeana que lleva la mujer. En definitiva, una manera interesante de representar la dualidad de Dulcinea/Aldonza o, tal vez, una forma idealizada de dibujar a una campesina.

Otra representación pictórica de Dulcinea que merece la pena mencionar es la que aparece en el frontispicio pintado por Fernando Selma (1752-1810) para la ya mencionada edición española de 1780 de la Real Academia (ver fig. 2).



Ilustración 2. Frontispicio de Fernando Selma en buril y aguafuerte; 210x141mm. Año 1780. Biblioteca Nacional.

En esta imagen, Dulcinea aparece retratada en un medallón que una alegoría descalza muestra a don Quijote. Este retrato no llega a corporeizar completamente a Dulcinea, ya que solo muestra el perfil de su rostro. Estamos pues ante una mujer fragmentada: un ojo, media nariz, media boca. En esta pintura dentro de otra pintura se captan, no obstante, algunos rasgos como su peinado finamente recogido, su pelo oscuro, su semblante serio y un pendiente de gran tamaño que hace pensar en el estatus de la dama. Las facciones humanas del retrato arrojan un gran realismo, aunque se desconoce quién fue la modelo, si es que la hubo.

Entrando ya en el siglo XIX tanto las ilustraciones como la crítica ofrecen una visión romántica de la novela. Es en 1863 cuando el pintor francés Gustave Doré (1832-1883) ilustra la edición de Hachette en París y sus dibujos comienzan a reproducirse en todo tipo de traducciones, desde el inglés o el alemán al chino, hebreo, polaco o coreano, por citar solamente unos cuantos. Rachel Schmidt, estudiosa de la obra visual cervantina, se plantea hasta qué punto la imagen colectiva universal de los personajes de *El Quijote* está basada en las ilustraciones de Doré más que en las descripciones de Cervantes: “One

wonders to what extent, then, the world knows not Cervantes's Don Quixote, but rather Doré's" (12). Por lo que respecta a Dulcinea, Doré tiene varias láminas que la mencionan pero en las que no aparece su representación visual, como por ejemplo la titulada "Don Quijote en Sierra Morena pensando en Dulcinea" (ver fig. 3).

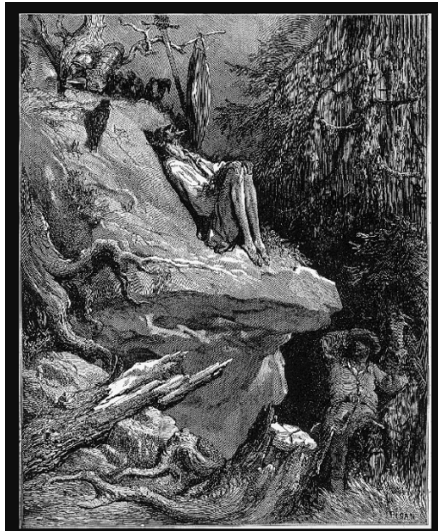


Ilustración 3. Dibujo de Doré para el capítulo XXIX de la primera parte en la edición de Perino, Roma, 1888.

Lo que el pintor francés dibuja, y ha pasado a formar parte de la imagen mental de muchos lectores, es una aldeana (ver fig. 4) que sirve para ilustrar el capítulo IX de la segunda parte, cuando Sancho y Don Quijote se encuentran a las afueras de El Toboso.



Ilustración 4. Dibujo de Doré para el capítulo IX de la segunda parte de la edición de Perino, Roma, 1888.

Sin llevar abiertamente la etiqueta de Dulcinea, esta figura ha pasado al imaginario de muchos lectores como una posible Aldonza Lorenzo, tal vez porque al ir acompañada de un cerdo recuerda la célebre acotación al margen del manuscrito al que alude Cervantes en la novela donde se dice que Dulcinea tenía “la mejor mano para salar puercos” (Q1, cap. IX, 118). En esta imagen, como en la anterior de Coypel, la mujer porta también lo que pudiera ser una criba de cereal y tiene un delantal blanco sobre la larga falda de campesina. En el dibujo de Doré, sin embargo, las ropas de la mujer aparecen sucias, viejas y zurcidas; su pelo oscuro está cubierto por un pañuelo y su naturaleza robusta está inclinada hacia atrás para compensar el peso de lo que carga en sus manos. Nada indica que pudiéramos encontrarnos ante una gran dama. Más bien, la naturalidad de los trazos y el realismo de la escena parecen venir acompañados del olor desagradable al que alude Sancho en su discurso: “es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa” (Q1, cap. XXXI, 393).

Doré se mantiene fiel al texto de Cervantes y no encarna abiertamente la imagen de Dulcinea. Como el alcaláino, muestra el referente de una aldeana, pero sin llegar a especificar que se trate de la sin par dama en la que piensa constantemente don Quijote. Otros artistas del siglo XIX ilustraron también la novela, como Johannot, que llegó a realizar 768 dibujos para la edición de *El Quijote* de Dubochet (1836-1837), pero la calidad de los dibujos de Doré impactó de tal manera que se ha convertido en el representante por excelencia de la imaginería quijotesca del siglo XIX. Un siglo en el que también merece la pena mencionar los comentarios que acerca de Dulcinea hicieron algunos críticos de la época y que se apuntan a continuación.

En el mismo año que se imprimiera en París la edición ilustrada de Doré, en España, el académico Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), director de la Biblioteca Nacional, anotó profusamente *El Quijote* para la edición de Manuel Rivadeneyra que se habría de imprimir en la Cueva de Medrano, en Argamasilla de Alba, lugar donde se decía que estuvo prisionero Cervantes. En sus 1633 notas intenta aclarar pormenorizadamente todos los detalles de la novela y habla, cómo no, de Dulcinea del Toboso: “Debía ser modesta por demás la dama del honestísimo Don Quijote, que ni siquiera pensó en informarse de qué color eran los ojos de Dulcinea, la cual, en las tres o cuatro veces que Don Quijote la había visto, no hubo de alzarlos ni una siquiera” (126, nota número 1122). Por su parte, el escritor francés Víctor Hugo, establece una comparativa entre la Dulcinea de Cervantes y Beatriz de Dante: “El ideal existe en Cervantes lo mismo que en Dante, pero escarnecido como cosa imposible. Beatriz se ha convertido en Dulcinea. El error de Cervantes sería si escarneciese el ideal, pero este defecto es sólo aparente; porque, obsérvese bien, en esta sonrisa hay una lágrima”. (cit. en Icaza 63). También Emilia Pardo Bazán establece esta comparativa cuando afirma en uno de sus ensayos que

[s]ería muy curioso cotejar el amor fantástico de Dante por la imaginaria *Bice*, y el de Don Quijote por la no menos imaginaria Dulcinea. Ambos amores, o si se quiere accesos de calentura poética, son formas de una idealidad que busca en la abstracción y el símbolo lo que no quiso encontrar en la realidad y la vida.

Poetizaban aquellos insignes artistas a la mujer, como poetizamos al árbol, a la fuentecilla, a la pradera, al mar, que sabemos que no nos han de entender, porque no tienen entendimiento, ni nos han de corresponder, porque no están organizados

para eso, y así es nuestra propia alma la que habla al mar y la que en la voz del mar se responde a sí misma. (s/p)

La condesa de Pardo Bazán escribe esto en 1892, en un prólogo a la obra *La esclavitud femenina* (*The Subjection of Women*), de John Stuart Mill. La interpretación de la escritora dista mucho del ideal amoroso al que aludían los románticos de años anteriores. Para Pardo Bazán esta “calentura poética” que representa Dulcinea no tiene voz propia, está hueca, y sólo existe como eco de la voz del poeta. Este ensayo de la condesa presenta unas ideas muy acordes al feminismo, ya que para ella Beatrice y Dulcinea no son ya una imagen de desigualdad entre hombre y mujer, sino que esta imagen poética de la mujer la anula totalmente como individuo capaz de pensar y de sentir. Dulcinea no es más que un objeto, una planta, una fuente. Y es quizá aquí, en su estado profundo de inconsciencia, donde la interpretación del receptor se hace imprescindible para llenar los huecos, para re-inventarla, según su cultura y su propio criterio, en distintos momentos temporales.

El siglo XX comienza con la resaca del desastre de 1898 (guerra hispano-americana, con la consiguiente pérdida para España de las colonias de Cuba y Filipinas) y con el tricentenario de la publicación de *El Quijote* en 1905 y en 1915. Los noventayochistas miran a Cervantes para buscar respuestas a ese hondo sentir que tienen por España y, entre ellos, Miguel de Unamuno (1864-1936) menciona a Dulcinea de manera recurrente como luz espiritual, como pura gloria, empleando un vocabulario de tintes religiosos: “Y así don Quijote, descendiente de sí mismo, nació en espíritu al decidirse a salir en busca de aventuras . . . Y después de esto buscó dama de quien enamorarse. Y en la imagen de Aldonza Lorenzo . . . encarnó la Gloria y la llamó Dulcinea del Toboso” (*Vida de Don Quijote y Sancho* 25).

Para Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), creador de la escuela filológica española, Dulcinea surge como necesidad para que don Quijote pueda ser caballero, pues en las reglas de caballería siempre hay una dama de la que estar enamorado. Pero esta necesidad primera se convierte en su razón de ser, en “el ideal en el cual vive y respira” (50) y cuando recobra el juicio, y se da cuenta de que no verá a Dulcinea, muere.

La escritora Concha Espina (1877?-1955) decía en 1916: “Dulcinea es una ilusión que se quiebra de puro sutil” (114) y, en ese mismo año, el escritor y bibliógrafo Aurelio Baig Baños (1874-1935) publica un librito dedicado enteramente a *La emperatriz del mundo*, que subtitula *Estudio: Dulcinea del Toboso* y en el que dice que ella es “mitad símbolo viviente y mitad encarnación genial” (5). Es Baig Baños de los pocos que ha asociado a Dulcinea con una encarnación, pues todo asunto carnal parece desconectado de esta figura incorpórea. Así, por ejemplo, el poeta de la generación del 27 Pedro Salinas (1898-1951), anunció en 1950, en una charla en John Hopkins University, que Dulcinea era “la sombra de un personaje que nunca llegó a ser, un fingimiento” (115). Por su parte, María Zambrano (1904-1991), filósofa, poeta y ensayista, nombró a Dulcinea razón y causa de la escritura de *El Quijote*, en un texto titulado “Lo que le sucedió a Cervantes: Dulcinea” y que puede leerse como ensayo y/o prosa poética. Zambrano envuelve con sus palabras a Dulcinea, a Cervantes y al proceso de escribir, llegando a superponerse unos con otros hasta no saber si está hablando de Dulcinea o de la novela de *El Quijote* o del puro acto artístico de la escritura (o quizá todo sea lo mismo):

De lejos, desde más allá de lo visible, llegó hasta él una imagen blanca, parecía la blancura, la luz misma emblanquecida para hacerse visible, una condensación de luz que tomó figura de mujer; su corazón salió a recibirla y estuvo a punto de

írsele para siempre. Mas sucedió lo contrario; volvió a su pecho, se reintegró a su oficio de mediador con las entrañas que por un instante habían estado abandonadas. Y ahora nació ya hombre, pues la imagen dejó tras de sí un vacío; el horizonte invisible quedó flotando en él, sin llamarlo, y más allá, abriéndolo. Y al mismo tiempo se hundía en el fondo de su corazón.

En aquel horizonte revelado comenzaron a sucederle de nuevo los hechos; pero como él era ya libre, podía transformarlos, no a su antojo, sino según la ley de sus entrañas. . . Las leyes de los cielos regían ya para él, conducían su historia, que comenzó en seguida a escribir. La escribió en un abrir y cerrar de ojos, como si ella sola se escribiese. Le estaba pasando el mayor suceso de amor que hombre antes viviera. El corazón, vuelto a su sitio, se le desprendía una y otra vez, cuando entreveía aquella blanca forma, que a veces se precisaba en figura de mujer. (97–98)

Muchos son los escritores y críticos del siglo XX que volvieron sus ojos a Dulcinea, pero esta introducción no pretende ser exhaustiva, sino simplemente el reflejo de una selección personal de ejemplos que den una idea del discurrir de la imagen de Dulcinea a través de los años. Y en lo que a imagen se refiere, el siglo XX multiplica la figura visual de Dulcinea no solo en su forma bidimensional como es la pintura, sino también en la tridimensionalidad del teatro, en el cine y en proyectos televisivos. En 1972, Arthur Hiller dirige la emblemática película *Man of La Mancha*, basada en el musical de Dale Wasserman de 1965. La participación de la actriz Sophia Loren en el papel de Aldonza-Dulcinea, marca un hito en cuanto a encarnación de la emperatriz de La Mancha, que por otra parte parece incorporar características más típicas del personaje cervantino de

Maritornes, prostituta y moza de la venta, que de la propia Aldonza. Sea como fuere, el cuerpo de Sophia Loren llegó a formar parte del imaginario colectivo que ve a la italiana como prototipo de Dulcinea (ver fig. 5). Peter Mendelsund, diseñador gráfico y director de arte en la esfera editorial, advierte: “One should watch a film adaptation of a favorite book only after considering, very carefully, the fact that the casting of the film may very well become the permanent casting of the book in one’s mind. This is a very real hazard (s/p). En cualquier caso, ha habido otras actrices interpretando a Dulcinea en la gran pantalla; la imagen de Sophia Loren dista mucho, por ejemplo, de la Dulcinea interpretada por Millie Perkins que una década antes había presentado el director español, Vicente Escrivá. La diferencia quizá estribe en que esta película de 1962, titulada *Dulcinea*, nunca llegó a alcanzar la difusión lograda por *Man of La Mancha*, pero de todo ello se hablará con más detenimiento en el capítulo 2 de esta tesis.



Ilustración 5. Sophia Loren en el papel de Dulcinea en “Man of La Mancha” (1972)

Antes de pasar al siglo XXI, me gustaría detenerme un momento para mencionar algunas de las representaciones que hizo de Dulcinea el multifacético Eugenio Salvador Dalí (1904-1989), uno de los artistas españoles del siglo XX más conocidos a nivel

internacional. En 1946 Dalí realizó 38 dibujos y acuarelas para ilustrar *El Quijote* por primera vez en la edición en inglés de Random House, pero después añadió más ilustraciones para publicaciones posteriores, llegando en 1965 a incluir hasta 143 dibujos y acuarelas en color y blanco y negro en la edición italiana de Aldo Palazzi, que se vendió por entregas semanales en la revista *Tempo*. He escogido como muestra del trabajo de Dalí como ilustrador dos láminas en acuarela y tinta de esta edición italiana de 1965 (ver fig. 6).



Ilustración 6. Ilustraciones de Dalí para la edición italiana de “El Quijote” de Aldo Palazzi (1965).

La primera lámina, “La chiamò Dulcinea del Toboso”, corresponde al momento en el Alonso Quijano da nombre a su dama. El protagonismo de Dulcinea es claro, ya que ocupa casi toda la página, sobre fondo rojo. Parece que ha habido una inversión de papeles con respecto al texto cervantino y es ella quien, magnánima y condescendiente, acaricia con su mano derecha la cabeza de un esquinado y genuflexo Don Quijote, postrado en segundo plano ante la grandeza de la dama. Una bandera de España decora su pelo, en el que destaca, exageradamente grande, un lazo que inequívocamente representa el que portara Gala, la musa de Dalí, desde que se lo regalara la propia Coco Chanel¹¹. Como bien dice Juan M. Monterroso Montero, catedrático de Historia del Arte, “Gala para Dalí era la encarnación del amor carnal, de sus sueños infantiles y un amor platónico que lo acompañaría hasta el final de sus días” (42).

Esta misma Gala-Dulcinea, con el mismo lazo de Chanel y la misma bandera española, aparece en la segunda imagen ilustrando, a doble página, un momento mucho más avanzado de la narración. Ahora Dulcinea se acompaña de una dama y don Quijote, con su armadura, aparece erguido ante ella por el lado izquierdo; al fondo, se divisa también la figura de Sancho. Las mujeres de la composición van coloreadas en tonos cálidos y los hombres, insinuados más que detalladamente dibujados, son puros trazos en negro. A diferencia del detallismo en el rostro añorado de la primera imagen, aquí no hay rasgos faciales en Dulcinea, aunque conserva su porte señorial, así como su peinado y su miriñaque. El estilo es definitivamente daliniano, pero con tintes de barroquismo. Al

¹¹ En varias pinturas de Gala, como *Retrato de Gala* (1976) y *Retrato de Gala a contraluz* (1975-79), se puede apreciar este lazo de Chanel negro que sale de su pelo como si de unas orejas de gato se tratase. El poeta surrealista David Gascoyne menciona: “the Chanel bow that became an inseparable feature of Gala’s coiffure during her last decade” (430).

mirar la primera imagen no puedo por menos que recordar, por ejemplo, los cuadros de la Inmaculada Concepción pintados por Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) o ver la segunda imagen pensando en *Las Meninas* de Diego Velázquez (1599-1660). Según el profesor Daniel Holcombe, “[t]hese thematic Baroque methodologies make Dalí unique as an illustrator of Don Quixote, and the artist achieves this primarily through the utilization of a surreal pictorial narration within the composition” (18).

Dulcinea seguirá siendo un tema recurrente para Dalí, que en la década de los años setenta llegará a moldearla entre sus dedos transformándola en pequeña escultura de cera. (ver fig. 7). Otra vez sin rostro, esta Dulcinea presenta una languidez de formas esbeltas y verticales que la dotan de una cierta fragilidad.



Ilustración 7. “Dulcinea”, de Dalí. Figura en bronce de la colección Port Lligat a partir de su original en cera. 12 cm.

Ampliando aún más la labor comenzada en la pasada centuria, el siglo XXI ha traído consigo una proliferación en la publicación de libros y artículos en torno a las mujeres de *El Quijote*, y a Dulcinea en particular, seguidos por una multiplicidad de representaciones artísticas en todo tipo de formatos. Los estudios de género, que ya empezaron a hacerse notorios en el siglo XX han fomentado esta tendencia. Lo que antes eran párrafos

aislados mencionando a los personajes cervantinos femeninos se fueron convirtiendo en artículos dedicados a ellas enteramente; y ahora también en compilaciones, monografías y libros variados, con el tema único de Dulcinea, que van más allá del campo puramente académico¹². Entre estas publicaciones me permito destacar la labor del Instituto de Investigaciones Feministas de la Universidad Complutense de Madrid que, con la profesora Fanny Rubio al frente, sacó, en el año 2005, *El Quijote en clave de mujer/les*, coincidiendo con el cuarto centenario de la publicación de la primera parte de la novela cervantina. Este volumen recoge investigaciones contemporáneas y valiosos trabajos pioneros de María Zambrano, Concha Espina o Carmen Castro, entre otros. De los veintiún estudios publicados, cinco de ellos se refieren exclusivamente a Dulcinea, de quien Rubio afirma ser “la más complicada, por lo intangible” (XXI).

Con un espectro más generalista, la Universidad de Castilla La Mancha lanzó, también a raíz del centenario, aunque su publicación no llegó hasta el 2007, una colección de textos bajo el título *Mujeres femeninas en El Quijote*. Su coordinadora, Teresa Marín Eced, repite insistentemente en su prólogo que no se trata de un libro de crítica literaria ni feminista: “son simplemente ‘comentarios de lectura’ hecha por un grupo de mujeres interesadas en el tema” (9). El libro incluye también las ilustraciones de la pintora Charo García. Estos dibujos de mujeres, sin título ni referencia textual alguna,

¹² Ver por ejemplo *Dulcinium. El amor perdido de Cervantes* (2016), de la periodista y corresponsal de guerra Ángela Rodicio, donde se sugiere que Dulcinea era en realidad un lugar, una ciudad en Montenegro, en la zona de los Balcanes, que hoy se llama Ulcinj pero que los romanos bautizaron con el nombre de Dulcinium y donde Cervantes podría haber estado preso y haber llegado a enamorarse, si no de una hermosa mujer, al menos de la propia ciudad. Con esta conjetura comienza también el libro *Dulcinea del Toboso*, publicado en el 2018 por la editorial Linteo en un formato tamaño bolsillo pero con pasta dura y marca páginas que recuerda los libros antiguos. El autor sigue siendo Cervantes, pues se entresacan todos los momentos de El Quijote en los que se menciona a Dulcinea incorporando textos explicativos de Manuel Ramos Méndez y 10 ilustraciones a color de Ramón Pérez Carrió.

se convierten en rostros anónimos donde cualquiera de ellas podría ser Dulcinea. Marín Eced asegura que la pintora realizó un concienzudo estudio de las ediciones ilustradas de *El Quijote* porque “para penetrar en la vida de los personajes de la novela las fuentes iconográficas tienen su importancia” (10). Esta simbiosis entre lo escrito y lo visual en *El Quijote* ya no tiene vuelta atrás. Si bien es cierto que la novela puede por sí misma crear imágenes mentales en el espectador, sin necesidad de ilustraciones, estas ilustraciones tienen ya una historia tan arraigada que muchas veces el lector las ha visto antes de enfrentarse al texto y, otras veces, no puede apartar la mirada de ellas mientras sostiene en sus manos una edición ilustrada.

Ilustrados son también los libros *La dama del Toboso* y *Dulcinea flor de ocho pétalos*, publicados en tapa dura y formato tamaño folio por el Ayuntamiento de El Toboso en el 2007 y el 2015 respectivamente. El primero se compone de once sonetos de diversos autores y otras tantas acuarelas cromáticas del pintor toledano Fidel María Puebla. El segundo surgió casi como respuesta a este, cuando se dieron cuenta de que para homenajear a la tan sin par dama, no habían incluido a ninguna mujer, pues todos los poetas de los sonetos eran hombres. El entonces alcalde de El Toboso, Marciano Ortega Molina, dice en el prólogo: “este libro es un hermoso homenaje a la mujer, un bello glosario de pétalos de palabras e imágenes, realizadas desde la ensoñación de la mujer creadora” (s/p). Y así, de manera altruista, 19 poetas y 22 ilustradoras enviaron sus originales a la biblioteca de El Toboso, donde algunos de ellos todavía permanecen guardados (el resto ha sido devuelto a sus autoras). Entre las poetas figura Amparo Ruiz Luján, que en el 2011 publicó el libro *Dulcinea: Sueño del héroe delirante*; entre las pintoras, Trinidad Romero, considerada como la primera mujer en ilustrar *El Quijote*, en

la adaptación de Ramón Gómez de la Serna publicada por la Universidad de Alcalá de Henares en el 2014. Romero advierte: “no hay que olvidar que, sin Dulcinea, una mujer, nunca habría habido libro del *Quijote*” (comunicación personal, ver apéndice D).

En la edición que ella ilustra, Romero no pone facciones a los personajes que dibuja “para que cada lector ponga las que imagine” (Romero, blog s/p). En la portada representa además a don Quijote en color rojo (amor), a Sancho en color verde (lealtad) y a Dulcinea con el sol y la luna, siendo la luna un fino arco en cuarto menguante y el sol una flor amarilla: “Es la flor más hermosa que puede haber” explica la pintora (comunicación personal, ver apéndice D). Un firmamento estelar sirve de camino y destino a la pareja errante (ver fig. 8).



Ilustración 8. Portada de Trinidad Romero para El Quijote de la Universidad de Alcalá. Cortesía de la autora.

La luna y el sol/flor están también presentes en el dibujo en blanco y negro de Dulcinea que la pintora realizó para *Dulcinea flor de ocho pétalos* (ver fig. 9).



Ilustración 9. Dibujo de Trinidad Romero para ilustrar Dulcinea flor de ocho pétalos (2015)

Aquí tampoco aparecen sus rasgos faciales, pero ella levita entre nubes sobre el edificio del Ayuntamiento de El Toboso con un ropaje que parece condensar el firmamento, aunque, en este caso, en vez de estrellas está estampado con racimos de uvas: “En un principio puse el fondo del dibujo con estrellas . . . que cambié por poner racimos de uvas en el vestido de Dulcinea y resaltar un producto típico del Toboso y sus alrededores como son las uvas” (Romero, comunicación personal, ver apéndice D). Las asociaciones con la iconografía mariana surgen inmediatamente al observar esta imagen, algo que ya estaba en la mente de su autora porque, como ella dice, “después de la Virgen, no hay mejor mujer en el mundo que Dulcinea y así lo expresa Don Quijote en algunos de sus capítulos” (comunicación personal, ver apéndice 5).

Como se ve, tras un camino bien abonado, el siglo XXI está dando sus frutos a la hora visibilizar a Dulcinea, un ente que, Anne Cruz, investigadora especializada en mujeres del Siglo de Oro, describió recientemente como “the most famous immaterial body of all Cervantes’s works” (“Embodied Protagonists”). Esta Dulcinea carente de materia se transformará, por amor al arte, en una serie de productos materiales dignos de ser analizados en esta disertación: una película que busca obtener el éxito de taquilla, unas videocreaciones que compiten por un premio en metálico y unas iniciativas museológicas que pretenden activar el turismo de un municipio. Como acaba de publicar Fred de Armas en uno de sus últimos artículos, Dulcinea es “a mythical imagination at work (11)” y el resultado de ese trabajo, fruto de la imaginación, del arte y de la creatividad de sus autores, es exactamente lo que estas páginas quieren sacar a la luz.

CAPÍTULO 2

DULCINEA EN BLANCO Y NEGRO

Seeing is a great deal more than believing these days

Nicholas Mirzoeff¹³

Introducción al capítulo

Dulcinea, ese ente abstracto que en su versión literaria representa más una fuerza interior motivadora que una mujer de carne y hueso, llega en el siglo XX a la gran pantalla y, para ello, hay que dotarla de un cuerpo, de una voz, de unos movimientos, de una personalidad y de una razón de ser propia. En palabras de los profesores Felipe Ardila Rojas y Alfonso Cárdenas Páez: “Es como si el imaginario de los relatos cinematográficos obligara a volver carne lo que en *El Quijote* es idea: Dulcinea” (108). La ausencia por antonomasia de la novela cervantina debe convertirse ahora en presencia en su versión cinematográfica, como ya antes hiciera en el teatro.

Este capítulo se va a centrar en una película, cuyo guion está basado precisamente en una obra de teatro, que llama la atención tanto por su contexto histórico (fue rodada en 1962, en los años en los que comenzaba el aperturismo del régimen franquista), como por su estética (en blanco y negro, con sugerentes planos, dando relevancia a lo marginal y al paisaje) y su temática (aparente adaptación literaria teñida de religiosidad pero, como se verá, con una inquietante crítica a los pilares de la dictadura).

¹³ Mirzoeff abre con esta frase el primer capítulo de su libro *The Visual Culture Reader* (3).

En la versión de la película realizada por el versátil director de cine valenciano Vicente Escrivá¹⁴ se ofrece el protagonismo a una mujer marginalizada, una prostituta, que intenta cambiar de vida convirtiéndose en peregrina andante. Paradójicamente, la inspiración de este personaje no proviene tanto de la dama idealizada que creó Cervantes, sino del propio don Quijote. En este largometraje, la joven se siente condenada por vender su cuerpo (siguiendo el paradigma medieval de Eva=pecadora) pero encuentra una motivación para vivir gracias a la imagen virtuosa (paradigma de Ave=Virgen) que de ella tiene un desconocido caballero andante. Dulcinea camina en peregrinación para limpiar sus faltas, aunque al final será castigada por un tribunal religioso y condenada como bruja a morir en la hoguera.

Estructuralmente, se analizará la película dentro del concepto de cultura visual¹⁵, teniendo en cuenta las tres dimensiones del proyecto artístico que enumera Ana María G. Laguna en su libro *Cervantes and the Pictorial Imagination*:

[V]isual culture, as I treat it here, encompasses a variety of dimensions of the artistic project, be they aesthetic, religious, or political . . . In a period in which literal and metaphorical battles were fought by the power of images, image rarely spoke a merely aesthetic sensibility. In the 1500s and 1600s, image became a powerful vehicle of aesthetic, political, and religious dissension. (14–15)

En primer lugar, se hará referencia a la dimensión política del largometraje, situándolo dentro del periodo histórico de la dictadura de Francisco Franco en España (1939-1975)

¹⁴ Antes de su carrera cinematográfica, como guionista, productor y director, Escrivá fue periodista, propagandista y escritor. En 1947 logró el Premio Nacional de Literatura por una biografía de Cervantes titulada *Jornadas de Miguel de Cervantes*, que no fue publicada hasta marzo de 1948.

¹⁵ Según Nicholas Mirzoeff, “[v]isual culture is concerned with visual events in which information, meaning or pleasure is sought by the consumer in an interface with visual technology” (3).

y, más concretamente, en la década de los sesenta, cuando comienzan los aires aperturistas y se producen cambios en las leyes de censura cinematográfica¹⁶. En segundo lugar, y directamente relacionado con este contexto político, se detallarán algunos elementos estéticos significativos de esta película, como el uso del paisaje y la representación de la ausencia, así como el tratamiento de la luz y de los planos de cámara. Finalmente se procederá a analizar los aspectos religiosos del filme como eje temático del mismo y marcado sello de su director.

El objetivo de este análisis va en consonancia con el hilo central de esta investigación: lograr, a partir del estudio concreto de esta película, descubrir los motivos que llevaron a su guionista y director, Vicente Escrivá, a crear una imagen audiovisual de Dulcinea que a priori encarna los atributos virtuosos de una santa en un entorno de religiosidad, acorde a la moral imperante en la España dictatorial de la época, pero que presenta elementos significativos que pudieran parecer disonantes con dicha moral y que se irán desglosando en estas páginas, como por ejemplo una crítica al papel opresor de la Iglesia.

La ambientación del filme en el siglo XVI, el estreno de la película en los años sesenta y la perspectiva actual desde la que hoy día la miramos crean además unos vínculos únicos para explorar esa flexibilidad del personaje de Dulcinea para transformarse a través de los tiempos. Una transformación, en este caso, al servicio de los intereses económicos de Escrivá, que dota de atributos quijotescos y de espiritualidad a su protagonista (encarnada en una actriz extranjera, Millie Perkins) como reclamo

¹⁶ En octubre de 1962 en una película titulada *Bahía de Palma*, de Juan Bosch, el primer bikini mostrado por Elke Sommer pudo ser visto en una pantalla pública en España (Besas 73).

comercial para conseguir premios cinematográficos y atraer al público a las salas de cine. Lo primero lo logró, pero la cinta no tuvo el éxito económico esperado y dejó malparado a su director, que ya había obtenido un notorio fiasco en taquilla con la primera película que dirigió: *El hombre de la isla* (1958).

Dulcinea fue un proyecto ambicioso, llegando a costar 32 millones de pesetas, veintidós millones por encima de lo presupuestado por la administración. En principio, iba a ser una coproducción hispano-italo-alemana, pero la productora germana Eichberg Film GmbH rechazó tardíamente participar y por ello solamente la sociedad Nivifilms S.p.A, con sede en Milán, aportó cerca de diez millones de pesetas y co-produjo la cinta junto a la compañía Aspa Films, que Vicente Escrivá había creado en 1950 con el director de cine Rafael Gil¹⁷.

En el *Diccionario del audiovisual valenciano* se hace hincapié en esta etapa dura para el director valenciano que supuso un punto de inflexión en su carrera: “Tras el colapso de Aspa Films, Escrivá solo logrará salir a flote poniéndose al servicio de terceros en calidad de guionista . . . Cuando regresa a la producción, lo hace con una mentalidad absolutamente práctica” (Rubio Alcover, s/p). Siguiendo la trayectoria profesional de Escrivá, considero que esa mentalidad práctica había estado ahí desde el principio. Incluso en su concepción de *Dulcinea*, cuya intención artística es evidente, existía un interés materialista subyacente. De hecho, en los presupuestos, Escrivá se

¹⁷ Para una explicación ampliada sobre la financiación de la película léase el artículo de José Luis Castro de Paz “*Dulcinea* (1962) [1963]” y el epígrafe “Títeres cervantinos” del libro *Vicente Escrivá: Película de una España*, escrito por Agustín Rubio Alcover (293). Para más información sobre las peripecias de la productora Aspa Films véase el capítulo 2 de *Religion and Spanish Film. Luis Buñuel, de Franco Era, and Contemporary Directors*, de Elizabeth Scarlett, y la introducción de *Confessional Cinema: Religion, Film and Modernity in Spain's Development Years 1960-1975*, de Jorge Pérez.

destinaba a sí mismo un monto superior al millón de pesetas por sus labores como guionista y director (Rubio Alcover, *Vicente Escrivá* 293). Para lograr tan ambiciosa empresa, buscó financiación internacional, luchó para que la cinta entrara en prestigiosos certámenes como la Mostra de Venecia y destacó los valores espirituales del guion para obtener la categoría de Interés Nacional. Además, eligió basarse en la obra literaria más famosa escrita en español, *Don Quijote*, movido tal vez por el éxito de estas adaptaciones en el cine. Baste mencionar como ejemplo que otra co-producción hispano-italiana, *El Lazarillo de Tormes* (1959), dirigida por César Fernández Ardavín, se acababa de alzar con el Oso de Oro del Festival de Berlín en 1960. O también que *El Diario de Ana Frank* (1959), adaptación literaria dirigida por George Stevens, había ganado tres estatuillas en la ceremonia de los Oscar de ese mismo año. De hecho, recurrió a la actriz estadounidense Millie Perkins, que había actuado en el papel de la joven Ana Frank, para ofrecerle el protagonismo de esta película encarnando el papel de una hermosa, ingenua, virtuosa y mártir Dulcinea. Parecía que el director tenía todo ‘atado y bien atado’ para encumbrarse en la cima del cine español. Su película había sido seleccionada para representar a España en los Oscar, pero finalmente no se alzó con la nominación. Tampoco cubrió de prestigio a su director y, lo que probablemente fue peor para el ambicioso Escrivá, fracasó en captar el interés del público, que no acudió a las salas de cine, y dejó en números rojos a la productora.

Desprestigiada, malparada en un frecuente parangón con la versión de 1946, la *Dulcinea* de Vicente Escrivá no ha merecido hasta ahora atención alguna por parte de historiadores y críticos, sin duda por la conocida problemática católica de las películas que su productora, Aspa, rueda entre 1950 y 1956 (lo que ha

ocultado a su vez el extraordinario interés de algunos de esos títulos religiosos y el hecho de que desde 1955 filme un conjunto de sugestivas comedias) y —no en menor medida— por la posterior trayectoria profesional de su director. (Castro de Paz 316)

Esta observación que Castro de Paz hacía es muy acertada. Incluso hoy en día la película sigue sin haber sido estudiada por la crítica, probablemente por la polémica figura de su director, un huérfano que pasó escasez y que supo medrar, cual Lazarillo, gracias a su ambición, su tenacidad y a su falta de escrúpulos. Solamente la obra de Agustín Rubio Alcover, *Vicente Escrivá: Película de una España*, se atreve por primera vez a realizar en el 2013 una pormenorizada investigación sobre la vida y el trabajo de Vicente Escrivá, y dedica varias páginas a hablar de *Dulcinea*. Alcover señala en su introducción que Escrivá era “[d]ueño de una personalidad controvertida y magnética”, que “desde la guerra civil hasta casi el tercer milenio despertó las pasiones más encendidas” y que “[f]ue y sigue siendo, muy atacado por su notoria filiación derechista” (7).

Si Alcover se lamentaba de la falta de estudios monográficos de referencia sobre Escrivá, lo mismo ocurre con la falta de ensayos críticos dedicados a su película *Dulcinea*, que se incluye principalmente en antologías, como la “decisiva”¹⁸ *Antología crítica del cine español 1906-1995: flor en la sombra*, donde Castro de Paz inserta su artículo “*Dulcinea* (1962)” y donde Imanol Zumalde Arregi hace lo propio con su ensayo sobre la versión previa de Luis Arroyo, “*Dulcinea* (1946)”. Es más, ambas versiones no entran en la antología *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la*

¹⁸ Con este adjetivo define el *Diccionario Audiovisual Valenciano* esta antología editada por Julio Pérez Perucha en 1995 y que constituyó todo un referente para los estudios de cine español.

televisión adaptaron su vida y obra, hasta su tercera edición, publicada digitalmente en el 2017, y solamente lo hacen re-publicando los artículos ya mencionados de Castro de Paz y Zumalde Arregi. Por su parte, Ferrán Herranz, dedica un epígrafe del capítulo 4 de su libro *El Quijote y el cine* a las dos versiones de *Dulcinea* ya mencionadas, citando como fuentes a los consabidos Castro de Paz y Zumalde Arregi. Mayor atención presta Andreea Cervatiuc al largometraje de Escrivá, seleccionándolo como una de las cinco películas analizadas en su tesina de maestría *El punto de vista en las adaptaciones filmicas de "Don Quijote"*. El problema de este estudio, sin embargo, es que confunde las palabras de Zumalde Arregi y cita su artículo sobre la *Dulcinea* de Arroyo como si de la película de Escrivá se tratara. Es evidente, por tanto, que el cervantismo contemporáneo, abierto ya al campo audiovisual, debe volver a revisar estos materiales fílmicos y sacarlos a la luz. Espero que estas páginas contribuyan a despertar el interés suficiente para multiplicar los estudios sobre esta película.

Dimensión política

Como ya se mencionó antes, la película *Dulcinea*¹⁹ fue seleccionada para representar a España en los premios Oscar, pero no logró llegar a ser nominada. Lo que sí consiguió,

¹⁹ Aunque no dé tiempo a comentarlas, cabe enumerar aquí otras películas y piezas televisivas coetáneas de similar temática que podrían ser analizadas en el futuro: *Dulcinea*, de Luis Arroyo (1947), también sobre obra de Gaston Baty, interpretada por Ana Mariscal; *Don Quijote de la Mancha* (1948), dirigida por Rafael Gil, película considerada canónica y que ha recibido bastante atención por parte de la crítica; *Aventuras de Don Quijote* (1960), versión infantil de Eduardo García Maroto; serie de TVE de 18 capítulos sobre *El Quijote* (1962), de Domingo Almendros; *Rocío de la Mancha* (1963), comedia musical de Luis Lucía con Rocío Dúrcal como protagonista; *Dulcinea y el alba* (1963), de Manuel Mur-Oti para el programa de TVE de 30 minutos titulado *Hoy dirige*; *Una tal Dulcinea* (1963), de Rafael J. Salvia sobre un texto de Alfonso Paso; *Dulcinea del Toboso* (1965), una coproducción hispano-franco-alemana dirigida por Carlo Rim; *El Quijote de Cervantes* (1967), de José Antonio Páramo para un programa de TVE; y *Don Quijote cabalga de nuevo*, de Roberto Gavaldón, con Cantinflas y Fernando Fernán Gómez en el papel de Sancho y don Quijote respectivamente. A pesar de esta larga enumeración, según José Enrique Monterde “[s]i tuviéramos que comparar el rol jugado por la obra considerada como cumbre de la literatura española en el transcurso de setenta y cinco años de historia del cine español, el balance sería desolador” (17).

dentro de España, fue ser declarada al mismo nivel de las películas de Interés Nacional obteniendo, en este caso, la categoría de Película de Especial Interés Cinematográfico. Rubio Alcover recoge en su biografía de Escrivá las críticas positivas y negativas que surgieron por parte de los evaluadores del filme, pero concluye que a pesar de algunas desavenencias²⁰ “*Dulcinea* contó en todo momento con el beneplácito y la máxima protección del Estado” (295). Desde la dictadura se alabó no sólo su calidad técnica, sino también su defensa de los valores morales y políticos del régimen. Si bien es apreciable el esmero artístico con el que se rodó el largometraje, hoy podemos poner en entredicho que ensalzara las bases sobre las que se fundamentaba la dictadura, ya que de hecho se aprecia una fuerte crítica a la Iglesia e incluso a la institución familiar o al machismo reinante en la sociedad, según se irá desglosando en estas páginas.

Para entender las peculiaridades de este largometraje es necesario entender también la idiosincrasia de su director. En su larga vida, de 1913 a 1999, la carrera cinematográfica de Vicente Escrivá corre paralela a la historia de España, desde sus orígenes más conservadores y católicos hasta el desenfado, el desnudo integral y la religiosidad irreverente. Escrivá conocía muy bien el contexto histórico que le rodeaba y siempre buscaba triunfar, artística y también económicamente, dando al público lo que él imaginaba que el público quería. No siempre conseguía sus objetivos, de hecho, *Dulcinea* cosechó un rotundo fracaso en taquilla, pero a pesar de ello y en líneas generales José

²⁰ El director, productor y guionista José Luis Borau, y el crítico de cine y censor Marcelo Arroita-Jáuregui Alonso, consideraron que era un mal intento de copia del estilo del director sueco Ingmar Bergman (su película *The Seventh Seal* incluye una mujer condenada a morir en la hoguera y otros personajes y escenarios que parecen haber influido en el guion de Escrivá). Borau reprobó la falta de emoción de los personajes en *Dulcinea*: “Sus idas y venidas nos llegan a aburrir, incluso” (cit. en Rubio Alcover 296) y Arroita-Jáuregui Alonso rechazó su “carga literaria que la hace grandilocuente” y su “guión barroco y efectista” (cit. en Rubio Alcover 296).

Luis García Berlanga (hijo) reconoce que “Don Vicente era muy listo, muy muy listo, y sabía llegar hacia donde iba a ir el público” (*Historia de nuestro cine* min. 21:26).

Sus primeras películas trataron tópicos de fervor católico y anticomunismo, que fueron los cimientos en los que se asentó la dictadura española durante sus primeros años. Para citar brevemente algunos ejemplos podemos destacar *La Señora de Fátima* (1951), de la que se hablará en el último apartado de este capítulo, la propia *Dulcinea* (1962), cuajada de imaginería religiosa, o *Murió hace 15 años* (1954), donde un comunista interpretado por Paco Rabal²¹ acaba redimiéndose y, a diferencia de la obra de teatro en la que estaba inspirada, no llega a perder la vida. Este punto es destacable porque prueba cómo Escrivá, sin dejar de ser afín a los dictados franquistas, arriesga en el guion y salva la vida de su protagonista. De este modo logra un final feliz y romántico que él imaginaba más del gusto de su audiencia que una ejecución moralista por ideas políticas. Detalles como este corroboran que a pesar de la carga religiosa de sus primeras películas y al apoyo principalmente mayoritario de las autoridades eclesiales y franquistas, Escrivá intentaba ir siempre un poco más allá. Así lo reconoce él mismo en una entrevista televisiva: “Me parecía que era un cine un poco conservado en naftalina, y yo luché contra eso . . . porque yo entendía que se debía hacer otro cine que no fuera ya de Echegaray ni de Alarcón. Es decir, creo que había otros temas más actuales” (*Historia de*

²¹ Juan Ignacio García Garzón explica en la biografía que escribe sobre Paco Rabal que fue Vicente Escrivá quien lo descubrió como estrella cinematográfica: “La vinculación a Aspa Films, que se prolongó finalmente durante cuatro años, fue muy importante en el lanzamiento definitivo de Rabal como galán cinematográfico” (109). En esos años participó en títulos de Aspa como *Sor Intrépida* (1952), *La guerra de Dios* (1953), *El beso de Judas* (1954), *Murió hace quince años* (1954) o *El canto del gallo* (1955), pero su contrato con la productora de Escrivá le permitió también rodar con otras compañías y cosechar uno de sus mayores éxitos de la época con *Hay un camino a la derecha* (1953), una película dirigida por Francisco Rovira Beleta, “que puso en pie un filme de contenido social con evidentes influencias del neorrealismo italiano en estilo e intención” (García Garzón 109).

nuestro cine min. 18:45). En efecto, en el contexto cinematográfico europeo los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se habían caracterizado por el neorrealismo italiano que, según explica Cynthia Tompkins, “by offering attractive narrative techniques and focusing on social issues, neorealism redefined national identity” (13). La influencia del neorrealismo se apreciará en las películas españolas más importantes de los años 50 y 60: *Surcos* de José Antonio Nieves Conde (1951), *Bienvenido, Mr. Marshall* de Luis García Berlanga (1952), *Muerte de un ciclista* de Juan Antonio Bardem (1955), *El pisito* (1959) y *El cochecito*, ambas de Marco Ferreri (1960), *Los golfos* de Carlos Saura (1960), *Viridiana* de Luis Buñuel (1961) o *El verdugo* (1963), de Berlanga, del mismo año que *Dulcinea*. Este es el ambiente cinematográfico que rodea el estreno de la película de Escrivá, siempre dispuesto a copiar lo que ve pero incidiendo en la vía comercial y sin salirse de las premisas que apoyaba la dictadura. Como apunta García Guzmán, la productora Aspa Films, fundada por el director valenciano, contaba “con películas de gran aceptación popular, buena factura artística, marcado carácter religioso y contenido anticomunista, amén de adaptaciones literarias de prestigio; una línea en perfecta sintonía con el clima ideológico-religioso del régimen franquista” (109).

Los primeros guiones de Escrivá dieron paso a películas mucho más atrevidas, desde su particular versión de *La lozana andaluza* (1976), en la que su actriz principal, María Rosaria Omaggio, protagoniza el segundo desnudo integral de la historia del cine español²², hasta la adaptación de sainetes valencianos en comedias de destape, con títulos como *El virgo de Visanteta* (1978) y *Visanteta esta-te queta* (1979), esta última en

²² El primero correspondió a la actriz María José Cantudo en *La trastienda*, película dirigida por Jorge Grau en 1975, el mismo año de la muerte del dictador Franco.

valenciano²³, con una versión en castellano titulada *La gata caliente*. Todos estos estrenos se produjeron tan solo unos años después de la muerte de Franco. Con la aprobación de la Constitución española en diciembre de 1978 y la instauración de la democracia se dio por finalizada la censura en el cine. Escrivá, siempre sacando provecho de su tiempo, terminó sus días cumpliendo su sueño de fama y riqueza con el éxito de la cómica serie televisiva *Manos a la obra*, emitida por el canal de televisión Antena 3.

Estas rápidas pinceladas sirven para dar una idea de la versatilidad de Vicente Escrivá como cineasta y de su adaptación a la historia cambiante de España. “Hacia lo que tenía que hacer —opina García Berlanga—. Y era un señor práctico” (*Historia de nuestro cine* min. 22:28). Algo interesante de Vicente Escrivá es su habilidad para ir siempre un paso por delante de los censores. En el caso, por ejemplo, de *La lozana andaluza*, Escrivá vuelve a elegir una obra literaria, la novela picaresca que Francisco Delicado escribiera en 1528, y la utiliza como “‘coartada culta’ para legitimar los primeros desnudos del cine español del tardofranquismo y primera transición” (Castells Molina 2–3). Aunque esta película se estrenó una década después de *Dulcinea*, las siguientes apreciaciones temporales de Castells Molina resultan también apropiadas a la hora de considerar el filme de 1962:

[E]l rendimiento que obtiene Vicente Escrivá de la elección de la obra de Delicado se basa en la posibilidad de filmar un argumento desenfadado y "picante" desde un triple distanciamiento: en primer lugar, y al tratarse de la

²³ El último capítulo tratará con más detalle el tema de los regionalismos y nacionalismos en España, pero es interesante destacar que, a pesar de los esfuerzos por imponer una sola lengua española durante la dictadura, el gallego, el euskera, el catalán y en este caso el valenciano siguieron utilizándose. Escrivá hablaba en valenciano en su casa, con sus abuelos, y no tiene reparo en usarlo en sus guiones.

versión de un "clásico", la responsabilidad primera sobre los contenidos recae en su autor; en segundo lugar, los hechos narrados transcurren en Italia y más concretamente en Roma, cuya identificación con la España de la posguerra era sencillamente implanteable; y, por último, estos mismos hechos no se producen tampoco en un tiempo reconocible por el espectador de la película, ya que se sitúa en la "corrupta" Italia del siglo XVI . . . Según este planteamiento, la película de Escrivá se convierte en un inocente "entretenimiento" más o menos culto que proporcionaría al público de la España de los setenta una oportunidad de sonreír ante ciertas escenas de picaresca erótica y, sobre todo, de sonrojarse ante uno de los más comentados desnudos de la época. (3–4)

En el caso de *Dulcinea* el distanciamiento no sería triple, sino doble. En primer lugar existe un distanciamiento temporal, ya que la acción transcurre en la segunda mitad del siglo XVI. Y en segundo lugar hay además un distanciamiento de autoría del texto, dado que la película se basa en la obra de teatro del dramaturgo francés Gaston Baty, como queda bien claro en los títulos de apertura²⁴ (ver fig. 10).

²⁴ El primer fotograma de la película está reservado al logo de la productora con el nombre de su productor incorporado en el mismo: "Una producción de ASPA-VICENTE ESCRIVÁ" (min. 0:02). El segundo fotograma anuncia también en mayúsculas a su actriz protagonista: "con MILLIE PERKINS en" (min. 0:08). Seguidamente, el tercer fotograma es el que anuncia el título del filme y el "responsable" de su contenido: Gaston Baty. No es hasta más adelante cuando se indica que el guion y los diálogos corresponden al propio Escrivá (min. 1:06).



Ilustración 10. Títulos introductorios (min. 0:14).

No hace falta decir que la autoría de Cervantes como creador de los personajes planea sobre toda la obra otorgándole una aureola de calidad, aunque en este caso no podamos hablar de una adaptación sino más bien de una secuela o, como indica Antoine Jaime, una “inspiración”:

La película de inspiración anuncia de entrada una obra nueva, una auténtica creación cinematográfica. Presentándose como inspirada por un texto, significa que éste es su origen, su punto de partida, pero también que toma sus distancias de él, buscando autonomía. La referencia al escrito original se limita a haber salvaguardado uno o varios aspectos primordiales, lo bastante explícitos como para no ofrecer duda alguna en cuanto a la obra madre, pues se trata, en este caso, de señalar una filiación: el realizador se embarca en variaciones personales sobre lo que ha retenido, sobre lo más interesante para él de la creación literaria. (111)

El Quijote sirvió por tanto como inspiración a Gaston Baty, el cual a su vez inspiró a Escrivá. El valenciano incorpora varios elementos de su propia cosecha que serán en los que se haga mayor hincapié a la hora de analizar el filme. A pesar de la libre creatividad de la que goza el guion, su director consigue cubrirse las espaldas y darle la mano a Cervantes y a Baty para entrar con buen pie en los estándares marcados por los censores

de la época. Una censura que según Carmen Pereira-Muro sirvió a veces, paradójicamente, para lograr películas de gran interés gracias a las elipsis que los directores y guionistas se vieron obligados a emplear: “Directores como Carlos Saura y Víctor Erice crean este tipo de cine sofisticado, basado en complejas metáforas visuales, silencios y elipsis. Su estilo se creó en parte como una forma de escapar de la censura, y recibieron numerosos premios internacionales” (223). Una censura que, además, sufrió cambios durante los propios años de la dictadura.

El año de estreno de *Dulcinea*, 1962, es importante porque marca un momento liminal en la escena cinematográfica española. En este año se nombra a José María García Escudero director general de cine y teatro. García Escudero ya había ostentado el puesto en 1951, pero dimitió nueve meses más tarde debido a desavenencias con la censura²⁵. Su nuevo nombramiento supuso una mayor apertura en la producción cinematográfica y un empuje a la industria fílmica y a los jóvenes talentos, en lo que se dio en llamar el Nuevo Cine español²⁶. En sus cinco años de mandato, García Escudero cambió el comité de censores y el cine disfrutó de una mayor libertad gracias a las nuevas reglas de censura dictadas en 1963²⁷. El actual comité estaba formado por censores de

²⁵ García Escudero quería conceder la categoría de Interés Nacional a la película *Surcos* de José Antonio Nieves Conde en contra de la opinión de las autoridades franquistas, que daban por sentado otorgar el galardón a *Alba de América*, película de Juan de Orduña sobre el descubrimiento de América, considerada de calidad mediocre por García Escudero, pero que finalmente, y tras su dimisión, se alzó con el galardón.

²⁶ Algunos directores representativos de este Nuevo Cine fueron Carlos Saura, Javier Aguirre, Mario Camus o Manuel Summers. Vicente Escrivá, en su dilatada carrera cinematográfica, ha sido incluido dentro de la llamada Tercera Vía, que vendría después del Nuevo Cine y sería en gran parte heredera de éste: “la llamada tercera vía [fue] un intento de buscar un camino válido entre el cine de consumo vulgar y la hueca pretenciosidad del arte y ensayo. José Luis Dibildos fue el principal productor” (Alonso Barahona 71–72).

²⁷ El 9 de febrero de 1963 se publicaron nuevas regulaciones censoras:

1. that a film should not be judged by its individual scenes but by its general intent;
2. that if a film was considered to be “seriously dangerous” it was to be prohibited rather than cut or changed;

talante conservador, pero al menos estaban orientados al mundo del cine en vez de ser burócratas como los anteriores (Besas 73).

Otro cambio introducido por García Escudero que afectó directamente a la película *Dulcinea* se produjo al otorgarle la calificación de Especial Interés Cinematográfico en vez de la de Interés Nacional. La categoría de Interés Nacional había sido establecida en 1944 por la Vicesecretaría de Educación Popular con el fin de controlar, proteger y promocionar la producción cinematográfica española. Para lograr dicha calificación, El Boletín Oficial del Estado de 23 de junio de 1944 anunciaba que las películas debían contener “muestras inequívocas de exaltación de valores raciales o enseñanzas de nuestros principios morales y políticos” (cit. en Ramos Arenas y Justo Álvarez 17). Las películas que se alzaban con este galardón recibían grandes beneficios como licencias de importación, prioridad en los estrenos y reestrenos y, a partir de 1947, una ayuda económica del 50 por ciento del costo de producción. Según Ramos Arenas y Justo Álvarez, “[l]a Administración franquista premió aquellas compañías capaces de ofrecer grandes producciones, políticamente cercanas a los intereses del gobierno y que se movían dentro de una red de intereses y favores comunes” (20). Escrivá recibió el galardón de Interés Nacional en varias de sus películas (casi todas las primeras

-
3. that films should, of course, censure evil, but that this censure need not be shown explicitly on screen if sufficient elements were given so that the spectator's conscience could draw the proper conclusion;
 4. that the evil-doer need not necessarily repent at the end of the story or go to ruin from a human or external standpoint;
 5. that there was no reason to prohibit the showing of individual or social ills or to avoid producing uneasiness in the spectator by portraying the degradation and suffering of others, if these scenes were in accordance with the principles of a faithful critique; and
 6. that there was no reason for prohibiting films that limit themselves to presenting authentic problems, even when they were not given a full solution, provided the conclusion was not contradictory to these regulations (Besas 72-73).

producciones de Aspa Films, compañía creada por Rafael Gil y Vicente Escrivá en 1950, se alzaron con esta categoría) y buscó también dicha mención en su largometraje *Dulcinea*, pero no lo logró. Lo que sí logró fue la recién introducida condición de Especial Interés Cinematográfico²⁸ que, si bien significaba una ventaja económica similar a la del Interés Nacional, ponía el énfasis en la calidad artística por encima de los valores políticos: “Spain discontinued the National Interest certificate, opting instead for a ‘Special Interest’ appellation to subsidize works of artistic merit rather than those espousing traditional values” (Scarlett 101).

Estos aires de renovación en el cine español vienen de la mano de cambios políticos y económicos en el conjunto de la administración franquista. En efecto, el nombramiento de García Escudero se debió a Manuel Fraga Iribarne, que ejerció como Ministro de Información y Turismo desde 1962 hasta 1969²⁹. Según Andrés Lénárt, García Escudero consideraba a Fraga “un amigo íntimo, un político ejemplar, un verdadero hombre de aperturas” (42). Debemos recordar que la apertura franquista de estos años ha quedado etiquetada como los felices sesenta³⁰. Con la implantación del Plan

²⁸ Durante los años 1962-1964 convivieron ambas categorías, la de Interés Nacional y la de Especial Interés Cinematográfico, pero a partir de 1964 desapareció completamente la mención de Interés Nacional.

²⁹ En octubre del 69 Franco reemplazó a Fraga por Alfredo Sánchez Bella, como nuevo ministro de información y turismo. Esto puso punto final a los felices sesentas. Políticamente, los años previos a este nombramiento ya habían anticipado este final dado que en septiembre de 1967 Carrero Blanco había tomado posesión de la vicepresidencia del gobierno y en diciembre de 1970 el régimen franquista volvió a otra de sus épocas oscuras al juzgar y condenar a 13 terroristas vascos en Burgos.

³⁰ En el libro *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Peter Besas, realiza una certera descripción de lo que estos años no tan “felices” para todos supusieron para el país:

A decade of unprecedented prosperity in Spain which catapulted the country from its oppressive backwardness to the brink of stylish continentalism. Evidently, the years were not “happy” for all concerned: not for the underpaid laborers, the politically recalcitrant, or those who still had to seek work abroad. But for the majority of Spaniards the decade was one of increased material wealth and comfort, of a gradual ascent from poverty and want to something like modest well-being, still far from that of more advanced European nations but infinitely better than the penury and backwardness in which Spain had wallowed for centuries. Much of this prosperity in the early 1960s was brought on by the avalanche of tourists descending upon Spain, bringing with them not

de Estabilización de 1959 España había adoptado nuevas medidas económicas que pusieron fin al periodo autárquico de autoabastecimiento de productos y bloqueo exterior impuesto por los falangistas desde la Guerra Civil (1936-1939). Ahora, de la mano de los tecnócratas, algunos de ellos miembros del Opus Dei³¹, se busca la modernización de España favoreciendo con diversos planes de desarrollo el crecimiento de la industria y del sector servicios, gracias, principalmente, al capital exterior generado por el turismo, la inversión extranjera y las divisas de los emigrantes que salieron a trabajar fuera³².

Peter Besas hace hincapié en los movimientos transfronterizos de personas como germen de los cambios de pensamiento que conllevaron ciertos cambios políticos:

The political changes were certainly not as radical as the economic ones, but they could be noted. In many respects, the country was still cut off from the mainstream of Europe, but far less so than in the past. There was too much traveling for that, too many Spaniards going abroad and bringing in new ideas, and too many tourists coming down to Spain. Admittedly, most were happy to loll on the beaches and drink sangría, but others made contact with Spaniards and conveyed alternative ways of thinking. (71–72)

only huge sums of hard currency but also new patterns of social behavior, dress styles, even tastes in dining. Moreover, Spain was already casting its eyes upon entry into the Common Market. (71–72)

³¹ El Opus Dei es una organización católica que nació con el espíritu de restablecer los ideales cristianos en la sociedad a través de la llamada a la santidad de todos sus miembros. Fue fundada en 1928 en Madrid por el entonces sacerdote José María Escrivá de Balaguer, canonizado en el 2002.

³² Resulta difícil encontrar cifras exactas del número total de personas desplazadas en estos años, dado el número de desplazamientos clandestinos, pero se calcula que ascendió a más de tres millones y medio de personas (Fernández Asperilla 63). Resulta especialmente interesante consultar la tabla sobre emigración permanente a Europa entre los años 1961 y 1969 que han elaborado José Babiano y Ana Fernández Asperilla en su artículo “The Phenomenon of Irregularity in Spanish Emigration of the Sixty Years”, donde contrastan las cifras de las fuentes oficiales españolas con aquellas de los países receptores, llegando a darse una diferencia de hasta el 65% más, es decir, que los desplazados en la práctica eran muchos más de los que aparecían recogidos en los documentos oficiales del régimen franquista (18).

Estos procesos de cambio económico, social y político producidos como consecuencia de los flujos de personas que se mueven a través de distintas zonas geográficas son la semilla de lo que hoy día el teórico de la globalización Arjun Appadurai define como “flujos culturales globales” (Global Cultural Flows), que él divide en cinco paisajes (“scopes”) o dimensiones: el paisaje etnográfico, el paisaje mediático, el paisaje tecnológico, el paisaje financiero y el paisaje ideológico. Estas cuestiones serán desarrolladas más adelante, al hablar del paisaje como elemento estético de la película; por ahora basta mencionar que estos flujos de personas moviéndose de un lugar a otro no son producto únicamente del mundo global en el que vivimos hoy día, sino que fueron muy significativos en los años sesenta y, como intenta mostrar Escrivá en *Dulcinea*, formaron parte también de la vida del siglo XVI. Algunos ejemplos que serán analizados posteriormente desde un punto de vista temático y estético incluyen la procesión inicial del legado papal, el italiano Giulio Acquaviva³³, con su séquito por la despoblada llanura castellana. Las primeras frases que abren el diálogo en la película *Dulcinea* hacen referencia tanto a la geografía paisajística manchega (ausencia de árboles) como al paisaje etnográfico (ausencia de hombres):

ACQUAVIVA: Dime, ¿qué es lo que ocurre en esta tierra? Parece increíble. Es seca y áspera como la muerte. ¿Por qué no hay árboles? ¿Por qué hay tan pocos hombres?

³³ Históricamente, el entonces nuncio Giulio Acquaviva d’Aragona (1546-1574) había sido enviado a España en 1568 por Pío V con motivo de la muerte del príncipe Carlos, para darle el pésame a su padre, el Rey Felipe II, a la par que tramitar otros asuntos. Durante su estancia en Italia, Miguel de Cervantes entró al servicio de Acquaviva, nombrado cardenal en 1570.

CAPITÁN: Los árboles no sé, eminencia. Esto ha sido siempre así. Los hombres están en la guerra, *también es siempre así*. (min. 3:30, el énfasis es mío)

La guerra a la que se refiere es la Guerra de Flandes o Guerra de los Ochenta Años, iniciada en el año 1568, el mismo en el que Acquaviva visitó la corte española. Este diálogo y esta escena son originales de Vicente Escrivá, puesto que no aparecen en la obra de teatro de Gaston Baty ni en la primera versión cinematográfica de la misma dirigida por Luis Arroyo en 1946. Lo interesante es que desde el primer momento se ubica al espectador en esa ausencia que paradójicamente lo llena todo. Algo así como la ausencia de Dulcinea en la novela de *Don Quijote*. Pero, además, Escrivá la dota de intemporalidad o incluso podríamos decir eternidad, al anunciar tanto en pasado como en presente que “esto ha sido siempre así” y que “también es siempre así”. La afirmación en presente que sale de la pluma de Escrivá elimina la distancia temporal otorgaba a la película la apariencia de ser inofensiva políticamente, puesto que hablaba de una época muy anterior a la que le era coetánea. Rubio Alcover también observa detalles que corroboran esta cercanía temporal más que distancia en lo que él denomina “interpretaciones anacrónicas”, observando que “la película . . . se presta a interpretaciones anacrónicas a cuál más insidiosa: la queja desencantada del soldado hambriento contra las promesas de los jefes militares alude a las guerras de Flandes, pero había de sonar a lamentación contemporánea” (295).

Lo interesante de estas afirmaciones es que conectan el contexto histórico del Siglo de Oro en que vivió Cervantes con el contexto histórico de Escrivá, marcado por la Guerra del Rif o Guerra de Marruecos (1911-1926) y por la Guerra Civil Española, dejando como fondo las dos guerras mundiales, lo cual sumió al país en una grave

escasez y en el éxodo de sus hombres en oleadas migratorias. Oleadas que no solo emigraban al extranjero, sino que eran también internas y tenían como destino las ciudades. Todo ello suponía la despoblación del campo, ese campo manchego que tan crudamente muestra la película, pero también el campo andaluz, el gallego o el mismísimo campo valenciano de los veranos infantiles de Vicente Escrivá.

Paradójicamente, en los años sesenta, esta despoblación del campo, junto al fomento industrial urbano y el envío de divisas por parte de los emigrantes, trajo consigo un periodo de bonanza que supuso la ignición del milagro económico de los felices sesenta. Sin embargo, no todo era idílico en la ciudad, ya que las oleadas de campesinos desplazados a la urbe, sin preparación especializada para trabajar en la industria citadina, crearon un exceso de mano de obra que trajo como consecuencia el aumento de personas desempleadas y el aumento del pillaje y la delincuencia. Esta visión dolorosa del desarrollo desde el punto de vista humano es la misma que aparece recogida en el texto que abre la película *Surcos* (citada ya anteriormente como ejemplo de neorrealismo italiano en el cine español), de José Antonio Nieves Conde, con guion a cargo de Eugenio Montes, que es quien firma el susodicho párrafo:

Hasta las últimas aldeas llegan las sugerencias de la ciudad, convidando a los labradores a desertar del terruño, con promesas de fáciles riquezas. Recibiendo de la urbe tentaciones, sin preparación para resistirlas y conducirlas, estos campesinos que han perdido el campo y no han ganado la muy difícil civilización, son árboles sin raíces, astillas de suburbio que la vida destroza y corrompe. Esto constituye el más doloroso problema de nuestro tiempo. Esto no es símbolo, pero sí un caso, por desgracia, demasiado frecuente en la vida actual. (min. 2:00)

En *Dulcinea*, tanto el campo como la ciudad ofrecen su lado más negativo. En el campo, Dulcinea sufre los malos tratos de los campesinos que abusan de ella, las burlas de los comediantes que viajan de pueblo en pueblo y el engaño del renegado que le promete rezar por ella al llegar a Santiago de Compostela pero que en realidad solo se queda con su dinero. La ciudad, por su parte, está llena de pícaros que engañan a Dulcinea con llagas falsas y repleta de masas fanáticas asustadas por la peste que buscan un chivo expiatorio al que condenar, aunque sea inocente. La protagonista aparece como una mujer abusada y maltratada por los hombres que, en vez de recibir justicia, es condenada por un tribunal también de hombres. Una sociedad machista que no permite a la mujer salir y rebelarse contra su propia condición de víctima. Una visión oscura y pesimista (y también podríamos decir, de algún modo, neorrealista) de la realidad de un tiempo, el siglo XVI, que como hemos visto no es tan distinto al de la sociedad franquista del siglo XX.

Dimensión estética

Muchos son los detalles estéticos a destacar en un proyecto de tan altas miras como el que Escrivá creía tener entre manos cuando rodó *Dulcinea*. En este apartado se tendrá en cuenta principalmente el tratamiento artístico del filme en cuanto a su capacidad de realzar las ideas temáticas del mismo. En un símil literario podría decirse que los recursos fotográficos de la película han sido utilizados como figuras retóricas en la narración de la historia. Corresponde a las siguientes páginas ilustrarlo con ejemplos.

En primer lugar, llama la atención la preferencia por los tonos oscuros en un largometraje en blanco y negro —cuando ya existía el color— cargado de sombras (como las que proyecta la cruz de Cristo), de escenas nocturnas (cuando aparece el renegado por primera vez, cuando Sancho llega a la venta, la procesión en la ciudad apestada o el

momento final de condena a Dulcinea) y de lugares lúgubres (la cárcel, la sala del juicio, las calles llenas de enfermos de la peste). Esta tenebrosidad le permite crear claroscuros muy barrocos y focos de iluminación que sirven, por ejemplo, para representar la luz interior de Dulcinea, definida ya en 1942 como ‘llama luminosa’ por el crítico Joaquín Entrambasaguas al analizar la obra de teatro de Baty: “hay algo de retablo alegórico y de velocidad cinematográfica, cuya sucesión sirve de paisaje humano a la figura espiritual de Dulcinea, que llega a ser *luminosa llama entre la oscuridad* de las almas que la rodean” (163, el énfasis es mío). Esta simbología sacada del original que inspiró a Escrivá se traduce cinematográficamente en una concentración de primeros planos que iluminan el rostro y, más concretamente, la mirada de Millie Perkins, a quien podemos encontrar varias veces observando a través de ventanas, o asomada de noche a un balcón, momentos en los que se destaca especialmente este tratamiento estético de la luz. María Teresa García-Abad García, investigadora de Literatura y Cine del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, sitúa como artífice de estos contrastes al director de fotografía del filme:

En su deseo ferviente de hacer un film bello, de imágenes casi pictóricas, Escrivá descansa en la fotografía de Godofredo Pacheco cuyo objetivo extasía la plasticidad de la imagen en un barroquismo que recorta figuras por el contraluz, sumerge la acción en sombras, dibuja focos de claridad en puertas y ventanas o dispone escrupulosamente los objetos para componer bodegones... (231)

Fernando Moreno, crítico de cine en los años sesenta, resaltaba en 1963 la plasticidad visual del largometraje, incidiendo en los aspectos oscuros, negativos, que enmarcan la acción:

Vicente Escrivá se ha planteado una película ambiciosa. Más que hacer una adaptación de la obra de Baty ha ido a la recreación del tema para darle amplitud cinematográfica conservando los personajes fundamentales y montando el drama sobre una escenografía grandiosa: la España negra de la Inquisición; una España abierta a los infinitos campos quemados por el sol, una España de renegados y de mendigos, una España de peste y de dolor. Escrivá ha querido que su Dulcinea se elevara sobre un escenario de pesadilla. Pero un escenario de infinitas posibilidades plásticas. (cit. en García-Abad García 226)

La luz espiritual de Dulcinea vuelve a brillar sobre dos de los pilares estéticos en los que se asienta la película: el paisaje árido y la marginalidad social.

A. Marginalidad.

El largometraje ofrece toda una colección de pobres, pícaros, leprosos, condenados, renegados y hombres sin escrúpulos. Algunos personajes como el apóstata o el pícaro de la úlcera ya aparecían en la obra de Baty, pero otros no. La crítica teatral de 1941 discrepa a la hora de juzgar el ambiente social despiadado y lacerante pintado por el dramaturgo francés. Entrambasaguas considera “insuperable” la “escena de los pícaros — muy cervantina, muy española, muy del siglo de los Austrias, en fin— con tintas, no gastadas, del patio de Monipodio, en que la acción llega a la plenitud de destino de la protagonista” (164). Jorge de la Cueva, por el contrario, señala en una reseña de prensa cómo la obra ofrece “una visión equivocada de la picaresca, de la que sólo se muestra lo negro, lo triste y sombrío, [y] da una nota lúgubre, en la que se pierden y deforman las cosas fundamentales de España” (135); de la Cueva alude también al escenario de la novela cervantina de *Rinconete y Cortadillo* pero recriminándole a Baty que su versión es

“un reflejo lejano del ‘Patio de Monipodio’, sin la gracia y la luz que anima toda nuestra picaresca y donde se acumulan, con una insistencia en lo negro y lo deforme, . . . lo más bajo y podrido de la sociedad” (135).

Coincido con De la Cueva en decantarme, quizá subjetivamente como él, por ese toque de humanidad más presente en el pícaro literario del siglo de oro español que en el que muestran tanto Baty en su obra como Escrivá en su película, ya en pleno siglo XX. Sin embargo, creo que esta preferencia por destacar la fealdad social aporta al largometraje un matiz muy estético, tiñendo de negro la pantalla (no solo con la iluminación, sino también con los personajes) para que la figura de Dulcinea brille con más esplendor, en una especie de luz mística que la transfigura y la eleva a la categoría de santa. Escrivá se esmera además en resaltar la hermosura, fragilidad y delicadeza de su protagonista, corporeizada en una pálida y delgada Millie Perkins, cuya tez parece no haber estado nunca expuesta al sol abrasador de la meseta manchega ni sus manos haber realizado ningún tipo de trabajo duro. La actriz ofrece una imagen más propia de una monja que de una moza de mesón, muy apartada en cualquier caso de la Aldonza que Cervantes describiera como “moza labradora de muy buen parecer” (46) y “que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (118)³⁴. Esta última inscripción apunta la novela que se trataba “de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación” (118). El margen, palabra clave aquí, parece ser el lugar al que pertenece Dulcinea. Baty la imagina hija de una gitana y madre de un niño que murió con

³⁴ A lo largo de la novela de Cervantes aparecen diversas descripciones de Dulcinea, que cambian según la mencione Don Quijote o Sancho Panza. Es de destacar, por ejemplo, la imagen caricaturesca y masculinizada con la que la asocia Sancho al hablar de ella en el capítulo XXI de la primera parte, durante el retiro del caballero en Sierra Morena: “Lo que sé decir —dijo Sancho— es que sentí un olorcillo algo hombruno, y debía ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa” (393).

tan solo ocho meses de edad ya que, según la traducción de Huberto Pérez de la Ossa “se lo llevaron unas fiebres” (20). Escrivá prescinde de estos detalles, pero mantiene la caracterización del personaje como mujer que vende su cuerpo, más acorde a la Maritornes cervantina que a la dama creada por don Quijote. Esta particular Aldonza, procedente de lo más bajo de la sociedad, será redimida³⁵ al convertirse en Dulcinea por obra y gracia del amor del hidalgo. No podemos pasar por alto la crítica de la película a la violencia de género que sufre la mujer, tratada como un objeto, sacando a la luz un tema tan crudo y tabú en los años sesenta como el de la prostitución, y otorgando el papel principal no solo a una víctima de estos abusos, sino dotándola de una fuerza interior ejemplar que la lleva a querer cambiar de vida, a pesar de los obstáculos que le sigue poniendo a su paso una sociedad machista.

En los márgenes de la prostitución, la Aldonza que muestra la película de Escrivá era maltratada por aquellos que la poseían y debía sufrir golpes y humillaciones. Hasta los pícaros se reían de ella. Muchas veces no recibía dinero por los servicios prestados. Otras veces su única moneda de pago era su cuerpo, ofrecido para conseguir que le leyeran la carta que le había escrito don Quijote y que ella, analfabeta, no podía leer. En la película estos espacios marginales de la prostituta están relegados, literalmente, a lo

³⁵ A modo de reflexión, me parece interesante incorporar esta cita de *The Visual Culture Reader*: “Another feature of alternative bricolage aesthetics is their common leitmotif of the strategic redemption of the low, the despised, the imperfect, and the 'trashy' as part of a social overturning. This strategic redemption of the marginal also has echoes in the realms of high theory and cultural studies. One thinks, for example, of Derrida's recuperation of the marginalia of the classical philosophical text; of Bakhtin's exaltation of 'redeeming filth' and of low 'carnivalized' genres; of Benjamin's 'trash of history' and his view of the work of art as constituting itself out of apparently insignificant fragments; of Camp's ironic reappropriation of kitsch; of cultural studies' recuperation of subliterate forms and 'subcultural styles'; and of visual culture's democratization of the field of art” (Shohat y Stam 41).

más bajo. Y Escrivá utiliza la cámara en plano picado³⁶ sobre Dulcinea, que aparece postrada en el suelo cuando la golpean al igual que don Quijote, que cae del caballo y resulta apaleado repetidas veces. Cuando ella mira hacia arriba los planos se vuelven contrapicados³⁷, situando al espectador en los ojos de la protagonista, que observa a los demás siempre superiores a ella, incluso desde el punto de vista espacial. Vemos también a la protagonista arrodillada bajo la mesa de la venta para lavar los pies del cardenal Acquaviva y de su séquito, e incluso la encontramos mirando su carta sobre el prado o durmiendo en el suelo. Tanto Dulcinea como Sancho Panza, que se presenta como un borracho, se arrastran por lo más ínfimo de la sociedad. Es una vida miserable, arrastrada. Resulta significativo que la película decida situar también en el suelo el reflejo que Sancho capta de la protagonista la primera vez que la ve. Su imagen se vislumbra invertida, en un charco de agua, a modo de desdoblamiento, de personaje al otro lado del espejo (fig. 11). Una figura pisoteada, como en efecto hará Sancho al poner su pie en el charco y embarrar la visión inicial.



Ilustración 11. Reflejo de Dulcinea en el charco (min. 24:05).

³⁶ En fotografía y cine el plano picado es aquel que sitúa la cámara en un ángulo de 45 grados por encima del objeto filmado. Este plano se usa para mirar desde arriba, dando la sensación de que los sujetos u objetos mostrados son insignificantes, inferiores, débiles.

³⁷ El plano contrapicado sitúa la cámara bajo el objeto filmado para mostrar una imagen engrandecida de dicho objeto o personaje situándolo en una posición de poder, de superioridad.

Sin embargo, cuando Aldonza decide salir a los caminos bajo el nombre de Dulcinea para cambiar de vida su esperanza comienza a elevarse, los planos se abren y se da cabida al horizonte, al paisaje, del que pasaremos a hablar en el siguiente punto.

B. Paisaje

*Y este es el suelo que continuo ha sido
de mil memorias lamentables lleno
en los pasados siglos y presentes.
Miguel de Cervantes³⁸*

El paisaje en el que se enmarca la película, los caminos que recorre la protagonista y las personas que se encuentra a su paso, y cuyas vidas procede a alterar más o menos significativamente, constituyen un pilar fundamental de la estética que caracteriza el largometraje. La película, a mi parecer, está narrada a modo de “road movie”, ya que a pesar de la ausencia de vehículo que transporte a Dulcinea de un lado a otro, la evolución del personaje y las distintas aventuras a las que se va enfrentando viajando de espacio en espacio se adaptan perfectamente a la definición que hace Cynthia Tompkins de este género cinematográfico:

As a film genre, road movies focus on a road trip, which favors character development, as a bildungsroman of sorts. However, in addition to the journey and like the picaresque in literature, road movies allow for navigating different cultural and geographical environments and thus offer a means for cultural critique . . . Characters are usually frustrated or desperate as they embark on open-ended, rambling plot structures. (39)

³⁸ Fragmento de uno de los sonetos que abren el capítulo XL de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, donde se prosigue la historia del cautivo.

Diego Peris reconoce ya en la novela cervantina que “[e]l espacio esencial del *Quijote* es el camino, el tránsito de una a otra acción, la búsqueda de la nueva aventura” (3). Aunque Cervantes no da muchos detalles de los paisajes³⁹, puesto que la novela no es especialmente descriptiva, el lugar que da pie a la acción es tan importante que forma parte del propio nombre del protagonista, del título de la obra. Así tenemos no solo a Quijote, sino a don Quijote ‘de La Mancha’, y de igual manera se bautiza a Dulcinea ‘del Toboso’. Es el paisaje, el entorno, el que dota de significado y de importancia al hidalgo y a su idealizada dama.

Jorge Gorostiza considera el largometraje de Escrivá como uno de los ejemplos cinematográficos que mejor usa el paisaje, algo que se observa ya desde los títulos de apertura con los que comienzan las primeras escenas de la película:

Con una gran economía de medios y usando pocos planos se sitúa la acción, tanto geográficamente como en su momento histórico, mostrando al mismo tiempo el lugar gracias a algo fundamental cuando se muestra el paisaje: sabiendo alternar la posición de la línea recta del horizonte dentro del encuadre, de forma que se consigue dar la impresión de vastedad, aridez, soledad y pobreza extrema. (57)

Esta pobreza extrema, que encaja perfectamente como ambiente de los sujetos marginales analizados en el epígrafe anterior, no es solamente un decorado, sino que puede ser vista como parte de la temática, “haciendo de la aridez de la meseta castellana un elemento

³⁹ Escrivá eleva el paisaje a la categoría de protagonista de su película, pero es un lugar manchego indeterminado, sin identificar (de cuyo nombre no parece acordarse), como ya hiciera Cervantes en su novela. De este modo no se da relevancia a ninguna localidad por encima de otra. Las imágenes no están rodadas en El Toboso ni hay indicaciones de pueblos específicos, sin embargo, el pueblo toledano que se utilizó para hacer el filme fue La Guardia, a unos 50 kilómetros de distancia de El Toboso, 84 kilómetros al sur de Madrid y 54 kilómetros al este de Toledo. Vale la pena consultar los documentos gráficos del Proyecto digital www.laguardiatoledo.info/fotos donde Juan Luis Redajo (grimores) da detallada cuenta de los lugares geográficos específicos del pueblo en las distintas escenas de la película. Ver ficheros 24 a 31.

más de la trama y sugiriendo una reflexión sobre las débiles bases del Imperio español” (España “Don Quijote en el cine” 131). La crítica al reinado de los Habsburgo, cuyo germen imperialista puede rastrearse hasta la época de los Reyes Católicos, no está tan alejada del siglo XX, ya que los últimos reductos territoriales del Imperio se perdieron en 1898 (Cuba, Filipinas), y el propio Francisco Franco forjó su porvenir militar y político en los enfrentamientos bélicos por el control de Marruecos durante la guerra del Rif (1911-1926). Ese poder territorial imperialista que añoraba y ensalzaba el régimen franquista fue el que dejó en la precariedad a la nación, como pone de manifiesto la película: se observa en los secos y vacíos campos castellanos (sin árboles y sin hombres), en el desfallecido agricultor que aparece en primer plano al inicio del largometraje, en la mujer moribunda que se esfuerza como burro de noria en conseguir algo de agua, y en toda la caterva de pícaros y engañadores que plagan el filme.

En la novela, La Mancha es un lugar mítico y mitificado: llanuras despobladas sin construcciones, pero no obstante llenas de personas que transitan por ella, caminos con galeotes, viajeros de comercio, rebaños, con ventas en sus alrededores... realmente es un Teatro del Mundo, un territorio donde se representan todos los tipos humanos . . . por eso la geografía tiene poca importancia si se la compara con los personajes (Gorostiza 56).

La conexión del paisaje con los personajes que lo habitan puede estudiarse con relación al concepto de paisaje etnográfico acuñado por Arjun Appadurai: “By ethnoscape I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live: tourists, immigrants, refugees, exiles, guestworkers and other moving groups and persons

constitute an essential feature of the world and appear to affect the politics of (and between) nations to a hitherto unprecedented degree” (7)⁴⁰.

Dulcinea camina en peregrinación para limpiar sus faltas y su crecimiento interior, su identificación con el paisaje, comienza en una escena de playa que choca contra la seca llanura manchega que inunda el largometraje. Escrivá utiliza el mar, reminiscencia de la batalla perdida por Don Quijote en Barcelona contra el caballero de la Blanca Luna, en un plano que comienza muy cerrado, dejando ver únicamente los pies de la protagonista en contacto con el agua que lame la costa. Así, en esos planos cortos, el objetivo se centra en los despojos del caballero enterrados en la arena: una lanza rota y un pedazo de su armadura (fig. 12). Una imagen escueta que narra toda una historia sin necesidad de palabras: “La imagen que sugiere el horror de la derrota en un medio idílico es estropeada con una voz en off de El Quijote que oye la muchacha y le va explicando sus aventuras” (Gorostiza 61).



Ilustración 12. Dulcinea camina en la playa sobre los despojos del caballero (min. 36:25).

⁴⁰ Esta novedosa terminología propuesta por Appadurai no deja de tener sus raíces en un concepto que puede rastrearse en épocas más remotas y que alude también a esta transformación que el hombre crea en el paisaje con el cual entra en contacto. El filósofo Ortega y Gasset hace referencia en 1916 a la frase latina “*Fata ducunt, non trahunt*. La tierra influye en el hombre, pero el hombre es un ser reactivo, cuya reacción puede transformar la tierra en torno” (491).

Dulcinea pasa por encima de los restos de Don Quijote y la cámara empieza a elevarse y a abrir el plano. La silueta de la protagonista se yergue ahora frente al horizonte y sus huellas marcan el camino que se convertirá en esencia de sí misma y en continuación de esa travesía iniciada por el hidalgo. Aunque al final sea castigada y condenada como bruja a morir quemada, su viaje no será en vano pues habrá cambiado la vida de las personas que encuentra a su paso y habrá logrado también cambiar su identidad.

Siguiendo el modelo de paisaje etnográfico, ya explicado, una persona o grupo de personas que se trasladan de una región a otra afectan el equilibrio de las zonas por donde pasan. Se trata de un mundo en movimiento, que no permanece estático. Así, Don Quijote, en la novela, actúa como elemento de cambio global al convertirse en caballero andante y esta versión de Dulcinea “quijotizada” sigue el mismo patrón, aunque como mujer prescinde del caballo y del escudero y vestida con su capa y unas viejas sandalias asume el papel de peregrina. Según recoge Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana* peregrino es “el que sale de su tierra en romería a visitar alguna casa santa, o lugar santo. Dixose en Latin peregrinos a *peregre*, *hoc est longe*, por andar largo camino” y también recoge una segunda acepción: “cosa peregrina, cosa rara” (139). Dulcinea anda un largo camino y su comportamiento es poco común, los demás la ven como una ‘cosa rara’. Su deambular no tiene un destino fijo, no pretende visitar ningún lugar santo. Se trata más bien de un viaje interior, de crecimiento de su nueva persona/identidad. Su personaje contrasta con el del renegado, un clérigo que dice dirigirse en peregrinación, esta vez sí, a un lugar santo, a Santiago de Compostela, aunque en realidad nunca llegue

allí⁴¹. Algo así como la historia real del propio apóstol Santiago, cuyos restos se dice reposan en la catedral de la ciudad gallega, aunque históricamente resulta muy difícil de probar. José Álvarez Junco, autor de un esclarecedor libro sobre el origen del nacionalismo en España, interpreta la leyenda del apóstol como uno de los cimientos sobre los que se forjó la identidad española, siempre vinculada al catolicismo.

Elemento fundamental de la identidad hispana, e imán de atracción para el interés europeo, fue la tumba de Santiago. . . La leyenda heredada sobre Santiago carece de toda fundamentación histórica; y su vinculación con la península Ibérica, en especial, apenas tiene visos de verosimilitud: ni era fácil viajar en tan corto periodo de tiempo al otro extremo del Mediterráneo y desarrollar allí una tarea misionera eficaz ni, sobre todo, es comprensible cómo, habiendo muerto en Jerusalén, el cuerpo del apóstol se hallaría enterrado en Galicia. . . La leyenda surgió en ese siglo IX, durante el reinado de Alfonso II, en que tan necesitados se hallaban los monarcas astures de elementos milagrosos que apoyaran su empresa política y militar contra los musulmanes. . . El verdadero lanzamiento del culto a Santiago sólo se produjo a finales del siglo XI, con Alfonso VI, momento crucial en que penetró el espíritu de cruzada en Hispania a la vez que se alteró, al fin, el equilibrio del poder militar en favor de los cristianos. (41–42)

Ya en el siglo XX, el nacional-catolicismo gobernante, indiferente a las dudas históricas, relanza el prestigio de Santiago como patrón de España y promueve la ruta de

⁴¹ Desde el siglo IX, el Camino de Santiago abrió un puente entre Europa y la península Ibérica y fue una de las vías por las cuales entró el estilo cluniacense (con su ensalzamiento de la Virgen) y el arte románico y gótico en España.

peregrinación jacobea. Así se recoge en la entrada dedicada a Franco Bahamonde que aparece en la primera enciclopedia virtual del Camino de Santiago:

La vinculación de Franco con Santiago se remonta a la Guerra Civil. En julio de 1937 restaura al más alto nivel la Ofrenda Nacional al Apóstol que la República había suspendido, y declara el 25 de julio, día de Santiago, fiesta nacional española. . . La posición de Franco y la de los sectores más recalcitrantes del régimen será siempre la misma, muy presente en las ofrendas del dictador: la reivindicación de Santiago como estandarte de la unidad española, frente a los variados enemigos del régimen. Serán paradigmáticas las grandes peregrinaciones político-religiosas que se convocan en Santiago durante los años santos vinculadas al ejército, la Falange, los sindicatos franquistas, los grupos más conservadores de la Iglesia, etc., casi siempre con miles de participantes.

(*Xacopedia.com*)

Según reporta un episodio del NO-DO de 1963, es en este año cuando se pretende “revitalizar lo que fue en la Edad Media el Camino de Santiago para la cultura y la religión católica” (“Camino de Santiago” min. 1:16). A pesar del interés

Sorprendentemente, la iconografía de la película y la caracterización del renegado parecen directamente extraídas de las imágenes del NO-DO.

Y mientras el NO-DO, como vehículo portavoz del régimen, presenta en estos años al dictador inaugurando pantanos⁴², es interesante ver cómo en la película *Dulcinea*

⁴² Según datos abiertos en tiempo real publicados en la web del Ministerio para la Transición Ecológica, el *Inventario de presas y embalses de España* asciende a un total de 1.225, de los cuales más de la mitad fueron construidos durante los años de la dictadura (<https://www.miteco.gob.es/es/agua/temas/seguridad-de-presas-y-embalses/inventario-presas-y-embalses/>). Esto se debió a un plan hidrográfico que pretendía resolver la escasez de energía eléctrica y las fuertes sequías de los años 40. A este respecto conviene

se nos muestra continuamente la falta de agua y esa sensación de cansancio y de sed. La sequía, que aquí se remonta al siglo XVI, estaba muy presente en la memoria de los ciudadanos de 1963, pues la posguerra vino marcada por años de reiterado agostamiento que el dictador capitalizó para sacar brillo a su imagen política, como se aprecia en el discurso que dio en 1952 durante la inauguración de una presa en el río Ebro:

Nos dolía España por su sequedad, por su miseria, por las necesidades de nuestros pueblos y de nuestras aldeas, y todo ese dolor de España se redime con estas grandes obras hidráulicas nacionales, con este pantano del Ebro y con los demás que en todas las cuencas de nuestros ríos van creándose, embelleciendo su paisaje y creando ese oro líquido que es la base de nuestra independencia. Sí señores, de nuestra independencia, porque no hay independencia política si no hay independencia económica, y no hay independencia económica si no hay bienestar en nuestros hogares (cit. en Camprubí, *Los ingenieros de Franco* 15).

En *Dulcinea*, ese oro líquido del que hablaba en su discurso el dictador sirve también como *leitmotiv* narrativo, ya que el agua (o su ausencia) es un tema recurrente en todo el largometraje. En múltiples ocasiones vemos el choque entre la seca llanura manchega y la necesidad de los personajes de beber agua. Incluso el personaje del cardenal Acquaviva, contrariamente a lo que su nombre indica, no puede soportar la sequedad del ambiente.

La sed se convierte en un vacío que hay que llenar. Metafóricamente esta sed puede

destacar la lectura de dos libros: *Liquid Power*, de Erik Swyngedouw y *Los ingenieros de Franco*, de Lino Camprubí. En un reciente artículo periodístico titulado “Ante la pertinaz sequía: ¿qué hacemos con Franco y sus pantanos?” Camprubí utiliza un lenguaje coloquial para explicar cómo “Franco apareció hasta la saciedad en el NO-DO inaugurando pantanos . . . símbolos del progreso tecnológico y económico que la dictadura utilizaría como principal legitimación interna y externa. Y sí, el ingenio popular le devolvió la paliza con el mote de *Paco el Rana*, que tal vez sigue teniendo su gracia cuando nos lo imaginamos saltando de pantano en pantano” (*El Mundo*, 11 mar. 2019).

representar más que la necesidad de proveer agua, puede indicar la ausencia de una fe verdadera e incluso la ausencia de una identidad verdadera, basada en leyendas. No obstante, no se puede perder de vista que la construcción de las identidades nacionales se apoya habitualmente en los llamados mitos fundacionales: “In the last few decades . . . it was argued that foundation myths should be seen as social and literary constructs . . . It was argued that myths were altered, manipulated, and even created, for use in a strategic and political way.” (Mac Sweeney 4). En el siguiente epígrafe volveremos de nuevo sobre el tema de la identidad individual y en el capítulo 4 retomaremos este asunto de las identidades nacionales.

C. Dulcinización de don Quijote

Además de la marginalidad y el paisaje, considero importante hacer hincapié en los diferentes recursos estéticos empleados por Escrivá para mostrar la evasividad de un personaje que, paradójicamente en esta película, no se trata de Dulcinea, sino de don Quijote. La reducción del caballero a personaje ficticio, casi imaginado, se aprecia ya desde los minutos iniciales del filme, en una escena original del guion de Escrivá que no aparece en la obra de Baty. Esta escena, que emplea muñecos de guiñol para materializar a un don Quijote ausente, está inspirada en los capítulos XXV y XXVI de la segunda parte del *Quijote*, dedicados al retablo de Maese Pedro, pero con los personajes y diálogos extraídos del capítulo IV de la primera parte, de la aventura de los mercaderes. Escrivá llama incluso Maese Pedro al titiritero de la película, pero en vez de contar la historia de don Gaiferos y Melisendra, transforma en marionetas a Don Quijote y Rocinante frente a una comitiva que lleva en andas a un distinguido señor, al cual el caballero andante increpa diciendo: “Alto. Que nadie se mueva. Todo el mundo se

detenga y jure por su honor que no hay doncella más hermosa que mi señora Dulcinea del Toboso” (min 7). Es la primera vez que Aldonza escucha el nombre de Dulcinea en la película. Un plano picado incide en la insignificancia de la muchacha de la venta al mostrarla postrada bajo la mesa, lavando los pies del cardenal Aquaviva. Desde esta humillante postura a la que le ata la realidad, la protagonista mira hacia arriba y levanta sus ojos y su espíritu para ver los títeres y dejar volar su imaginación. La utilización de marionetas para dar corporeidad a Don Quijote es un recurso inteligente, pues sirve para añadir diálogo y dar vida a la historia de un personaje sin necesidad de que exista realmente⁴³. Al igual que en la novela los títeres despertaron emociones sinceras en don Quijote y lo llevaron a destruir el guiñol, la protagonista del largometraje experimenta una honda emoción y empatía con el muñeco que representa al caballero. La única vez que ambos se tocan es gracias a la magia de los títeres (ver fig. 13).



Ilustración 13. Dulcinea toca la mano de la marioneta que representa a don Quijote (min. 9:40).

⁴³ Esta misma idea ha sido utilizada recientemente en una obra de teatro estrenada en el 2016 titulada *Quijote. Femenino. Plural*. En ella diferentes muñecas representan a las mujeres del *Quijote*, incluyendo una muñeca de Dulcinea que se aparece en sueños.

En el largometraje de Escrivá hay una inversión de papeles. Podemos decir que el caballero andante sufre un proceso de “dulcinización” mientras que la prostituta peregrina se “quijotiza”. Para explicar la “quijotización” de Dulcinea y la “dulcinización” de Don Quijote recurriremos a investigaciones recientes que afirman que la identidad humana puede explicarse como una narrativa, sin olvidar que las narrativas, ya sean leídas, oídas o vistas, crean identidades. Para el narratólogo Thomas Pavel, estudioso de la identidad, las emociones y su relación con el consumo de la ficción, “[n]arratives are about human beings and the actions they take in the light of their needs, passions, norms and values. Narratology, in principle at least, should therefore blend the rhetoric with the ethics of fiction” (97–98).

En la película, la cinematográfica Dulcinea crea su propia narrativa y forma su personalidad. La incorporeidad que caracterizaba a la figura literaria de Dulcinea se transfiere aquí al caballero, que muere derrotado al no lograr defender su propia historia. En la película, el hidalgo se vuelve difícil de vislumbrar y dudoso de su propia identidad. Siguiendo la terminología usada por Salvador de Madariaga⁴⁴ en su *Guía del lector del “Quijote”*, podríamos decir que se produce una “quijotización” (127) de Dulcinea a la par que, acuñando un nuevo término, Don Quijote se “dulciniza”, ya que nunca vemos su cara ni su cuerpo. Escuchamos su voz dentro de la cabeza de Sancho y después en los pensamientos de Dulcinea. La única vez que resulta más tangible es en el momento de su muerte, pero ni aún así llegamos a ver su rostro.

⁴⁴ Madariaga fue el primero en mencionar en 1926 el término “quijotización” al incluir en su ensayo sobre la psicología de don Quijote dos capítulos titulados, respectivamente, “La quijotización de Sancho” (150–62) y “La sanchificación de don Quijote” (163–76).

Según los últimos estudios de la neurociencia la identidad del hombre es una narrativa, es decir, que el ser humano se construye a sí mismo cuando se imagina su historia formada por una serie de ideas abstractas que extrae de sus experiencias. El Dr. Ramachandrán, director del Centro para el cerebro y la cognición de la Universidad de San Diego, anuncia a este respecto que:

The idea of self is that you take all the things that have ever happened to you, pluck from your life (if you are sad you may pluck the sad things, if you are happy you may want to pluck the happy things) and you stitch them together into a general abstract idea and mainly, the idea of self is a story that we tell ourselves, and it can change from day to day and it allows the human being to exercise that peculiarly human muscle.. to experience stuff and then to abstract them into a story... that's self. ("Who am I?" min. 6:19–7:05)

De manera que en la novela de Cervantes Alonso Quijano en un momento determinado de su vida decidió cambiar su identidad y, al construir la historia de Don Quijote, se construyó a sí mismo. Pero según sugiere el filósofo Daniel Dennett, los demás contribuyen también con su percepción a crear la identidad de cada uno:

A human being first creates —unconsciously (the way a spider creates a web)— one or more ideal fictive-selves and then elects the best supported of these into office as her Head of Mind. A significant difference in the human case, however, is that there is likely to be considerably more *outside influence*. Parents, friends, and even enemies may all contribute to the image of “what it means to be me”.
(Dennett s/p)

Así, en la película de Escrivá, don Quijote se quiebra en su hora final y lo hace justamente forzado por la percepción mental que su círculo más cercano de amistades proyecta sobre él. Su identidad es puesta a prueba por la presión de los otros, estéticamente lograda con una lente curva de ojo de pez que, como si miráramos a través de una mirilla, engrandece y distorsiona los rostros de los cuatro personajes que rodean el lecho: el ama, el cura, el escribano y Sancho Panza (fig. 14). Curiosamente, este escenario vuelve a estar impregnado de imaginería religiosa.



Ilustración 14. Escena que exagera en cámara lo que ve don Quijote en su lecho de muerte (min. 41:19).

La cámara recoge muy bien este efecto abrumador que se cierne sobre el derrotado caballero y en este caso, su derrota física exterior se convierte también en una derrota interior ya que le obligan a destruir la identidad que de sí mismo había forjado y aceptar por tanto la imagen de Alonso Quijano que los demás tenían de él. Parece negando a Dulcinea y por tanto negándose a sí mismo, a Don Quijote, a ese caballero andante que creó en su mente.

Ahí donde Don Quijote se quebró, cediendo al opresivo círculo que se cernía sobre él antes de fallecer, Dulcinea triunfará. Ella entra en la escena mortuoria justo

cuando el hidalgo acaba de expirar. La dama y el caballero nunca llegan a conocerse. Con un fondo ensordecedor de campanas que repican y sin contestar a las preguntas que se le hacen, la cámara se centra en planos fragmentados de Dulcinea que la van recortando de lo general a lo particular, hasta un primerísimo primer plano en el que asume su nueva identidad: “Yo soy Dulcinea” (min. 42:12). La protagonista del filme hace suyas las palabras “Yo sé quién soy” (79) que pronunciara el caballero en el capítulo V de la primera parte de la novela. Don Quijote aquí enmudece y una Dulcinea corpórea y bien definida toma su lugar. Se produce entonces este intercambio de papeles en donde Dulcinea fabrica ahora su propia narrativa y prefiere morir a renunciar a la identidad que creó de sí misma. Para Alcover, “[al decantarse por seguir a la muchacha en sus caminatas entre bucólicos molinos, en detrimento de un don Quijote sólo personificado como *voz over*, mandando a Sancho e invocando delirantemente a Dulcinea, el film se abona de nuevo al feminismo. En todos los varones de la función aflora una condición mendaz” (295).

En la película de Escrivá don Quijote es el personaje ausente, ya que nunca aparece su imagen: escuchamos su voz, vemos su cama mortuoria, su mano, pero jamás hay un encuentro entre él y Dulcinea. Es más, este Quijote sufre una derrota emocional al negar la existencia de su dama, mientras que ella, convertida ahora en su discípula, no se resigna al papel que le correspondió vivir y con su muerte ratifica su voluntad de elección: elige morir como Dulcinea (=Ave) y redimir los pecados de Aldonza (=Eva). Completa así la narrativa inspirada en ella por la carta de don Quijote y crea su propia identidad quijotesca, sin necesidad ya de caballero que, “dulcinizado”, pasa a ser un ideal inexistente.

Dimensión religiosa

—*Con la iglesia hemos dado, Sancho.*
—*Ya lo veo —respondió Sancho—,*
y plega a Dios que no demos
con nuestra sepultura.
Miguel de Cervantes⁴⁵

En este apartado se ha elegido como tema central el de la religiosidad por dos motivos principales. El primero, por la ambigüedad con la que está tratada: convenciendo a los censores y contando con la bendición de las autoridades, pero aportando sin embargo detalles críticos con esa misma Iglesia que sirve como sello ideológico del nacional-catolicismo franquista. El segundo, porque destaca las aportaciones más originales que Escrivá incorporó a la historia de Baty, convirtiéndose en una especie de sello artístico del director valenciano.

Para entender la religiosidad que imbuye la película hay que entender por tanto la visión de su director. Escrivá había sido adoctrinado por su católica madre y por el ambiente que le rodeaba en unos valores cristianos y conservadores. Cursó su primera enseñanza en las escuelas pías de San José, una obra benéfica para los hijos de los más desfavorecidos. Siendo niño se inscribió en las actividades recreativas de una asociación de obreros católicos llamada Patronato de la Juventud Obrera. Posteriormente, coaccionado por su madre y por su escasez financiera, ingresó sin vocación en un seminario que acabó abandonando más tarde, causando un gran disgusto a su progenitora. La madre de Escrivá moriría poco después en un accidente laboral, al caérsele encima un

⁴⁵ Diálogo que ha sido repetidamente utilizado, a veces en una versión distinta a la original (“con la iglesia hemos *topado*, *querido* Sancho”) que se recoge en el capítulo IX de la segunda parte de *Don Quijote*, cuando caballero y escudero entran de noche en el manchego pueblo de El Toboso.

caldero de aceite hirviendo. Esto dejó en el joven Vicente una angustia que le acompañaría el resto de su vida. En su biografía, Rubio Alcover destaca que Escrivá “salió adelante en ese clima enrarecido de tutela y desarraigo, desarrolló sentimientos contradictorios, de agradecimiento, agravio y rebeldía, por las atenciones que les proporcionaban como una limosna” (19).

Siempre dispuesto a estudiar (aunque su expediente académico está lleno de huecos, parches e irregularidades), no dudó en emplear su retórica y sus escritos para ganarse el beneplácito de quienes estuvieran en el poder. De todas sus profesiones, es la de propagandista la que le fue encaminando a lo más alto. Gracias a sus palabras, sin llegar a ser un escritor de calidad, logró complacer a censores y críticos. Todo ello sin dejar de lado sus puntos de reprobación a la Iglesia, que marcarán lo que yo considero una seña distintiva de su estilo. Por ejemplo, con su libro *Jornadas de Miguel de Cervantes*, publicado en 1948 y ganador del premio nacional de Literatura del año anterior, realiza una biografía del autor donde el patriotismo del manco de Lepanto se equipara al idealismo y bondad de Don Quijote y el éxito de su obra se convierte en el reflejo de la labor imperialista del régimen de Franco. En palabras de Rubio Alcover: “La prosa de Escrivá en la *Jornadas*... es apenas distinguible de cualquier otro juntaletas del momento, aunque su autor . . . aproveche para insertar ironías en abundancia acerca de la corrupción eclesiástica —bien que contextualizadas como ‘vicios de época’” (101).

Otro ejemplo de esas ironías típicas de Escrivá en cuanto al ámbito religioso se encuentra también en la película *La señora de Fátima*, para la cual escribió el guion. El largometraje tuvo gran éxito dentro y fuera de España y fue aclamado por la iglesia,

desde los púlpitos parroquiales a las más altas esferas eclesiásticas. Sin embargo, su lectura puede interpretarse, según la crítica, como ambigua o incluso blasfema:⁴⁶

[E]l rezo apresurado del niño para comer antes, un varapalo a las beatas, y la involuntaria complicidad con los villanos de un párroco incrédulo, redondean una obra muy cínica y que admite dobles lecturas, incluso la radicalmente blasfema que han reclamado analistas nada sospechosos de derechismo, como Téllez o Pérez Perucha. (Rubio Alcover 158)

Siguiendo en esta línea ambivalente de exaltación religiosa y crítica eclesiástica, en el largometraje de *Dulcinea* me llamaron la atención los múltiples momentos aprovechados para detractar a la Iglesia como institución, a sus formas de control sobre el individuo y a su falsa justicia. Se pasará ahora a analizar aquí algunos de esos momentos.

Al inicio de la película, en la ya mencionada escena del séquito de Acquaviva, Escrivá lanza una primera llamada de atención contra la comercialización de la fe y la concesión de indulgencias, así como contra la superficialidad religiosa y el vacío espiritual representado en el rezo de las letanías, dichas metódicamente y sin raciocinio ni sedimento alguno: “Y dile a Fray Ángelo que cese de una vez con sus letanías, me va a estallar la cabeza” (min. 4:22).

En esta escena, el fraile que abre la comitiva va entonando un discurso aprendido y monótono que reza así: “Paso a su eminencia el cardenal Acquaviva⁴⁷, legado apostólico de su santidad Pío V. Se ordena en nombre de la sacra católica majestad de

⁴⁶ Ver por ejemplo el artículo de José Luis Téllez, “*La señora de Fátima*” (mencionado en la cita subsiguiente), incluido en la antología del cine español *Flor en la sombra*, editada por Julio Pérez Perucha en 1997.

⁴⁷ En realidad, cuando Acquaviva visitó España como delegado papal no había sido aún ordenado cardenal. Eso sucedería un par de años más tarde.

nuestro rey Felipe, que Dios preserve, cien días de indulgencia a los cristianos que dieren público acatamiento al mandatario...” (min. 2). La voz se va perdiendo en la lejanía hasta hacerse inaudible para dar paso a un corte tajante de Acquaviva pidiendo algo mucho más terrenal y práctico que esos lejanos días de indulgencia: “agua”. Se produce un contraste entre, por un lado, la promesa de disfrute de cien días de gloria divina y la grandilocuencia de términos empleados por el fraile (“eminencia”, “su santidad”, “sacra católica majestad”) y, por otro lado, la petición sencilla y muy humana de un elemento básico como el agua. El cansado y sediento Acquaviva, está siempre atento a sus necesidades humanas más que a las divinas que le confiere su posición. Su vestimenta y el séquito que lo acompaña, así como el respaldo añadido a su montura, a modo de trono, lo caracterizan como alguien poderoso y con dinero.

Ya el propio Cervantes criticaba en *El Quijote* el materialismo que rodeaba a la Iglesia poniendo en boca de Sancho, en el capítulo XXXIX de la primera parte, un refrán popular:

Hay un refrán en nuestra España, a mi parecer muy verdadero, como todos lo son, por ser sentencias breves sacadas de la lengua y discreta experiencia; y el que yo digo dice: “Iglesia o mar o casa real”, como si más claramente dijera: “*Quien quisiere valer y ser rico siga o la Iglesia o navegue, ejercitando el arte de la mercancía, o entre a servir a los reyes en sus casas.* (494, el énfasis es mío)

Es decir, que en la época de Cervantes se asociaba a la Iglesia con capacidad de riqueza, con medro económico, amén del poder político que ostentaban también los más altos cargos eclesiásticos. Los conventos habían llegado a convertirse en verdaderos palacios, y por eso durante la Contrarreforma (1545-1648), momento histórico en el que Escrivá

sitúa el tiempo de su película, se intentó volver a los orígenes piadosos y tradicionales de las órdenes religiosas. Siempre hubo curas pobres de pueblo, pero el sentimiento general seguía siendo el de tomar los votos a manera de oficio más que como una vocación. Dando un salto de más de cuatrocientos años, en la España de 1962, la Iglesia sigue ostentando un alto poder. No en vano la ideología franquista fue bautizada como nacionalcatolicismo. Tras su pérdida territorial iniciada en el siglo XIX con las desamortizaciones y los ataques a los que se vio sometida durante los años treinta, en época de la Segunda República, se convierte en un movimiento que inspira la sublevación y termina alzándose con la victoria al final de la Guerra Civil. El nacionalcatolicismo, apoyado en los tecnócratas del Opus Dei, vino a sustituir en los años sesenta al nacionalsindicalismo falangista. Sin pretender que *Dulcinea* venga a cambiar el entorno político de su época, sí se puede hacer una lectura de la película en la que se ensalza la piedad individual y el corazón puro (caracterizados en el papel de su protagonista) frente a la falsa religiosidad y el materialismo eclesiástico.

En efecto, otro personaje del que se sirve Escrivá para destacar los vicios del mundo eclesiástico es el clérigo, el cual, siempre atento a satisfacer sus necesidades básicas más que a pensar en su salvación futura, afirma hacia la mitad de la película: “La salvación... ese es un premio a muy largo plazo y bastante dudoso . . . Ningún hombre da nada por nada . . . Sin piedad, sin compasión, en frío porque nadie se compadece de los que no tienen más que hambre y sed de justicia amén” (min. 52). Y mientras dice esto no para de comer pan. Escrivá se atreve a re-escribir el versículo del Nuevo Testamento: “No sólo de pan vive el hombre, sino de toda palabra que sale de la boca de Dios” (Mateo 4:4) y lo interpreta de un modo más práctico: No sólo de futuras promesas de gloria y

títulos eclesiásticos vive el hombre, sino de pan que calme su hambre y agua que aplaque su sed y le permita seguir viviendo. Una máxima que probablemente Escrivá habría mascullado siendo niño cuando se alquilaba por unas monedas para ejercer de espantapájaros viviente “golpeando una lata con un palo a cambio de diez céntimos” (Rubio Alcover 23).

Este personaje del clérigo, interpretado por el actor estadounidense Cameron Mitchell, aparece definido en la secuencia de apertura como “el renegado”, intentando tal vez restar impacto en la censura. Toda la crítica volcada sobre él como peregrino mentiroso que mira solo por sus intereses está pues “justificada” al denominarle apóstata del catolicismo, reprochando entonces la actitud de la persona y no la de la religión. Sin embargo, su personaje representa la inmoralidad de muchos clérigos del periodo de los Austrias, inmoralidad que continuó en la época de la dictadura y que sigue afectando en cierto grado a algunas categorías religiosas hoy en día. Escrivá utiliza un marco histórico del pasado (esa “distancia temporal” a la que ya se ha aludido antes) para poner en evidencia los defectos que acarrea la Iglesia como organización.

El renegado representa esa religión falsa de pura apariencia, que engaña a los feligreses y se aprovecha de sus limosnas y donativos. Este personaje principal en la película de Escrivá era un personaje secundario ideado por Gaston Baty⁴⁸. De hecho, Baty no lo llama renegado sino enfrailado, pero su curriculum es el mismo en ambas versiones: “Huí de mi convento. He robado, he mentido, he llevado el escándalo en mi carne y [en] mi hábito entre mujerzuelas y bandidos. He profanado el Cuerpo de Cristo y

⁴⁸ En esta obra de nueve actos, este personaje no aparece hasta el acto número siete, junto a la banda de pícaros.

he rodado entre las basuras hasta el último abismo” (Baty 162)⁴⁹. En *Dulcinea* de Escrivá, el renegado se presenta por primera vez en una secuencia original de esta película, una escena nocturna en la que aparece escondido tras una especie de ermita improvisada al aire libre o pequeño altar hecho a una virgen o, como dice el propio renegado, a un “miserio santo de pueblo” (min. 20:20). La taumaturga imagen se encuentra dentro de una construcción de piedra atravesada por unas barras de hierro a ambos lados de las que cuelgan exvotos de cera que representan distintas partes del cuerpo: brazos, cabezas, pechos, etc.⁵⁰ Una música de acordes estremecedores con instrumentos de cuerda y unos árboles de ramas secas enmarcan el lugar en una composición de estilo lúgubre y macabro (fig. 15). El conjunto recuerda la descripción que José Saramago hiciera de una capilla similar dedicada en este caso a un santo, San Gonzalo de Amarante, en Portugal:

Estaba el lugar medio a oscuras y el susto fue de muerte. Están pulidos los pies del milagroso santo con las caricias y tocamientos que le hacen y con los besos que en ellos depositan las bocas que vienen a implorar mercedes. Es de suponer que las peticiones serán satisfechas, pues no faltan las ofrendas, piernas, brazos, cabezas de cera, equilibradas sobre el túmulo, cierto es que huecas, que los tiempos son malos y es cara la cera maciza, y bien se ve que esta es adulterada.

(35–36)

⁴⁹ En la adaptación de Escrivá el discurso final del renegado dice así: “He robado, he mentido, he profanado el nombre de Cristo, he escupido sobre la Santa Cruz, he jurado en falso sobre los Evangelios, no puedo más, no puedo más” (min. 85:40).

⁵⁰ Estas explícitas ofrendas servían como propaganda del milagro concedido por el santo o virgen a la persona o familia que lo había solicitado: “hasta época reciente ha existido la figura del cerero que iba por distintas localidades y según la necesidad de la gente y por medio de los distintos moldes de los que disponía elaboraba el exvoto deseado: niños, piernas, brazos, cabezas...” (Vega 263).



Ilustración 15. Aldonza postrada frente a un altar popular (min. 19) y en una iglesia (min. 74:40).

Aldonza acude a este improvisado lugar porque dice que no es aceptada en la Iglesia debido a que ejerce como prostituta: “No me dejan entrar” (min. 20). “Yo sé qué aquella es la iglesia de los otros, y esta es la mía” (min. 19:35). Ella, como figura del pueblo, se siente rechazada por la religión oficial y hace uso de estos altares populares porque dice que de ahí no la pueden echar. En contraposición, cuando finalmente la protagonista entra a refugiarse en una iglesia (fig. 15) y se postra ante un ornamentado altar lleno de santos a invocar la ayuda de Dios —“Dios mío, ayúdame, tengo miedo” (min. 74:40)—, ni Dios, ni los santos, ni los muros sagrados la protegen, puesto que en la siguiente escena aparece encarcelada, con grilletes, el pelo rapado y cubierta tan solo por un sayo esperando a ser enjuiciada. De nuevo una llamada de atención a la Iglesia, que debería estar abierta a todos y amparar a quienes tienen buen corazón, pero que en realidad no es así.

Escrivá parece indicar que para la Iglesia todo es blanco o negro: clérigo bueno, prostituta mala. Pero la visión que ofrece en este largometraje es mucho más compleja, más llena de tonalidades. En su guion recurre a la elipsis para dar a entender la profesión marginal de Aldonza sin decírsela abiertamente: “vivo de este modo porque no debo servir para otra cosa distinta. No quiero explicárselo al cura”. (min. 19:05). Y mientras se

acerca la cámara, el primer plano de perfil de la actriz se alinea simétricamente al perfil de la virgen como si ambas fueran intercambiables, la santa y la pecadora, dejando como fondo, para nada distorsionado, unos pechos con sus pezones que se saltan la censura por ser exvotos religiosos moldeados en cera (ver fig. 16). Esta idea aparece también al final de la obra de Baty, cuando Sancho le dice a Dulcinea: “Sed santa y no tendréis otro trabajo que estar en una capilla llena de lámparas de plata y retablos dorados, con los muros cubiertos de exvotos, rosarios, piernas, brazos y narices de cera (159–60)”. Acto seguido, el escribano le rebate: “Los iluminados son peligrosos herejes. Recordad a las dos Calatravas, condenadas por hacer falsos milagros con ayuda de Satán” (160). Escrivá entrelaza fe y superstición en todo el guion y también en todo el tejido que conforma su visión de la religión. Su película, más que en blanco y negro, pretende destacar los tonos grises, los límites borrosos entre lo bueno y lo malo, entre el pecado y la santidad, entre Eva y la Virgen.



Ilustración 16. Aldonza frente a frente con la virgen rodeada de exvotos (min. 19:28).

En oposición a los falsos creyentes sumidos en sus rezos y letanías que ya habían sido criticados anteriormente, Aldonza advierte claramente que ella “no rezaba, yo no sé

rezar” (min. 19:38) cuando contesta a la pregunta que le hace el renegado, el cual aparece siniestramente, en primerísimo primer plano, junto a la cabeza de cera y pelo humano que cuelga como ofrenda. En palabras, el apóstata alude a su apariencia como distintiva de su condición: “¿No lo ves? Soy clérigo, voy peregrinando a Compostela” (min. 19:42). Y lo que vemos es el cayado de peregrino, con la cruz en medio que le cubre la cara y refleja la sombra sobre su rostro, en un corte que podría incluso llegar a interpretarse como la forma de una hoz y un martillo (ver fig. 17). Al abrirse el plano, una prominente concha de vieira lo identifica en su peregrinaje y una capa de piel lo aísla del frío; de su cuello cuelgan rosarios de grandes cuentas rematados por la cruz de Caravaca, así como otras dos cruces de doble brazo que penden de sus muñecas⁵¹.



Ilustración 17. Primera aparición de Cameron Mitchel en el papel de renegado en la película (min. 19:35).

⁵¹ La referencia a la cruz de Caravaca no es arbitraria, ya que se trataba de una reliquia robada en 1934 y que logró recuperarse durante la dictadura, en el año 1942; si bien es cierto que ya no era el mismo *lignum crucis*, que nunca apareció, sino otra esquirla de madera de la cruz de Cristo concedida por el Papa Pío XII a la localidad de Caravaca. Esto supuso una nueva ola de popularidad para la Vera Cruz de Caravaca, que por otro lado aparece también ligada históricamente a actos esotéricos y de brujería.

Cuando reza, el renegado levanta dramáticamente ambas manos y entona cánticos en latín. Escrivá quiere dejar bien claro que en el mundo eclesiástico la apariencia es más importante que la pureza de corazón. Incluso el uso del latín resulta inaccesible para el vulgo, que como Aldonza ni siquiera sabe leer. Y como todo es cuestión de apariencias, en cuanto Aldonza sale de escena el supuesto clérigo deja su interpretación y en su mirada se intuye que acto seguido va a robar las limosnas dejadas en el altar.

Con todo el carácter siniestro que se acompaña a este personaje, al final, sin embargo, es el único que sufre un cambio y recupera su fe gracias a Dulcinea. Otros personajes del mundo religioso resultan aún más fríos, como el cura que presiona con un crucifijo en la mano a Don Quijote en su escena mortuoria (min. 41:15), las beatas que pasan inmisericordes frente a los mendigos que piden limosna (min. 55:45), la monja que cierra la puerta de su convento al paso de la novia moribunda del indiano (min. 70:50), el tribunal de Toledo y todos sus miembros que juzgan y mandan a la hoguera a Dulcinea (min. 76:10), la masa popular que clama su muerte (min. 88) y, por encima de todos ellos, la imperturbable y sobrecogedora imagen del Cristo crucificado que en planos contrapicados mira desde arriba la injusticia y no hace nada por evitarlo:

“¿Por qué esta injusticia?” —Clama Diego, el indiano, sobre la tumba de su novia Blanca— “Y me pregunto si no andará en todo esto la voluntad de Dios” (min. 71:43). Eso mismo piensa Dulcinea ya en el juicio de tinte inquisitorial al que se ve sometida: “Porque es la voluntad de Dios. Yo he sido elegida por él” (min. 82:20).

A modo de vaticinio, Diego se había despedido de Dulcinea pidiendo que Dios la guardara y le pagara el bien que le había hecho, pero al final de la película el pago no es otro que la muerte en la hoguera de la protagonista. Una muerte, de nuevo, bajo la

sombra del gran crucifijo que parece castigar más que salvar y que por su situación puede observar impávido a través de la ventana, junto con el juez, el vía crucis de Dulcinea, sobre un carro y con los brazos atados a una cruz, camino hacia su final en medio de la alborotada masa (ver fig. 18). Una verdadera mártir de un verdugo que en este caso consiste en la propia Iglesia Católica con todas sus apariencias, su boato y su simbología. Así resume Alcover el profundo mensaje crítico al catolicismo que envía la película: “Una imagen, la de la religión, que vuelve a quedar por los suelos: un Cristo de madera ominoso... clérigos estafadores, una masa sedienta de sangre y el Santo Oficio saciándola de sangre y circo” (295).



Ilustración 18. Gran cruz de madera que preside el juicio a Dulcinea (min. 90:35).

Las cruces plagan todo el largometraje, ya que las vemos incluso bordadas en los hábitos de los miembros del tribunal, reflejando las órdenes militares a las que pertenecían: Santiago, Alcántara, Calatrava o Montesa. Las insignias militares se mezclan con las religiosas y con las que representan el poder político, como el escudo del águila bicéfala de los Habsburgo que preside el estrado (ver fig. 19). Un símbolo que paradójicamente refleja más el sentido de extranjería que el de hispanidad, como bien anuncia José Álvarez Junco: “Carlos V se tituló *Augustus Imperator Caesar* con mucha mayor

frecuencia que *Hispaniarum Rex*, y exhibió, alrededor de su figura, el águila bicéfala, la corona de laurel o el toisón de oro, con preferencia a los escudos de los reinos peninsulares” (67). Rubio Alcover va aún más lejos, y considera que “la comparecencia final de la protagonista frente a sus jueces, con el águila imperial a sus espaldas, tiene claros e intencionados resabios nazis” (295). En cualquier caso, heredados de Carlos V, el águila bicéfala y el toisón de oro⁵² entraron a formar parte del escudo de la ciudad imperial de Toledo⁵³, lugar en el que Escrivá sitúa el juicio final que se le hace a Dulcinea.



Ilustración 19. Estrado central con el escudo del águila bicéfala y la sombra del crucifijo (min.76:45).

⁵² Según Fernando Fernández Sánchez, profesional de protocolo, comunicación y relaciones institucionales, la Insigne Orden del Toisón de Oro es una Orden dinástica capitular caballeresca fundada en Brujas (cuyo símbolo de la ciudad era el vellocino) en 1430 por Felipe III, duque de Borgoña, al casarse Isabel de Portugal y que más tarde heredará su nieto, Carlos I de España y toda su descendencia. Se trata de una de las órdenes más prestigiosas y antiguas de Europa y que todavía sigue vigente en la Monarquía española. Curiosamente, su patrón es San Andrés, patrón de Borgoña y mártir representado por la cruz en forma de aspa en la que murió. Otra simbología más, la del aspa, que remite a la productora de Escrivá. “Una Orden que, aunque traía, aparentemente, el espíritu de las Órdenes de los cruzados, como por ejemplo; el Temple, Santiago, Calatrava, la Orden Teutónica, etc, se diferenciaba de éstas en sus orígenes, pues las Órdenes de los cruzados se caracterizaban por un neto carácter religioso, místico y un firme compromiso con la Guerra Santa; votos de pobreza, castidad, obediencia y sometimiento absoluto a la autoridad eclesiástica. Sin embargo, las Órdenes caballerescas dinásticas, como la Insigne Orden del Toisón de Oro, nunca tuvieron entre sus principales objetivos la Guerra Santa; sus miembros llevaban una vida absolutamente secular; y los integrantes se sometían a la autoridad del Gran Maestre, casi siempre un príncipe y no un eclesiástico” (Sánchez 35).

⁵³ Carlos V convirtió Toledo en la capital del imperio, título que ostentó hasta 1561 cuando su hijo, Felipe II, trasladó la corte a Madrid.

Esta simbología que tanto se hace notar en la película será también fundamental durante la dictadura franquista, donde vuelven a unirse el poder político, religioso, militar y judicial bajo otro escudo alado, esta vez con el águila del apóstol San Juan. Un águila que ya utilizara en el siglo XV la reina Isabel y que pasó a representar a los Reyes Católicos acompañada del Yugo (de Ysabel) y las Flechas (de Fernando). Yugo y haz de Flechas adoptadas para representar a la Falange (aunque cambiando la dirección y mirando hacia arriba, y no como las anteriores colocadas hacia abajo).

Escrivá se sirve de un momento histórico, el Siglo de Oro, para criticar a la Iglesia de esa época y de este modo no exponerse a ser censurado por enfrentarse a la Iglesia de los años sesenta. Pero en esa asociación entre el modelo imperialista iniciado por los Reyes Católicos y continuado por los Austrias y las ansias de grandeza del régimen franquista, se conecta también la falta de humildad de las altas esferas religiosas de uno y otro tiempo y la falta de fe verdadera disfrazada de rezos y letanías que no van acompañadas de un sentimiento puro.

Estéticamente, toda la escena final del juicio parece llevar al extremo el alargamiento de sombras y la localización de la cámara en ángulos inverosímiles que había venido utilizando Escrivá hasta ahora para crear en la audiencia una percepción cargada de suspense y estrés emocional (ver fig. 18 y 19). El ambiente, ya de por sí irrespirable en toda la película, se vuelve todavía más pesado y los minutos parecen transcurrir más despacio que las horas, ralentizando aún más si cabe el ya parsimonioso

tempo cinematográfico de este largometraje y posponiendo el desenlace hasta el punto de angustiar al espectador⁵⁴.

Conclusiones al capítulo

Documentos audiovisuales como el largometraje que acabamos de analizar permiten ver la evolución de la imagen de Dulcinea en diferentes contextos históricos. Caracterizada como una prostituta de inmaculada hermosura y elevada espiritualidad dista mucho de representar el ideal que de ella tuviera en mente don Quijote. Sin embargo, estos fueron los atributos que cautivaron la imaginación de Vicente Escrivá, dando no solo voz, sino también un papel protagonista a una mujer marginada en plena dictadura franquista. En cualquier caso, no hay que llevarse a engaño: a pesar del matiz crítico y la estética de la película, Dulcinea se convierte meramente en un producto para satisfacer la ambición de su director, que tenía sed de riqueza y de prestigio.

Plásticamente, Escrivá bebe de las películas que ha visto y en este largometraje pueden apreciarse características que corresponden a diferentes movimientos cinematográficos (tratamiento de la luz y las sombras, planos de cámara, atmósfera irrespirable, líneas angulares o lentitud narrativa por un lado y acentuación de la marginalidad, importancia del paisaje, o representación de la fealdad social por otro). Sin embargo, no considero que esta película deba insertarse en ninguna corriente específica ya que, en mi opinión, su singularidad radica en la selección de estos efectos estéticos, ya

⁵⁴ Estos apuntes estéticos, presentes en toda la película, concuerdan plásticamente con las características dominantes del expresionismo alemán: movimiento surgido tras el final de la Primera Guerra Mundial cuyas películas captaban el sufrimiento, la expresión de un país roto y la depresión de sus habitantes y lo plasmaban en películas lentas, de atmósfera pesada, sombras alargadas, decorados artificiales, ángulos inesperados de cámara y misteriosas evocaciones que influían en el estado emocional de los espectadores.

probados con éxito por otros directores, para elevar el valor plástico del filme y, por consiguiente, la calidad técnica y narrativa del propio Escrivá.

Políticamente, Vicente Escrivá no se enfrenta abiertamente al régimen franquista con este filme, ni creo que sea eso lo que quiera hacer en ningún momento. De hecho, lo defiende. Lo que yo he destacado en este capítulo son esas sutilezas que se pueden ver y que llaman la atención en una película elogiada por la dictadura. Pero el objetivo principal de Escrivá es dinero y gloria, en este orden. Su meta no es nunca la crítica social. Lo que yo destaco es esa independencia artística que en ocasiones le separa de ese cine de posguerra que Juan Antonio Bardem definió como “políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítrico” (cit. en Caparrós Lara 112) y en otras ocasiones, no. Vicente Escrivá tenía grandes miras para esta película de *Dulcinea* y se arriesgó a poner notas sutilmente discordantes con los valores franquistas, pero que pasaron desapercibidas para la censura.

No obstante, me gustaría rematar este capítulo remarcando ese triple papel de Escrivá como receptor de la obra de Cervantes, receptor de la obra de Baty y, posteriormente, autor de la película *Dulcinea*. El personaje creado aquí por el director de cine bebe de la tradición pero quiere distanciarse también de ella. Esta *Dulcinea* es distinta a la que en su día creara Cervantes, pero no habría existido sin su precedente.

Escrivá dota de corporeidad a una *Dulcinea* empoderada, dueña de sus actos, pero sin abandonar ese sentimiento de ausencia como hilo conductor de la película. En la parte estética aparece ese paisaje vacío, con ausencia de hombres, de árboles y de agua. Los personajes que habitan ese paisaje viven en la periferia de la sociedad, son marginados, ausentes de cualquier participación en la escala política. En cuanto a la protagonista, una

mujer anónima cualquiera trabajando en una venta, debe llenar su vida vacía con un amor ausente, con el sueño remoto de encarnar el ideal de un caballero, ya fallecido, y cuya ausencia se hace aún más notable al no aparecer nunca su imagen (la de don Quijote) en pantalla. En la parte temática, ausencia de verdadera fe, reemplazada por una falsa religión basada en pura simbología y engaño. Contextualmente, ese hueco, ausencia, o distancia temporal entre el momento histórico en el que se localiza la acción de la película y el momento de su estreno, sirven también para que los aspectos más críticos del filme pasaran ausentes o desapercibidos por la censura, pero sin llegar a lograr el éxito económico esperado por su director, debido principalmente a la ausencia de público en las salas de exhibición. Este capítulo ha intentado llenar algunas de esas ausencias, rescatando esta película del olvido y analizando la imagen de una Dulcinea que se alza con el protagonismo y toma activamente el control de su vida (y de su muerte).

CAPÍTULO 3

DULCINEA A CONCURSO

Introducción al capítulo

En este capítulo se estudiará la creación de una nueva imagen de Dulcinea a través de breves vídeos artísticos presentados a concurso en el año 2016, con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes. Estas piezas audiovisuales fueron publicadas en las redes sociales para ser sometidas a votación popular. La innovadora iniciativa vino avalada por el Festival de Teatro Clásico de Almagro, todo un referente en los estudios de las comedias del Siglo de Oro.

Haciendo hincapié en la importancia del Festival de Almagro como marco del proyecto, estas páginas se proponen contrastar las propuestas del certamen con los resultados de los trabajos presentados. Se analizarán en profundidad las tres videocreaciones premiadas para intentar descubrir la nueva imagen de Dulcinea dentro de la sensibilidad colectiva contemporánea, prestando atención a los temas, la imaginería utilizada, las técnicas e incluso los títulos que nombran las distintas piezas. El propósito es descubrir si existe una nueva imagen audiovisual de Dulcinea de acuerdo a los nuevos tiempos. Pero, antes de seguir avanzando, es importante definir a qué nos referimos específicamente cuando hablamos del concepto de videocreación.

Este nuevo lenguaje artístico, el de la videocreación, es un producto híbrido entre el cine, el teatro, la poesía, la música y la pintura que tiende a englobarse en la corriente conocida como vídeo-arte y que tiene sus orígenes en la década de los años sesenta.

James Yood define así el vídeo-arte:

[F]orm of moving-image art that garnered many practitioners in the 1960s and '70s with the widespread availability of inexpensive videotape recorders and the ease of its display through commercial television monitors. Video art became a major medium for artists who wished to exploit the near-universal presence of television in modern Western society. Their videotapes, often nonnarrative and of short duration, could be broadcast over public airways or played through videocassette recorders (VCRs).

[...] The flexibility of the medium and the ease and immediacy of video technology attracted a wide range of artists—experimental filmmakers, photographers, performance artists, conceptual artists, sound and process artists, and others. [...] The advent of digital recording technologies in the 1990s and beyond has further extended the possibilities of TV monitor-based or projected video art as a major medium in modern art. (*Encyclopædia Britannica* s/p)

Por su parte, Michael Rush⁵⁵ traza la historia de este nuevo producto artístico cultural asociando su origen a las obras del coreano Nam June Paik y del estadounidense Andy Warhol. Destaca además su importancia a finales del siglo XX y la juventud de los artistas que eligen este lenguaje como forma de expresión:

Whether it be through narratives, formal experimentations, short humorous tapes, or large-scale meditations, video art has assumed a position of legitimacy, even prominence, in the art world that few would have predicted even in the 1980s. Its

⁵⁵ Michael Rush (1937-2015), doctor en psicología por la universidad de Harvard, fue fundador y director del Museo de Arte Eli and Edythe Broad, de la Universidad Estatal de Michigan y anteriormente del Instituto de Arte Contemporáneo de Palm Beach. Su contacto con las artes visuales comenzó en la década de los ochenta, cuando entró a formar parte del grupo de teatro experimental de Nueva York conocido como La MaMa.

seeming endless possibilities and relative affordability make it increasingly attractive to young artists *who have been raised in an era of media saturation. Video is a way of participating in and reacting to media overkill; it is also a manageable means to communicate personal messages.* (New Media 121, el énfasis es mío)

Estas últimas frases resultan especialmente relevantes. Rush habla de una sociedad saturada por los medios de comunicación de masas en la que el vídeo surge como un nuevo lenguaje, una nueva manera de reaccionar ante dicha exageración mediática. ¿No pretendía Cervantes también, en su época, utilizar en *El Quijote* un nuevo lenguaje que acabara con la exageración contenida en los libros de caballerías que circulaban entre las masas populares?

Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro

En otro lugar he indicado que el arte y la ciencia pura, precisamente por ser las actividades más libres, menos estrechamente sometidas a las condiciones sociales de cada época, son los primeros hechos donde puede vislumbrarse cualquier cambio de la sensibilidad colectiva. Si el hombre modifica su actitud radical ante la vida comenzará por manifestar el nuevo temperamento en la creación artística y en sus emanaciones ideológicas.
(Ortega y Gasset, La deshumanización del arte)

Como ya anunciara Ortega y Gasset en 1925, el arte es un baremo que sirve para medir o “[vislumbrar] cualquier cambio de la sensibilidad colectiva” (23), aunque resulta algo más difícil coincidir con él en el hecho de que el arte no esté “estrechamente [sometido] a las condiciones sociales de cada época” (23). Tanto la literatura como la representación teatral o el cine son productos artísticos que reflejan los cambios sociales, según se ha venido observando en este estudio. Los estudios literarios del Siglo de Oro se han centrado, entre otros campos, en el análisis de las populares comedias aureas para

poner de manifiesto, con mayor o menor acierto, la “sensibilidad colectiva” de toda una época. Dichas comedias se siguen manteniendo vigentes hoy en día gracias a la labor de preservación y difusión realizada por festivales de teatro como el de Almagro, en Ciudad Real (España), que con una trayectoria de más de cuarenta años se considera “el más importante del mundo en su especificidad”, como se puede leer en su página oficial⁵⁶ y como corrobora el Premio Max⁵⁷ a la Contribución a las Artes Escénicas recibido en el 2017. Según una nota de prensa enviada por el comité organizador de los premios⁵⁸, la Fundación Internacional del Festival de Teatro de Almagro se hizo unánimemente merecedora de este galardón por "su firme apuesta por la renovación estética y búsqueda de nuevos lenguajes que han permitido, a través de una mirada joven, acercar este patrimonio cultural a las nuevas generaciones y la creación de nuevos públicos" (“Fundación Festival” s/p).

El Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, referente fidedigno en el terreno de las comedias del Siglo de Oro, ha abierto desde hace ya varios años sus puertas a la innovación escénica y ha apostado firmemente por renovar el público que acude a este tipo de espectáculos. El prestigio y el peso de la tradición no están reñidos con las nuevas tendencias y la innovación. Así lo afirma en su página oficial:

⁵⁶ El Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro se inició en el año 1972 y desde entonces ha ido ganando adeptos hasta llegar a un total de 70.000 espectadores en el 2017, que se acercaron a la localidad manchega de Almagro (Ciudad Real) entre el 6 y el 30 de julio para presenciar alguna de las 103 representaciones que pusieron en escena 50 compañías teatrales. Para más información, se puede acceder directamente a la página web: <http://festivaldealmagro.com/es/seccion/que-es-festival/>.

⁵⁷ La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) creó en 1998 los llamados Premios Max de las Artes Escénicas con el fin de reconocer, difundir e implicar a la sociedad en el trabajo realizado por creadores, intérpretes y productores de este sector. La gala de entrega de premios se produce cada año en una ciudad diferente, imitando el modo itinerante de las compañías teatrales.

⁵⁸ El Comité Organizador de la 20 edición de los Premios Max de las Artes Escénicas lo formaron Manuel Aguilar, presidente de la Fundación SGAE; José Miguel Fernández Sastrón; Juli Disla; Paloma Pedrero; Eduardo Galán; Ana Graciani; Paco Mir; Robert Muro; Manuel Segovia; Mercedes Suárez; Pere Tantiñá; Eva Yerbabuena; y Joan Vives.

Por su compromiso con el pasado, el presente y el futuro del teatro en España, el Festival es un claro ejemplo de la evolución en el desarrollo de las artes escénicas. En cada una de sus ediciones se esfuerza en la búsqueda de nuevos lenguajes y en la incorporación de otras disciplinas artísticas para representar, desde la escena contemporánea, a los autores del Barroco. (“Qué es” s/p)

Este capítulo de la tesis recoge la imagen más actual de Dulcinea, la que ha quedado reflejada en una de las propuestas lanzadas por la Fundación del Festival en sintonía con este aperturismo de lo clásico hacia nuevos horizontes. Se trata de un certamen internacional de videocreación titulado “Dulcinea, la mujer inalcanzable” y promovido en Almagro en el año 2016, dentro de las actividades lanzadas para conmemorar el cuatrocientos aniversario de la muerte de Cervantes. No se puede pasar por alto este contexto de conmemoraciones y centenarios como impulsor de iniciativas que revierten en la construcción de una herencia cultural, de una identidad nacional⁵⁹ (o, en el caso de España, una identidad regional, pues existe un alto grado de identificación de Don Quijote con La Mancha, o más ampliamente con Castilla, pero no tanto con otras comunidades autónomas españolas). Estas fechas conmemorativas sirven para fomentar la investigación académica y el interés social de los homenajeados, como ya pusiera de manifiesto Pilar Manero Sorolla en el II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas:

⁵⁹ Sobre este tema de las conmemoraciones y aniversarios y la manipulación que se hace en ellos por diferentes partidos políticos para imponer sus propias agendas en lo que respecta a la construcción de un sentimiento nacional merece la pena leer el artículo de Juan Pablo Gil-Oslé acerca de “Commemorations of Francis Xavier’s Heritage on the Fifth Centennial of his Birth, 2006”, donde habla del fenómeno “of building national sentiment through the appropriation of more or less constructed historical legacies” (492).

En realidad, los estudios aparecidos en torno a 1948, a raíz de la celebración del cuarto centenario del nacimiento del escritor, acaecido en 1547, abrieron brecha y ayudaron a poner los puntos sobre las íes, subrayando la valía de una poesía empequeñecida e infravalorada por la crítica, al contrastarla con la maestría y genialidad de la prosa del propio autor. (“Aproximaciones” s/p)

Si el centenario del nacimiento de Cervantes sirvió para relanzar el valor de su poesía, estas páginas pretenden aportar también su granito de arena en la ampliación del espectro de los estudios cervantistas a raíz del centenario de su muerte. Bajo el marco “Acércate a Cervantes” se impulsó no sólo el proyecto de Dulcinea abordado en este capítulo, sino también otros sobre “Cervantes y Arte Urbano”, “Cervantes a Voces”, “Recortando a Cervantes” o “Cervantes en Rap”, este último en colaboración con el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato (México)⁶⁰.

Este ha sido el objetivo de la Fundación: escalar la palabra cervantina hasta que todos la veamos de frente. Y acercarnos no solo para leerla, sino para ver sus colores, escuchar su ritmo o apreciar las imágenes que inspira a través de disciplinas artísticas como la fotografía, la ilustración, la música rap, el arte urbano o la videocreación. A través de estos lenguajes artísticos, la voz de Cervantes consigue reactivar el presente . . . que es lo que hacen los clásicos. (“Acércate a Cervantes” s/p)

La idea final es llegar al público más joven y aumentar la presencia en las redes sociales. Para el proyecto internacional de videocreación se presentaron 124 grabaciones de menos

⁶⁰ En este proyecto más de trescientos raperos se inspiraron en la obra cervantina logrando que el *hashtag* #cervantesenrap llegara casi al millón y medio de cuentas de Twitter en octubre del 2016 y superara los ocho millones de impresiones (“Acércate a Cervantes” s/p).

de tres minutos basadas en la idea de Dulcinea, de las cuales 83 eran españolas y 41 extranjeras, procedentes de países de habla hispana como México, Argentina, Colombia, Chile, Ecuador o Cuba, pero también de Estados Unidos, Francia, Italia, Lituania, Indonesia, India, Irán o Siria. El jurado, formado por la entonces directora de la Fundación de Almagro, Natalia Menéndez, el director de cine Jaime Chávarri y el productor general del Canal U de Uruguay, Carlos Caballero, seleccionó 29 creaciones para que fueran exhibidas durante la 39 edición del Festival de Teatro de Almagro. Ellos eligieron también las videocreaciones ganadoras del primer y segundo premio (de 1.500 y 500 euros respectivamente), pero dejaron que fuera el público quien premiara la tercera grabación. Para ello hicieron uso de las redes sociales, subiendo 23 videocreaciones organizadas por orden de recepción al canal de YouTube del Festival y dando un plazo de votación del 8 al 25 de julio de 2016. La manera de votar fue sencilla: el mayor número de “me gusta” se alzaría con los 500 euros del premio.

“¡Si Cervantes levantara la cabeza!” dirán algunos, pero Cervantes era un hombre emprendedor, un visionario, que utilizó los recursos que le brindaba su época y creó con su pluma lo que otros están reimaginando hoy con la tecnología digital. Además, el certamen de videocreación contó con el prestigio de ser avalado por toda una institución en la materia, como es el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. Incluir un concurso de videocreación en un certamen de teatro clásico abre las puertas al concepto tradicional de representación de una obra dramática.

La apertura de las artes escénicas va asociada por tanto a una apertura de los estudios del Siglo de Oro. En esta corriente se incluyen, por ejemplo, los proyectos del polifacético Stephen Greenblatt, que imparte actualmente un curso gratuito en línea sobre

Otello, como se explica en su página web, “the multiple stories told by and about Othello in Shakespeare’s play”. Greenblatt se vale de diferentes creaciones culturales para impartir este curso, como se puede leer unas líneas más abajo: “This course covers . . . [m]odern retellings in film, print, and on stage” (“Othellos’ Story” s/p). Queda claro pues que estas nuevas formas de interpretar una obra clásica están adquiriendo cada vez más relevancia en el mundo académico, en consonancia con el propósito aperturista y modernizador que motiva esta disertación. En su página web, Greenblatt incorpora también información sobre su polémico proyecto Cardenio⁶¹, realizado en colaboración con el dramaturgo Charles Mee y analizado ampliamente por la investigadora Barbara Fuchs en *The Poetics of Piracy*, la cual incide en el hecho de que dicho proyecto, aún en marcha, fue resultado también de otros centenarios conmemorativos:

With the 400th anniversary of *Don Quijote* in 2005 and of the 1612 Shelton translation in 2012, Shakespeare and Fletcher’s lost Cardenio, based on the unhinged lover-turned-wild-man in the first part of Cervantes’s novel, has moved center stage, in a series of academic, dramatic, and popular reconstructions. (79)

Sin embargo Fuchs va más allá, y disecciona los textos de las páginas web de Mee y Greenblatt, e incluso la URL del American Repertory Theatre, para denunciar la “piratería” o apropiación indebida de un texto de Cervantes, minimizando su aportación en beneficio del engrandecimiento de la figura de Shakespeare y de la literatura inglesa: “the Project nonetheless purports to disseminate Shakespeare and his cultural capital,

⁶¹ Este proyecto se fundó con una cuantiosa beca de Mellon Foundation, que otorgó 50.000 dólares al American Repertory Theatre Company para representar la obra de Cardenio creada por Charles Mee en colaboración con Stephen Greenblatt (*The Andrew W. Mellon Foundation*).

when in fact Cervantes is the source-material in question” (106). Fuchs no es la única en criticar a Greenblatt; el ensayista Ilan Stavans califica el proyecto de infantil y desafortunado: “to me Greenblatt’s Cardenio Project isn’t only unfortunate but infantile: an abuse in relativism” (171).

A pesar de la polémica que pueda desatar esta corriente de recreación (y a veces reapropiación) de textos y personajes de la temprana modernidad, pienso que no se puede mirar hacia otro lado, sino que hay que continuar esta conversación incluyendo nuevas iniciativas como esta de Dulcinea (que unas veces resultarán más acertadas que otras). Sospecho que los resultados no van a ser siempre del gusto académico y aquí haré referencia a los aspectos que podrían mejorarse, pero creo que ya no hay marcha atrás y que de un modo u otro es positivo que, gracias a las redes sociales, Dulcinea se haga presente en un mundo virtual en el que parece moverse con desenvoltura.

Creando a Dulcinea a través de vídeos

Se pasará ahora a analizar las bases del concurso para descubrir si el Festival de Almagro logró los objetivos que se había propuesto al crearlo: una apertura real a la interdisciplinariedad y la innovación abriendo el campo del Siglo de Oro a un público más joven y variado. Al profundizar tanto en las bases escritas⁶² como en su difusión a través de vídeos en YouTube, cabe considerar si estas premisas dejaban el campo abierto a la creatividad de los concursantes o si por el contrario les marcaban un patrón a seguir, es decir, si existía una agenda política predeterminada detrás de este certamen.

Las bases del proyecto internacional de videocreación Dulcinea, especifican claramente que el objetivo del concurso es “poner en valor esta disciplina [la

⁶² Las bases íntegras del certamen pueden consultarse en el apéndice A.

videocreación] otorgándole un lugar principal durante el Festival . . .” Más adelante explican que el tema del concurso versa sobre “La mujer inalcanzable en sus múltiples vertientes” (apéndice A). Hasta aquí no se ve ningún sesgo significativo; se trata de una idea que pretende impulsar un nuevo lenguaje artístico, la videocreación, centrándose en un tema de especial relevancia social, la mujer, pero que además adquiere el calificativo de “inalcanzable” en relación, a mi parecer, a la intangibilidad e idealización de la figura de Dulcinea. Sin embargo, para aclarar este concepto de “mujer inalcanzable” se enumeran varios ejemplos que, al leerlos, parecen querer implantar una imagen (o varias) dando la pauta a seguir para los trabajos presentados a concurso:

A lo largo de las épocas, se ha seguido forjando ese ideal de mujeres amadas quiméricas e inaccesibles que persiste en nuestros días. Algunos referentes que podemos citar son: *Beatrice* de Dante⁶³, *Poderosa Afrodita* de Woody Allen⁶⁴, *Venus de las pieles* de Leopold Von Sacher-Masoch (David Iyves escribió la versión teatral y en cine fue Roman Polanski quien adaptó la novela)⁶⁵, Jessica

⁶³ Musa del escritor italiano Dante Alighieri (1265-1321). Se la suele identificar con Beatrice Portinari. Dante la conoció siendo un niño, pero su relación fue siempre distante, ya que ella acabó casándose con un banquero italiano de buena posición. Al morir siendo aún muy joven, Dante la idealizó en sus escritos, tanto en *Vita Nuova* como más tarde en *La divina comedia*.

⁶⁴ *Mighty Aphrodite* (1995) es una película del director estadounidense Woody Allen que utiliza imágenes intercaladas del coro griego para narrar la historia de un niño adoptado de gran brillantez intelectual cuya madre biológica trabaja como prostituta y actriz pornográfica.

⁶⁵ *Venus im Pelz* (1870), novela basada en la vida de su autor, el austriaco Masoch (del cual derivó la palabra masoquismo) narra la firma de un contrato de sumisión para ser tratado como esclavo por una mujer que debía someterle a un trato vejatorio. El título procede de un cuadro que representa a la diosa Venus, posiblemente pintado por Tiziano. Las bases mencionan la obra de teatro del francés David Yyves, que inspiró la película de Polanski del año 2013, pero no dicen nada de la versión cinematográfica de 1969 del director español Jesús Franco (*Venus in Furs (Paroxismus)*), exiliado del régimen franquista y conocido, entre otras cosas, por el polémico trabajo que hizo en 1992 con el material sobre Don Quijote grabado por Orson Welles y que Franco editó bajo el título *Don Quijote de Orson Welles*.

Rabbit⁶⁶, Lara Croft⁶⁷, las mujeres suecas para los españoles de los 70⁶⁸, la Reina Isabel, también llamada la Reina Virgen (hija de Enrique VIII)⁶⁹, *La leyenda del rayo de luna* de Bécquer⁷⁰, *La invención de Morel* de Bioy Casares⁷¹ o *La rodilla de Clara* de Rohmer⁷². (ver apéndice A)

Desde un punto de vista crítico, considero que estos ejemplos constituyen una generalización demasiado amplia. Si bien es cierto que la falta de definición de Dulcinea deja la puerta abierta a la imaginación del lector, meter en un mismo cajón a Beatrice y

⁶⁶ Personaje animado de la película *Who Framed Roger Rabbit?* (1988), dirigida por Robert Zemeckis. Pelirroja y despampanante, con su ajustado y escotado vestido rojo, es la mujer “humana” del conejo protagonista en una historia donde se mezclan actores de carne y hueso con dibujos animados. Roger Williams, director de animación de la película, dijo en una entrevista para el *New York Times* que Jessica Rabbit era “the ultimate male’s fantasy, drawn by a cartoonist” (Weinraub 11).

⁶⁷ Lara Croft, también conocida como Tomb Raider, es “a computer supermodel” (Lancaster 87) protagonista de un videojuego. Fue llevada a la gran pantalla en 2001 y 2003, interpretada por la actriz Angelina Jolie, y recientemente en 2018 interpretada por Alicia Vikander. Lara Croft no ha pasado desapercibida para la crítica; ver, por ejemplo, *Lara Croft: Cyber Heroine*, de Astrid Deuber-Mankowsky; *¿Por qué la ficción?*, de Jean-Marie Schaeffer; “Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo?”, de Helen Kennedy; o “Lara Croft: The Ultimate Young Adventure Girl”, de Kurt Lancaster.

⁶⁸ Durante los años de la dictadura franquista, la llegada de turistas suecas, rubias y en bikinis, a las playas españolas revolucionó la sociedad timorata de entonces y convirtió a España en el destino turístico de sol y playa que aún hoy ostenta. Sobre el origen del mito de las suecas conviene leer el artículo “El Colegio Sueco de vacaciones” dentro del proyecto digital *Xenografías suecas* de Emilio Quintana Pareja; también sobre el turismo y la literatura resulta interesante la tesis de Antonio Herrería *Turismo y novela: el espacio turístico de costa en la novela española contemporánea*; y desde un punto de vista más pop, el libro de Adrián Vogel: *Bikinis, fútbol y rock&roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*.

⁶⁹ Además de su negativa a casarse y tener hijos, que le valió el sobrenombre de Reina Virgen y múltiples especulaciones acerca de su sexualidad, Elizabeth I representa la primacía del imperio inglés sobre el español con la derrota de la Armada Invencible. No obstante, cabe destacar su asociación a los textos cervantinos al convertirse en protagonista de *La española inglesa*, donde según Eduardo Olid Guerrero “Cervantes’s presentation of Elizabeth I differs from that of most writers by depicting an in-between human sovereign who acts reasonably, with exemplary justice, and within the strict terms of a monarch” (79).

⁷⁰ En esta leyenda de Gustavo Adolfo Bécquer un hombre, Manrique, persigue por el bosque a una misteriosa y fantasmagórica mujer que vio una noche vestida de blanco pero que no pudo alcanzar y que finalmente no era más que un engaño visual producido por el resplandor de un rayo de luna llena.

⁷¹ Esta novela escrita en 1940 por el argentino Bioy Casares narra una historia fantástica de un preso fugado a una isla desierta donde se enamora de Faustine, una turista que no es más que producto de una especial máquina de fotografías inventada por Morel. Según Raquel Semur, “[e]s interesante percatarse de que lo que inventa Morel es una máquina capaz de producir una realidad virtual. El fugitivo no siente que está viendo una imagen de Faustine sino que siente que está viendo a Faustine, a una Faustine real” (265).

⁷² Película de Eric Rohmer de 1970 que narra en clave de diálogo la relación de un hombre maduro con dos hermanas adolescentes y su obsesión con la rodilla de una de ellas (Claire): “his communication with Claire is nearly nonexistent. She epitomizes the non-verbal indifference of contemporary youth to anyone outside its own generation” (Jones 4).

Jessica Rabbit, a Lara Croft y la Reina Virgen, usando como común denominador “una imagen femenina irreal llamada Dulcinea”, un “ideal amoroso que impulsa a la acción” (apéndice A), parece exceder los límites de cualquier asociación literaria.

Incluir, por ejemplo, a Beatrice no resulta arbitrario. Es la única mujer clásica de las que se citan, ya que la mención a las diosas Afrodita o Venus es solo tangencial, dentro de productos culturales más modernos. Pero, en lo que respecta a Beatrice, encarna un ideal de belleza. Dante se enamoró sin apenas tener contacto con ella, sin declararle su inmensa pasión, fue un amor “inalcanzable”, especialmente después de que la joven muriera con solo veinticuatro años de edad. Aunque la crítica coincide en señalar a Beatrice Portinari como inspiración del poeta, no hay unanimidad de opiniones. En este sentido es interesante leer el siguiente párrafo de John Augustine Zahm:

Poor Beatrice! According to Filelfo, she is but “the unsubstantial object of feigned loves;” according to Buti, she is the symbol of theology; according to Perez, she is the active intelligence illuminating the posible intellect; according to Gietmann, she is the ideal Church; according to Scartazzini and Bartoli and others, she is a symbol for the ideal Papacy, the ideal woman, faith, wisdom, contemplation, the knowledge of God, the political idea of the Ghibellines and the personification of Dante’s own soul. Was ever a woman made the symbol and the ideal of so many and so diverse things and abstractions? Was ever any woman so reduced to airy nothingness by so many captious critics and iconoclastic comentators? (*Great Inspirers* Part II Ch. II)

Para Zahm estas interpretaciones de Beatrice son reduccionistas en tanto que despojan de agencialidad al individuo. Pero en este caso se mezcla el personaje literario con la mujer

de carne y hueso sin llegar a resolver si lo que los críticos ensalzan como ideal literario puede, en efecto, vaciar de valor humano a la mujer. Corremos el riesgo, pues, de conseguir los resultados opuestos a los deseados, de convertir a Dulcinea en algo vacío, en pura carcasa. Y es que, como se verá en los vídeos ganadores, tanto el primer premio (*Ati*) como el premio del público (*La Venus fantasma*) inciden en una imagen contemplativa de la mujer, en una protagonista pasiva, digna de ser admirada, pero despojada de capacidad de actuación.

En este popurrí de nombres que presentan las bases del concurso se ha hecho un revuelto de personajes históricos (como Isabel Tudor, la Reina Virgen) con dibujos animados (como Jessica Rabbit) y protagonistas de video-juegos (como Lara Croft); se han combinado épocas clásicas con otras más modernas (Renacimiento italiano, época isabelina, Romanticismo becqueriano o incluso la interrelación que hace Woody Allen en *Poderosa Afrodita* incorporando el teatro clásico griego a situaciones actuales); se ha dado especial relevancia al mundo del cine (*Tomb Raider*, *¿Quién engañó a Roger Rabbit?*, *Venus de las pieles*, *Poderosa Afrodita*, *La rodilla de Clara*), a autores extranjeros (el único texto español al que se alude, la leyenda de *El rayo de luna* de Bécquer, se basa en una mujer tan inalcanzable como inexistente, ya que es el puro reflejo emitido por el astro lunar) y a temas sexuales poco convencionales (como la sodomía en *Venus de las pieles* o la castidad voluntaria de Isabel Tudor, entre otros). Se aprecia, en definitiva, un deseo de equiparación entre los ejemplos de alta cultura, o Cultura con mayúsculas, frente a otros de cultura popular (como “las mujeres suecas para los españoles de los 70”) en un intento quizá de atraer la atención de las masas o de revalorizar la cultura de calle.

Los modelos de mujeres que aparecen en las bases escritas del concurso se amplían aún más en el campo audiovisual⁷³, agregando como posibles “mujeres inalcanzables” a la presentadora de televisión Oprah Winfrey o al actor Jaye Davidson, que interpretó un papel de transexual en la película *Juego de Lágrimas*⁷⁴. De hecho, en el vídeo explicativo del proyecto al que se hace aquí alusión, las imágenes de Jaye Davidson, Oprah y Jessica Rabbit (entre otras) se superponen al subtítulo “Algunas Dulcineas” (ver fig. 20)



Ilustración 20: video promocional del Proyecto de videocreación en YouTube.

⁷³ Un resumen de las bases del proyecto apareció recogido en un vídeo de un minuto de duración correspondiente también a los materiales oficiales del concurso y subido al canal YouTube del Festival de Almagro el 21 de abril del 2015 <https://www.youtube.com/watch?v=iM9-QnNwfk>.

⁷⁴ En esta película de Neil Jordan, *The Crying Game*, que trata del grupo terrorista irlandés IRA, Dil es un transexual que juega un papel relevante en el largometraje y que le valió a su intérprete, Jaye Davidson la nominación a mejor actor de reparto en los Premios Oscar de 1993.

El tema de Dulcinea, que da título al concurso, parece en definitiva una excusa más que una finalidad. ¿Dónde está la Dulcinea de Cervantes? ¿Por qué no se cita en las bases? En ningún caso se mencionan citas de *El Quijote* ni estudios sobre sus personajes. Mucho más cervantino habría sido, a mi parecer, citar como ejemplos los que da el propio don Quijote al explicarle a Sancho cómo dibujó en su mente a Dulcinea:

¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Alidas 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 . . . porque has de saber, Sancho, si no lo sabes, que dos solas incitan a amar más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea . . . y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. (Q1, cap. XXV, 325)

Otra opción habría sido hacer una lista similar a la que analiza Caroline Nadeau en *Women of the Prologue*, nombrando también ejemplos de mujeres clásicas como Medea (Ovidio), Circe (Virgilio), Calipso (Homero), o Lamia, Laida y Flora (Antonio de Guevara).

I will trace how the women mentioned in the prologue—the prostitutes Lamia, Laida and Flora; the cruel Medea; and the sorceresses Calypso and Circe—surface in *Don Quijote* as elements of Cervantes's correction of the established writing strategy of imitation and its extensions. I will reveal how *Cervantes*

dismantles characteristics of classical literary females and rewrites them into seventeenth-century figures who carry with them new contexts. (Nadeau 2, el énfasis es mío)

Algo que sí se aprecia en las bases de este concurso es esa idea de “re-escribir” o reinventar al personaje cervantino como una figura del siglo XXI cargada de nuevos contextos. Pero la distancia no es solo temporal, sino también geográfica. En las bases no se ofrecen ejemplos de mujeres españolas, contemporáneas o no de la época del *Quijote*. El peligro aquí estaría en convertir a Dulcinea en algo completamente desvinculado del *Quijote*, de Cervantes, de la Mancha o incluso de España. Esto no tiene por qué ser algo negativo, pero incide en esa inclinación de dar más valor a lo extranjero, a lo ajeno, que a lo español, a lo propio. Según Barbara Fuchs, en *The Poetics of Piracy*, existe una tendencia probada de borrar cualquier traza de procedencia hispánica dando mayor importancia a los autores anglo-americanos:

Early modern habits of erasure and disavowal have colored the long-term relation of the Anglo-American academy, and of American culture more generally, to all things Hispanic. My exploration of the poetics of piracy in English literary history is an attempt to reinscribe in our cultural imaginary the Spanish legacy that has so often been reflexively erased. (12)

Es paradójico ver en pleno siglo XXI a una investigadora estadounidense intentando restablecer el crédito “pirateado” a la literatura española mientras que desde el propio suelo español se vuelve a incidir en esta idea de vaciar las arcas del valor hispano⁷⁵.

⁷⁵ Con el afán de internacionalizar y engrandecer la figura de Dulcinea se la está desligando de su identidad cultural española. Sobre este tema de la identidad conviene leer el libro de Jesús Pérez Magallón: *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*.

Dulcinea se convierte en un signo flotante y la intencionalidad temática del proyecto termina desconectándola de Cervantes⁷⁶ y conectándola a los temas que son tendencia social hoy en día: empoderamiento de la mujer, valor de la diversidad (racial, sexual, cultural, etc.), inclusión de las minorías, normalización de la marginalidad...

El concepto de “mujer inalcanzable” se ha equiparado al canon “inalcanzable” de belleza femenina como algo impuesto sobre la mujer. El siguiente párrafo enfatiza los efectos negativos de intentar equipararnos al ideal de mujer perfecta que exige la sociedad de cada época, desde el canon neoplatónico y petrarquista al actual de cuerpos delgados y esbeltos:

Un ejemplo de estos estereotipos es el que presenta la perfección física de la mujer como un *esqueleto poseedor de una delgadez extrema*. Los esfuerzos por acercarse a esos ideales de belleza imposibles siguen teniendo hoy en día *terribles consecuencias*. (ver apéndice A, las cursivas son mías).

Se intenta explícitamente romper el canon de belleza. Consecuentemente, muchos de los vídeos presentados denuncian los peligros de una sociedad basada en el aspecto físico, dominada por la publicidad que nos bombardea con cuerpos perfectos y que somete, principalmente a la mujer, a los cánones estéticos impuestos por la cultura visual de los medios de comunicación. Sin juzgar aquí la moralidad de dichos cánones, lo que resulta sorprendente es que exista un mensaje abiertamente subjetivo en las bases de un concurso

⁷⁶ Cervantes no entra por tanto en esa tendencia social, no está de moda. En España se ha eliminado la lectura obligatoria de *El Quijote* de las clases de literatura, la alcaldesa de Madrid propuso mover el monumento a Cervantes de la Plaza de España y el pasado 8 de junio del 2018 un grupo de estudiantes independentistas boicotearon un acto de homenaje a Cervantes organizado por la Universidad de Barcelona https://www.abc.es/cultura/abci-estudiantes-independentistas-boicotean-acto-homenaje-cervantes-universidad-barcelona-201806072013_noticia.html.

que, por otra parte, podría haber llegado a los mismos resultados sin necesidad de que le marcaran el camino de un modo tan específico. Los objetivos nos son por tanto únicamente los de difundir la videocreación como producto artístico, sino también, de forma velada, los de usar este medio como denuncia social, algo que no se dice en la declaración de principios de la Fundación del Festival de Almagro. Se trataría de ir más allá del arte por el arte y entrar en los mensajes personales que protesten ante esa saturación mediática de la que hablaba Rush, bajando entonces a Dulcinea de su pedestal y convirtiéndola en la figura capaz de “desfacer” agravios, en la punta de lanza que luche por las causas justas⁷⁷.

El canal de YouTube del Festival de Almagro publicó el 30 de julio del 2016 un vídeo de diez minutos de duración titulado “Ganadores Dulcinea, la mujer inalcanzable. Miradas sobre una mujer en Cervantes #Almagro 39”⁷⁸. En él se pueden ver las tres creaciones ganadoras, extraídas de un producto audiovisual de mayor duración que fue editado para su exhibición en el Museo Nacional de Teatro durante la 39 edición del Festival de Almagro. En la apertura de dicho vídeo se explican los detalles del certamen y tres preguntas a las que los participantes debían responder. “¿Quiénes son las Dulcineas de hoy? ¿Saben que lo son? ¿Quién las crea?”⁷⁹ Estas tres preguntas resultan muy interesantes porque sin necesidad de más explicaciones, ni de ejemplos que acoten la

⁷⁷ Este papel de Dulcinea quijotizada, llena de agencialidad y protagonista de su propia aventura caballeresca es el que presentaba la protagonista de la película de Escrivá, analizada en el segundo capítulo de esta disertación.

⁷⁸ Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=cne_D-gfF5g

⁷⁹ En el vídeo explicativo de un minuto al que se hacía alusión en páginas previas aparecen también estas tres preguntas junto a otras más: “¿Quiénes fueron las [Dulcineas] de ayer? ¿Cuáles? ¿Les gusta ser una Dulcinea? ¿Para quién?”

creatividad de los artistas, estas cuestiones sientan las bases de todo el concurso, sin embargo no aparecen en las bases escritas previas al envío de los vídeos.

Al leer detenidamente la primera pregunta, ¿quiénes son las Dulcineas de hoy? se entiende que lo que se busca es encontrar el sujeto, dar cuerpo o nombre o forma o alma a esa Dulcinea incorpórea de Cervantes trasladándola a nuestro tiempo, al día de hoy.

Dulcinea (convertida en sujeto), vuelve a ser protagonista. Pero curiosamente no es una protagonista individual, sino que se multiplica en una pluralidad de Dulcineas, similar a la duplicidad Dulcinea-Aldonza que ya le diera Cervantes. Adquiere por tanto una dimensión global, capaz de abarcar tanto a la princesa de alta alcurnia como a la labradora, tanto a la mujer manchega como a la musulmana, a la niña, a la anciana, a la víctima, al travesti, a la luchadora, etc. La incorporeidad de Dulcinea da lugar a esta posibilidad de que todo vale. Es un vacío. Dulcinea es ausencia y las ausencias se llenan. Según la arbitrariedad del lenguaje y la nomenclatura de Saussure, Dulcinea sería un signo, no tiene cuerpo, por tanto el significante queda abierto a múltiples significados (91).

La segunda pregunta, ¿saben que lo son? se puede asociar fácilmente con cuestiones de identidad y de auto-estima, pero también con la idea del anonimato. Esta pregunta abre el marco, en vez de cerrarlo con ejemplos pre-establecidos, y deja que sean los videocreadores los que busquen a esas Dulcineas desconocidas para que, al verse reflejadas en la pantalla, se descubran a sí mismas, para que encuentren ese valor interno que poseen y que puede haberles sido arrebatado por las imágenes mediáticas. De este modo, la videocreación podría servir de espejo que devuelva la integridad a las personas que no entran en el canon estético marcado por la publicidad.

La tercera pregunta, ¿quién las crea? hace referencia al autor⁸⁰. Así como Cervantes creó a Dulcinea, ¿quién es el autor de las Dulcineas contemporáneas? Una pregunta que liga el concurso a su referente inicial, Cervantes, sin quitar por ello fuerza a la individualidad de Dulcinea. En esta pregunta entra en escena la importancia del proceso creativo, de los lenguajes expresivos utilizados para crear, del cómo se llega a ser o no ser Dulcinea, o incluso cuáles son las *autoridades* que deciden lo que representa o no un ideal. ¿Es acaso más importante saber quién crea las Dulcineas de hoy en día que saber quiénes son? ¿Existiría Dulcinea si alguien no la hubiera creado? Definitivamente esta es la pregunta más metafísica de las tres. La mejor manera de contestarla es aplicándola a las videocreaciones presentadas, prestando especial atención a las tres ganadoras.

Cada videocreación será analizada de manera diferente, dependiendo de las características de la misma. Para abordar el primer premio se hará un análisis descriptivo narrando con palabras lo que ocurre en la pantalla como si el receptor fuera una persona con pérdida de visión, como es el caso del protagonista de esta pieza. El segundo premio se estudiará siguiendo un análisis temático que hará hincapié en cuatro elementos clave que componen este mini-documental. Finalmente, para el tercer premio se recurrirá a un análisis técnico destacando cómo se hizo esta composición y de qué forma se produjo la votación en las redes.

⁸⁰ A pesar de que los estudios de Roland Barthes desligan la obra del autor, así como en este concurso hay indicios de pretender desligar a Dulcinea de Cervantes (de un modo un tanto contradictorio como ya se ha señalado, puesto que este proyecto se inserta en las actividades conmemorativas del homenaje al cuatrocientos aniversario de la muerte de Cervantes), no obstante, soy consciente de que hay una gran tendencia a considerar que el autor está más vivo que nunca. Si Barthes hablaba de la muerte del autor, Harold Bloom lo resucita en su libro *The book of J*, traducido del hebreo por David Rosenberg.

Primer premio: *Atí*, de Rubén Martín Vegue



Ilustración 21. Primer fotograma con el título de la videocreación dirigida por Rubén Martín Vegue.

En la pantalla negra aparece, tras pocos segundos, un título en letras tipográficas blancas: *Atí* (ver fig. 21). Simuláneamente una voz masculina pronuncia en un susurro casi inaudible, como un palpito, esa única palabra que acapara el centro de la imagen. La A mayúscula es significativamente más grande y la i latina aparece marcada con una tilde. No hay separación entre ellas, ni escrita, ni hablada, pero en la mente del receptor se produce un distanciamiento que transforma lo que en principio pudiera ser un nombre propio, un sujeto —*Atí*— en un complemento indirecto de dos palabras—a ti—, en un receptor del mensaje que esa voz masculina está a punto de enunciar. Así comienza la videocreación ganadora del concurso, con una palabra de tres letras conteniendo en sí misma todo un enigma que necesita de la interpretación de la audiencia para darle sentido. Algo similar a lo que le ocurre a Dulcinea/Aldonza, cuyo nombre propio es en sí una creación artística que juega con los mismos fonemas consonánticos “d-l-n-c/z”. La existencia de Dulcinea se enraiza en el nombre que le dio el ser, Dulcinea, y que la convirtió en una figura ideal, en “emperatriz de la Mancha”. Esto puede también asociarse a la historia de Eva, que salió de la costilla de Adán y, en última instancia, de la voluntad de Dios como creador. De algún modo, esta videocreación remite a la frase bíblica “y la palabra se hizo carne”, pues la sola mención del título, *Atí*, planta la semilla

que se irá transformando en fotogramas de mujer, en un cuerpo creado a través de las palabras de un hombre.

El vídeo tiene un ritmo bien marcado, como el tic tac de un reloj o el latir de un corazón. Tras el título, la pantalla vuelve a oscurecerse y escuchamos en el vacío la palabra “buscar”. El siguiente segundo de este cronómetro interior, el siguiente palpitar, es una nueva palabra, “imaginar”. Dicha palabra viene acompañada de la primera imagen visual, la de un hombre sentado en un sillón en medio de una sala vacía. Los únicos referentes arquitectónicos son un suelo gris y una especie de columnas o barrotes en el fondo que se reflejan en el suelo y que producen la sensación de rejas de una cárcel, quizá en referencia al cautiverio de Cervantes mientras escribía *El Quijote*. El hombre sentado, inmóvil, sujeta con sus manos unas páginas apoyadas sobre sus rodillas (ver fig. 22).



Ilustración 22. Asier Vázquez, protagonista de la videocreación Atí, de Martín Vegue, en una de las escenas iniciales.

Los segundos siguientes vienen marcados por imágenes desenfocadas, de color carne sobre fondo negro, unidas a la voz del hombre que ahora dice “a la niña, a la mujer” mientras vemos moverse algo amorfo y completamente borroso. Esas notas de luz y oscuridad que no se pueden apreciar nítidamente se superponen a los planos del hombre sentado en su sillón, volteando a izquierda y derecha, como nervioso, moviendo sus

manos sobre el papel y recitando en esa cadencia rítmica: “al deseo, a la piel, al fuego, al amanecer”.

En este momento todo se vuelve otra vez negro y parece que estamos escuchando un poema. La diferencia es que este poema necesita de las imágenes acompasadas que lo acompañan, que lo crean, que lo narran⁸¹. La siguiente estrofa se inicia de nuevo con la palabra buscar: “Buscar Atí” (¿o buscar a ti?)⁸², enfocando la cámara en los ojos perdidos del hombre, ciego, que ahora repite “imaginar Atí” mientras observamos por detrás la parte superior del cuerpo de una mujer, en la oscuridad, entre esos barrotes arquitectónicos que enmarcaban la sala y que ahora parecen paneles o marcos de ventanas. Ella está desnuda, acariciándose el pelo, lacio, largo, que le cae por la espalda (ver fig. 23).

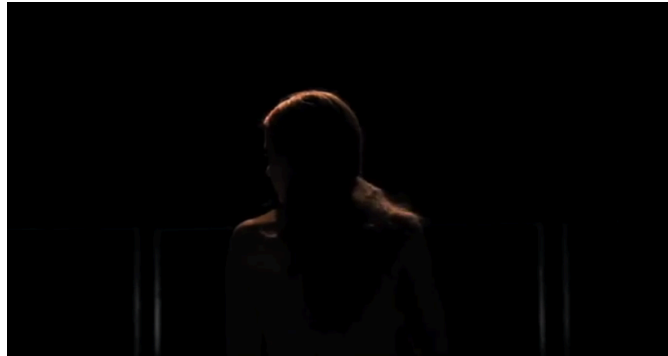


Ilustración 23. La mujer, de espaldas, en un momento de la videocreación de Martín Vegue

Él sigue recitando o leyendo mientras la cámara recorre, en tinieblas, el perfil del rostro de la mujer. Fragmentado. Mirando hacia su izquierda. En primerísimo primer plano.

⁸¹ Rubén Martín Vegue, director del vídeo, comentó en una entrevista personal que el poema que sirvió como texto al cortometraje fue escrito por la actriz española Marta Fuenar y que contó con la colaboración de José Miguel Guijarro, director de fotografía para “intentar dar forma a esas imágenes etéreas que tenía en mi cabeza” (“Entrevista a Rubén Martín Vegue” s/p).

⁸² Aunque tras consultarlo con el director del vídeo esta ambigüedad no se debió más que a un *lapsus linguae*, no pasa desapercibido que estos juegos de palabras fueron muy utilizados en el siglo de oro, y que también dentro de la literatura femenina existe, por ejemplo, el título de Elena Poniatowska (Premio Cervantes 2013), *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) que sería una especie de calambur: “Qui est-la”.

Esta fragmentación hace recordar la convención renacentista del blasón, que como bien explica Lisa Rabin aparece ligada a Petrarca:

Don Quijote's portrayal of Dulcinea is known as the *blasón*, 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). Although we never get a complete picture of Petrarch's Laura, we recognize her teeth as pearls, her hair as gold knots, and her lips as red as coral. Dulcinea is the incarnation of Petrarch's lady. Don Quijote, moreover, is the consummate Petrarchan poet.

In the *Rime sparse*, the *blasón* is a product of Petrarch's unrequited love for Laura. Because the poet's desire for her is never fulfilled, her whole body is never described. This is central to Petrarch's strategy: as he describes the lady's beautiful parts, so he can paint the contours of his internal world. (82)

La crítica ha estudiado ampliamente el canon de belleza femenina petrarquista y su fragmentación de la mujer. Nancy Vickers insiste en esta idea: "Laura is always presented as a part or parts of a woman . . . her image is that of a collection of exquisitely beautiful disassociated objects. Singled out among them are hair, hand, foot and eyes" (266). Steven Wagschal analiza en uno de sus ensayos⁸³ el soneto de Luis de Góngora

⁸³ En este ensayo explica también la unicidad de Góngora frente a Garcilaso de la Vega y al propio Petrarca y considera el soneto una imitación pictórica más que una imitación de otros textos poéticos. Para ello hace uso del término que él denomina *écfrasis velada* ("veiled ekphrases"). Sin embargo, no han faltado quienes han tachado este artículo de poco convincente. En una detallada reseña, Marcia Welles recrimina a Wagschal de emplear argumentos poco convincentes: "The literary sensitivity of the critic is evident, but flaws in reasoning undermine his argument" (152).

“Mientras por competir con tu cabello” y resalta también esta reducción de la belleza femenina a cuatro partes, ignorando el todo:

These quatrains describe the present beauty of four of a woman’s features (hair, brow, lips, and neck) . . . However, what is strange about the poem is that the verb [gozar] applies not to the woman, but rather to each of her parts; the “you” seems barely to exist . . . a speech act that endows ontological superiority upon the parts over the whole. (106)

Pues bien, como no podía ser menos, Dulcinea es caracterizada en la novela cervantina con esa misma disección por partes, ese blasón al que aludía Rabin:

. . . [S]u nombre es Dulcinea; su patria el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve . . . (Q1, cap. XIII, 155)

Pero, este petrarquismo del que hace gala don Quijote, como ávido lector, tiene su contrapunto en la segunda parte, cuando Sancho formula su “antirretrato” para describir a la dama en la escena del encantamiento de Dulcinea:

Bastaros debiera, bellacos, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcoroqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas . . . aunque, 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 u ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo. (Q2, cap. X, 773)

Como bien explica Alicia de Colombí-Monguió, esta burlesca descripción le ha valido a Sancho el calificativo de “antipetrarquista” (402), y Rabin coincide en que esta escena representa una crítica de Cervantes hacia el convencionalismo poético liderado por Petrarca (85). Rabin llega incluso a criticar a Erich Auerbach por pasar esto por alto en su famoso ensayo “The Enchantment of Dulcinea”. Lo que sí explica muy bien Auerbach es el punto de inflexión narrativo que representa este capítulo: “This is the climax of [Don Quijote’s] illusion and disillusionment” (339). Y agrega que el caballero decide aceptar ese encantamiento de su dama como solución temporal que permita continuar con esa ilusión creada, mientras concentra todos sus esfuerzos en conseguir desencantarla.

Volviendo a nuestro análisis de la videocreación, esta fragmentación de la que venimos hablando se hace presente no sólo en el cuerpo femenino sino también en el masculino (aunque al hombre sí llegamos a verle completo mientras que a la mujer no). La siguiente secuencia es el perfil, también fragmentado, del hombre ciego, situado justo frente a la mujer, junto a su boca, pero en tomas diferentes, nunca aparecen en el mismo encuadre. Aunque comparten un espacio común, las imágenes de ella y de él pertenecen a grabaciones distintas. Con esta técnica se consigue crear también una especie de “encantamiento”. De alguna manera el vídeo ha sabido reflejar esa grieta entre la realidad y la fantasía y ha logrado encontrar su intersección. Las palabras permean ambos

mundos: “...en el instante, / justo antes del esperado encuentro / con el lagrimal de tu comienzo”⁸⁴.

Pasando de lo particular a lo general, hay un estilo tenebrista que sirve de fondo a esta creación audiovisual, en la que los claroscuros otorgan su tinte personal a esta pieza. El color, tan importante para un pintor, es también un tema que preocupó a Jorge Luis Borges. En su discurso “La ceguera” explica en primera persona su experiencia con la pérdida de visión, aclarando que su mundo no lo ocupa la oscuridad absoluta, sino que vive en una especie de neblina:

Uno de los colores que los ciegos (o en todo caso este ciego) extrañan es el negro; otro, el rojo. “Le rouge et le noir” son los colores que nos faltan. A mí, que tenía la costumbre de dormir en plena oscuridad, me molestó durante mucho tiempo tener que dormir en este mundo de neblina, de neblina verdosa o azulada y vagamente luminosa que es el mundo del ciego. Hubiera querido reclinarme en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad. Al rojo lo veo como un vago marrón. El mundo del ciego no es la noche que la gente supone . . . Yo vivo en ese mundo de colores. (52)

Si bien la videocreación no refleja esa neblina verdeazulada de la que hablaba Borges, sí es patente el cuidado prestado al tema de la luz, del color y de los contornos borrosos (ver fig. 24), como explica el autor de la pieza, Rubén Martín Vegue:

⁸⁴ A pesar de que no puede entenderse este poema sin su complemento audiovisual, aquí recogemos el texto: Buscar / Imaginar / A la niña / A la mujer / Al deseo / A la piel / Al fuego / Al amanecer... /Buscar Atí / Imaginar Atí / En el instante / Justo antes del esperado encuentro / En el lagrimal de tu comienzo / Buscar Atí / Soñar Atí / En mi noche / En mi cama / En silencio / Con palabras /Hablando de todo y de nada / Buscar Atí / Encontrar Atí / En el beso en mi sien/ En las ansias de saber /En la lucha / En la fe / Buscar Atí / Imaginar Atí / Soñar Atí / Encontrar Atí / Buscarte / Imaginarte / Soñarte / Encontrarte / Esperarte / Inventarte / Recogerte / Excavarte / Atí / Ruborizada / Atí / Intrínsecamente feliz / Atí / Inexorable / Inexplicable / Inevitablemente... amada.

Fue un trabajo muy minucioso, muchas horas con Asier⁸⁵ para intentar entender lo que pasa en su cerebro. Aunque él no vea lo que nosotros vemos, en su cerebro aparecen manchas, sombras y formas que se asocian con los olores, el tacto, etc. Yo quería ver lo que Asier veía, y que todos pudiésemos verlo y sentirlo. Por eso dimos muchísima importancia a los sonidos y a esas imágenes etéreas que nos ayudasen a poder contarlo. (“Entrevista a Rubén Martín Vegue”, ver apéndice B)

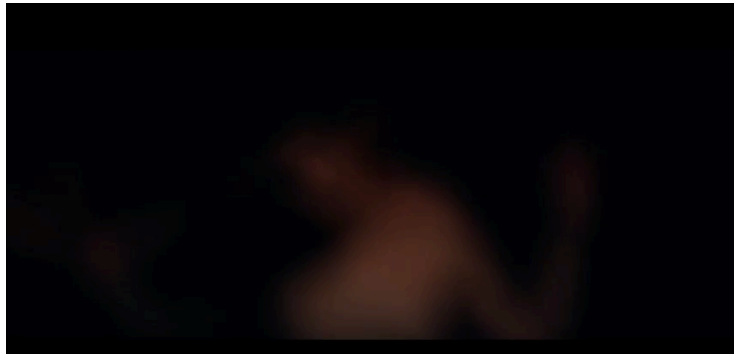


Ilustración 24. Técnica de luces y sombras borrosas usada en la videocreación de Martín Vegue.

La siguiente estrofa de este poema visual comienza una vez más con la palabra “buscar”, pero esta vez acompañada del verbo “soñar”. Y como en el sueño todo es posible, en esta ocasión los dos mundos se juntan y apreciamos el sentido del tacto. La mano de él toca el cuello de ella. Sus dedos van recorriendo su piel, leyéndola. Esto se hace palpable en la imagen donde la mano, que sobresale de la manga de la camisa y de la chaqueta que visten al hombre, roza la zona cercana al omoplato de la espalda desnuda de la chica. Sus dedos índice y corazón extendidos, sus dedos anular y meñique flexionados, en un gesto similar al del Pantocrátor, pero que asociamos automáticamente con la forma que toman los dígitos de un ciego al leer braille. La lectura del cuerpo acapara varios segundos y diferentes tomas, ninguna de ellas presenta la figura entera de la mujer, son todo

⁸⁵ Asier Vázquez, poeta y actor teatral, protagonista de esta videocreación.

secciones fragmentadas: el pie, el muslo, el cuello, su mano enlazada con la de él... La voz susurrante sigue declamando estos versos cortos, también seccionados, del poema que ahora se acelera y llega a su clímax: “Buscarte / Imaginarte / Soñarte / Encontrarte / Esperarte / Inventarte / Recogerte / Excavarte”. Las imágenes de lo que parecen cuerpos desnudos, borrosas, se mezclan y confunden con ecos que repiten los verbos recitados. El juego de luces y sombras, de imágenes nítidas y brumosas se adapta además al sonido y al silencio, a los susurros y las reverberaciones, a las palabras y a la música. El conjunto adquiere un matiz de excitación y erotismo y se llega, gradualmente, a un clímax.

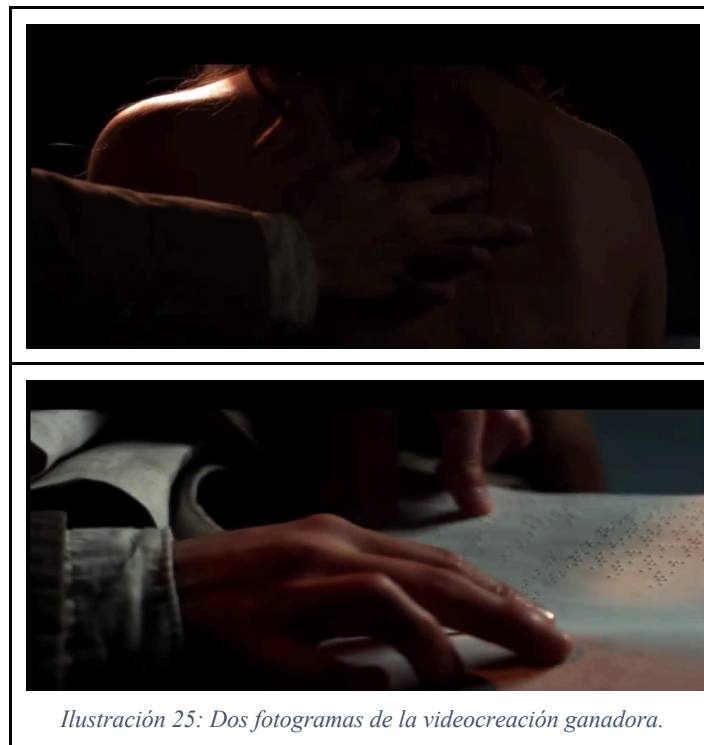
El cuerpo desnudo de la mujer, joven, hermosa, su piel, su pelo, el cuello, el perfil de sus labios, sus pies. Cada fotograma, cada fragmento, muestra en cámara el cuerpo femenino como ese objeto de deseo que tanto ha criticado el feminismo de los años 70:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico. (Mulvey 10)

A primera vista, sorprende que en pleno siglo XXI, en un certamen que pretende ser innovador y que en sus bases parecía querer desmitificar la figura idealizada de Dulcinea, se otorgue el primer premio a una creación que vuelve a posar el ojo de la cámara en ese cuerpo “pasivo/femenino” del que hablaba Mulvey. En los estudios filmicos es imprescindible hablar del poder de la mirada. En un interesante estudio titulado “El ojo saturado de placer”, la investigadora y artista visual Maria Ruido habla del “placer que

proporciona la contemplación” y dice que “el movimiento del ojo contemporáneo posee la cadencia de la tv y de los recorridos de nuestros cuerpos en la tv. Simulacros del éxtasis en alta tecnología” (52).

Volviendo a la videocreación, la respiración acelerada del narrador durante el momento álgido de la gradación se sumerge ahora en una pausa silenciosa, la imagen se desvanece en negro y se recupera el tono pausado del principio: “Atí / ruborizada”. Por fin vemos cómo el hombre pasea sus dedos sobre los puntos de braille de las páginas en blanco que sostiene (ver fig 25).



Su lectura táctil, la sonrisa en sus labios, nos desvela cómo en el proceso de la lectura está tocando el cuerpo de la mujer, volviéndola tangible, creándola. El texto se vuelve cuerpo y aparece ella, —¿Atí? ¿La Dulcinea de hoy?— “inexorable / inexplicable / inevitablemente... amada”.

La base poético-literaria de esta videocreación y el papel protagonista de la lectura hacen que el producto final pueda considerarse un tributo al autor, a Cervantes, como escritor y creador de personajes que cobran vida ante los ojos/manos/oídos de los lectores. La pregunta ¿Quién las crea [las Dulcineas de hoy]? aparece bien contestada. La posible Dulcinea que presenta esta pieza comparte ese grado inalcanzable que daba título al certamen, no se la puede apresar en una imagen completa, no se la puede ver nítidamente, no habla, no es sujeto creador sino objeto creado. Es más, se trata de un objeto de deseo, amada inevitablemente. Sin embargo, su existencia es palpable, su tacto es tan real como la lectura del poema en braille.

Desde un punto de vista crítico es difícil no percibir ciertos clichés basados principalmente en esas imágenes fragmentadas que presentan al espectador frente al cuerpo deseable de la mujer, observado desde una mirada masculina. Ruido explica cómo “[e]l poder del ojo, el órgano del placer escópico, imperativo en nuestra cultura patriarcal, se hace evidente: el ojo legitima el orden de la diferencia sexual” (56). La paradoja viene cuando ese “placer de mirar” se sustenta en el protagonista de la acción, en este caso un hombre que carece del sentido de la vista. Independientemente de la selección visual elegida en ciertos fotogramas, en el cómputo general de los tres minutos de duración del vídeo, se desplaza al ojo como principal agente de placer y se consigue que las palabras adquieran un peso más específico. Se trata de un trabajo elegante, bien rematado y de gran calidad artística presentado en un contexto atemporal y universal, con el que todos podemos identificarnos. Refleja además una realidad incluyente, donde tanto videntes como invidentes experimentan las mismas sensaciones. En cierta manera la pieza ofrece

un momento íntimo que unifica los sentimientos humanos a través de la experiencia lectora de un solo individuo que, en este caso, representa una limitación sensorial⁸⁶.

El papel de un hombre ciego como narrador, que en principio dota de novedad y originalidad a esta producción, es en realidad otro guiño más a una figura literaria. En España, por ejemplo, existe la arraigada costumbre de los cantares de ciego que narraban los invidentes desde la Edad Media y que eran bien conocidos durante los siglos XVI y XVII, llegando a su decadencia en el siglo XX, después de la posguerra⁸⁷. Además de transmisor oral, el ciego es también un personaje literario, “un arquetipo, que aparece en numerosas obras de literatura culta donde su presencia se hace indispensable cuando se pretende una ambientación popular” (Amezcuca 29).

En efecto, la palabra que recoge el Diccionario de la Lengua Española para definir al “muchacho que guía y dirige a un ciego”, lazarillo, procede del *Lazarillo de Tormes* (1554), protagonista por excelencia de todo un género, el de la novela picaresca. Muchos son los personajes ciegos que han recorrido las páginas de la literatura universal, desde el profético Tiresias⁸⁸, que según la mitología griega vivió siete años convertido en mujer,

⁸⁶ Los conceptos de deficiencia y discapacidad (“impairment and disability”) han sido ampliamente debatidos en los estudios sobre discapacidad. Resulta especialmente interesante el artículo de Barry Allen sobre la epistemología de Foucault en torno a la implantación de la perversión (“implantation of perversions”) y lo que él denomina la implantación de la deficiencia (“implantation of impairment”).

⁸⁷ Dichos romances llevaban asociadas ilustraciones o grabados que colgaban de un cordel para facilitar la comprensión del texto y amenizar la narración:

Los romances de ciego fueron escritos generalmente por autores de corta ilustración literaria, en muchas ocasiones por los mismos ciegos, que hacían del pliego de cordel un medio de subsistencia, sin intención de pasar a la posteridad y limitándose a explicar lo que acontecía a su alrededor. No lo entendieron así algunos literatos del XVII, como Calderón o Lope de Vega, que en más de una ocasión descargan sus iras contra el género ciego. (Amezcuca 30-31)

La mala fama de estos cantares procedía principalmente por su asociación a la literatura vulgar y por los temas escabrosos que trataban, aunque también los hay de temas religiosos: vidas de santos, milagros prodigiosos, etc.

⁸⁸ Tiresias representa la figura del adivino, del sabio. En la *Metamorfosis* Ovidio explica su conversión en mujer al separar con su bastón a dos serpientes apareándose y narra cómo Tiresias, condenado a perder su vista, fue compensado con el honor de conocer el futuro (292).

al esperpéntico Max Estrella de *Luces de bohemia* (1924), inspirado por el poeta Alejandro Sawa, que murió ciego y demente; o, más recientemente, al mundo de invidentes retratado por el francés Hervé Guibert⁸⁹ en *Des Aveugles* (1985) y por la escritora mexicana Guadalupe Nettel⁹⁰ en obras como *El huésped* (2006) o *El cuerpo en que nací* (2011).

. . . [P]odemos inferir que la fascinación causada por el ciego se debe a que está excluido del mundo de las apariencias. Está menos expuesto a las distracciones superfluas y tiene más tiempo para la contemplación interior . . . Quizás la fascinación que desde siempre ha ejercido el ciego en la literatura se debe a que tanto él como el escritor —el que trata por todos los medios de *se faire voyant*, como diría Rimbaud— nos ilumina desde su oscuridad, enfrentándonos sistemáticamente a nuestras propias tinieblas, a aquellos puntos opacos de nuestra existencia que sin la ayuda de sus palabras y sus reflexiones, probablemente nunca nos atreveríamos a ver. (Nettel s/p)

La figura del narrador ciego en esta videocreación produce por tanto un nexo de unión con ese mundo literario que habita Dulcinea. Como explica el director de la pieza, “[e]l tema de la videocreación era la mujer inalcanzable, la imposibilidad de alcanzar a la mujer y pensamos contarla desde la posición de Asier, una persona invidente, y de todos los que sufren esa discapacidad” (“Entrevista a Rubén Martín Vegue”, ver apéndice B).

⁸⁹ Guibert, novelista, fotógrafo, periodista y director de vídeos, era amigo del crítico Roland Barthes (su libro de ensayos sobre fotografía, *L'image fantôme* (1981), puede considerarse inspirado por *Camera Lucida* de Barthes, publicado un año antes) e íntimo amigo del filósofo Michel Foucault (convertido en Muzil, personaje literario de la novela de Guibert *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie* (1990)).

⁹⁰ Nettel cuenta en su obra *El cuerpo en que nací* datos autobiográficos, como que nació casi ciega del ojo derecho y de pequeña le pusieron un parche en el ojo izquierdo para aumentar su agudeza visual, por lo cual se acostumbró a vivir en un mundo borroso, diferente, e hizo de la diferencia su talismán y su sello como escritora.

Los ojos del que no puede ver sacan a la luz a la mujer inalcanzable que pretendía buscar este certamen. El tacto da forma a Dulcinea, la hace corpórea. El protagonista de *Atí*, transforma las palabras que lee, las palabras en braille que toca, en una imagen. El fotógrafo ciego Evgen Bavcar dice que “[l]a imagen no es necesariamente algo visual: cuando un ciego dice que imagina, significa con ello que él también tiene una representación interna de las realidades externas, que su cuerpo también media entre él y el mundo . . . Sólo cuando imaginamos existimos” (citado en Nettel s/p).

Dulcinea existiría por tanto desde el momento en que es imaginada, sabiendo que esta imagen está unida a esa mediación corporal de la que habla Bavcar entre el mundo y el sujeto⁹¹. Las representaciones visuales del vídeo intentan plasmar las percepciones internas de una persona con ceguera para producir una Dulcinea que quizá no podamos ver, pero que podemos tocar.

Segundo Premio: *Dulcineas de los balcones*, de Gonzalo Marcuzzi y Teresa Rodríguez
Música e imágenes componen esta segunda videocreación, que comienza con la cámara observando desde una ventana, cual ojo anónimo, a una mujer que tiende ropa en un balcón. El zoom enfoca de lo general a lo particular, de lo que parece un patio interior de un edificio de ladrillos de varias alturas, desconchado y con el balcón alicatado con azulejos blancos, a un plano medio de una señora de tez curtida y facciones endurecidas vestida al modo marroquí, con un velo negro que cubre su pelo y da vuelta a su cuello como si fuera una bufanda. Ella, absorta en su trabajo, permanece indiferente a la lente

⁹¹ En este sentido, los trabajos fotográficos del esloveno Evgen Bavcar guardan relación con algunos de los fotogramas de *Atí*, especialmente al tratamiento que hacen de las sombras, de la fragmentación, del roce táctil.

que la observa sin que lo sepa, y sin que al parecer se haya dado ningún consentimiento para la filmación. El espectador se transforma en un *voyeur* que se adentra en un mundo privado, íntimo, donde tanto ésta, como el resto de mujeres que vendrán a continuación, actúan libremente creyéndose a solas y lejos de las miradas de extraños.

Las retratadas en cuestión no encarnan ningún ideal específico de belleza: las hay corpulentas y delgadas, ancianas y púberes, en bata de andar por casa, en delantal, o luciendo pulseras y pendientes, con el pelo descubierto, con velo o con turbante para cubrirse los rulos, barriendo, extendiendo la colada para que se seque al sol, cepillándose el cabello o comiendo. Casi todas aparecen solas, enfrascadas en sus quehaceres, en el espacio liminal del balcón o la ventana. Las cuerdas de la ropa y las pinzas se repiten como un *leitmotif*, así también los palos de las escobas y fregonas apoyadas en las paredes de los balcones (ver fig. 26).



Ilustración 26: Fotogramas de “Dulcineas de los balcones”.

Únicamente al final observamos un grupo de jovencitas que permanece dentro de la casa y que vemos parcialmente a través de los cristales entreabiertos que dan a la terraza. Comen y conversan libremente, con gestos puramente espontáneos: desde la que usa como servilleta el colorido velo que cubre parcialmente su negra melena, hasta la que introduce delicadamente el pan en la boca de su amiga para darle a probar un bocado. Es ésta última acción, de carácter tan íntimo y genuino, representativa de la solidaridad y amistad femenina⁹², la que concluye abruptamente esta videocreación que se inició también de un modo súbito, como las comedias aurescas que comenzaban *in media res*.

A pesar de que estructuralmente la pieza se compone de una yuxtaposición de imágenes, la cadencia y la repetición de algunas de sus protagonistas, la similitud de sus tareas y el orden en el que aparecen concatenan una narración muda, universal y atemporal. Así como Sandra Gilbert y Susan Gubar reinterpretan el cuento de “Blancanieves” desde una perspectiva feminista, destacando la importancia de los múltiples signos que aparecen en la historia (“El espejo de la reina” 17–58), así también se puede interpretar esta pieza a través de cuatro elementos clave que conviene señalar para lograr un análisis más profundo: los balcones, el cabello, la inmigración/diversidad y la mirada.

***Los balcones.** El simbolismo del balcón como espacio adjudicado a la mujer tiene una larga tradición arraigada en lo que los estudios feministas llaman el patriarcado, donde se limita la libertad de la mujer, acotada a lugares cerrados o espacios que, por su aparente

⁹² Sobre el tema de la amistad femenina, que esta videocreación toca tan tangencialmente, conviene leer los artículos de Juan Pablo Gil-Oslé “La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas” (donde establece una comparación entre la amistad femenina en la obra de Zayas y en la de otras mujeres que escribieron en la temprana modernidad) y el de Lisa Vollendorf “The Value of Female Friendship in Seventeenth-Century Spain”.

luminosidad, presentan una falsa idea de apertura: ventanas, cristales y espejos. En el caso de *Blancanieves*, Gilbert y Gubar señalan que se presenta a la reina en una imagen casera y hacendosa, típica del rol tradicional de la mujer: “sentada y cosiendo, *enmarcada por una ventana*” (51, el énfasis es mío). Gilbert y Gubar denominan “recintos transparentes” a estos entornos que encierran a las mujeres, bien sean ventanales, espejos mágicos o ataúdes de cristal.

Para Virginia Woolf la ventana no sólo se abre de dentro hacia afuera, sino que se emplea también como puerta de entrada, de fuera hacia dentro; se convierte entonces en una vía de distracción que a veces impide concentrarse a la escritora, dentro de su “habitación propia”: “*It would be better to draw the curtains; to shut out distractions*” (43, el énfasis es mío).

La imagen de la mujer asomada a la ventana ha sido representada en obras pictóricas como la de Bartolomé Esteban Murillo, *Dos mujeres en la ventana* (1655-1660), que se conserva en la National Gallery of Art de Washington DC⁹³ y es un tópico recurrente también en la cultura popular (cuentos, canciones, poemas, romances) y en las obras de teatro de la época de Cervantes. ¿Qué sería, por ejemplo, de *Romeo y Julieta* si faltase la escena del balcón?⁹⁴

Los balcones de la videocreación ganadora del segundo premio pertenecen a un mismo edificio y aunque las mujeres no parecen tener nada en común, la historia las une dentro de una misma vecindad o comunidad. No se aprecia que miren a nadie en la calle

⁹³ Bartolomé E. Murillo, *Two Women at a Window* (1655-1660).

⁹⁴ Parte de esta información está sacada de un artículo mío publicado en Comedia Performance bajo el título “Juego de espejos, de engaños y desengaños, en la escena del balcón de *Valor, agravio y mujer... Stripping Don Juan*”, donde se pueden encontrar más detalles acerca del balcón y su puesta en escena.

ni que sean miradas por los transeúntes. Como se mencionaba antes, parece que se trata de balcones interiores. Sólo la mujer que se peina desvía su mirada en derredor, como buscando observadores, pero sin encontrar a nadie. En las labores de edición aprovechan la dirección de sus ojos hacia lo alto para cortar la escena e introducir a otra de las mujeres, lo que da la idea de que son vecinas y esta última vive en un piso superior a la de los cabellos. La espacialidad es importante en esta creación, pero el balcón representa algo más que un marco espacial, está incluido en el título del vídeo precedido por la preposición “de”, que expresa pertenencia/procedencia, en vez de la preposición “en” que habría expresado localización. No son Dulcineas “en” los balcones, sino Dulcineas “de” los balcones. Así como don Quijote “de” la Mancha o Dulcinea “del” Toboso, los balcones les dan un apellido, forman parte de sí mismas.

En este universo de balcones, frontera entre el interior de la casa y el exterior, las tareas domésticas que aparecen reflejadas como parte del mundo femenino son principalmente las del lavado y tendido de la ropa, principalmente la colada de la casa (sábanas, colchas) y prendas de mujer (medias, sujetadores, ropa interior femenina). Pero también barren y friegan el suelo de los balcones o colocan en la pared de la terraza una escalera, un detalle que muestra una fuerza física equiparable a la de un hombre

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

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

—Bien la conozco -dijo Sancho-, y sé decir *que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo*. (Q1, cap. XXV, 309, el énfasis es mío)

***El cabello.** En relación a este espacio fronterizo que representa el balcón, otro detalle a destacar en el vídeo es la escena de la señora que se peina. El sol que viene de fuera de la casa sirve no sólo para secar las ropas lavadas, sino también los largos cabellos de esta mujer. Heather Hanna explica en su libro *Women Framing Hair* que el pelo es una extensión del cuerpo, la más visible, y que lleva por tanto asociadas nociones de identidad:

Hair's characteristics, functions and associated meanings can also suggest somatic connections as it evokes nature and the organic. Moreover, its versatility enables its centrality within some socio-cultural discourses, through which it can play a pivotal role in suggesting a plurality of meanings and imagery within the domain of the body. (7)

Julia Kristeva, por su parte, equipara el pelo capilar y el vello corporal⁹⁵ a otros fluidos y detritus humanos en lo que ella denomina cuerpo abyecto (“abject body”). Lo abyecto representa tabúes que se sitúan entre el objeto y el sujeto, es pues otra noción fronteriza. En el caso del pelo, tanto su exceso como su falta causan abyección puesto que perturba tanto la identidad como el sistema y el orden establecido (4).

Las teorías psicoanalíticas debaten la idea fálica del cabello. En un ensayo titulado “Magical Hair” que data de 1958, E.R. Leach recoge la tesis del Dr. Berg: “Relying in the first place on clinical material he concludes that head hair is universally a symbol of the genital organs. Hair-cutting and shaving are thus to be understood as symbolic ‘castration’” (149). Estas teorías han sido contestadas por antropólogos como

⁹⁵ En estas páginas se hace hincapié en el pelo de la cabeza, pero para conocer más acerca del vello corporal se puede consultar el libro de Karin Lesnik-Oberstein *The Last Taboo: Women and Body Hair*.

Christopher Robert Hallpike, que llega a afirmar “there is no frequent association of head hair and male genitals” (qtd. en Delaney 163) o Carol Delaney que disiente de la tesis del Dr. Berg porque resulta difícilmente trasladable al cabello femenino. Delaney reconoce una fuerte conexión entre el simbolismo del cabello y el sexo, pero según ella existe una diferencia de género ya que los significados varían entre el cabello masculino y el femenino (163).

Esta connotación sexual del cabello humano y esta diferenciación entre cabello femenino y masculino es lo que ha llevado por ejemplo a las mujeres del entorno árabe a cubrirse la cabeza con un velo.

The sight of women’s head hair, especially of unrelated women, is felt to trigger uncontrollable sexual desire in men, perhaps because of the connection between head hair and female genitals . . . They meant that not only a woman with uncovered hair would arouse a married man and cause him to commit adultery at least in his mind, but also that even within the house too much loose hair creates disturbance. (Delaney 164–65).

Resulta significativo que en esta videocreación aparezca un buen número de mujeres cubiertas por la “hijab” o velo islámico. Este detalle, asociado a las alhajas y ropas que lucen algunas de las protagonistas, a sus rasgos o al tono de su piel, pone en evidencia un tema que este vídeo parece dejar patente: la diversidad/inmigración.

***La inmigración/diversidad.**

La proyección no aporta ningún dato significativo acerca del lugar de grabación ni de la nacionalidad de sus protagonistas. Como en el vídeo no se escuchan sus voces no se puede afirmar en qué idioma se comunican, tampoco hay certeza sobre la religión que

practican o la cultura de la cual proceden. Elementos como el velo, mencionado anteriormente, o algunos rasgos físicos hacen pensar que algunas de ellas podrían pertenecer a comunidades marroquíes o de la zona más extensa del Magreb. Este carácter integrador estaría en consonancia con las nuevas tendencias sociales y políticas que pretenden concienciar a la población española sobre el papel que representa la inmigración en el país. Una inmigración que ha ido en ascenso en los últimos años⁹⁶ y que en el 2015 supuso un gran desafío debido a lo que Amnistía Internacional calificó como “la peor crisis de refugiados de la historia reciente, siendo más de 19,5 millones las personas refugiadas que hay en el mundo” (“Crisis global” s/p).

La situación geográfica de la Península convierte a España en la puerta sur de entrada a Europa. Según el *Informe Anual de Políticas de Inmigración y Asilo* del 2016, año de creación del vídeo *Dulcineas de los balcones*, “España contaba una población censada de 46.468.102 habitantes, de los cuales 4.396.871 eran extranjeros, lo que suponía un 9,46 por ciento de toda la población” (30). En cuanto a género, un 49,57 por ciento de los extranjeros eran mujeres frente a un 50,43 por ciento de hombres, una proporción bastante equilibrada que “contradice la idea de una inmigración compuesta por mano de obra principalmente masculina” (*Informe Anual* 129).

A nivel institucional, el Instituto de la Mujer gestiona programas de ayuda a mujeres inmigrantes para ayudar a su inserción laboral y la Dirección General de las Migraciones ha creado programas sanitarios, educativos y de apoyo a las mujeres inmigrantes víctimas de la violencia de género, la trata y la prostitución, entre otros. Esto

⁹⁶ “Net migration into Europe is increasing, and is now the largest component of population change . . . Some European states have long experience with immigration, but others, like Ireland and Spain, have become countries of immigration only within the last ten years [1996-2006]” (Spencer 3–4).

indica un compromiso institucional hacia la integración que está en consonancia con las políticas comandadas por la Unión Europea: “The topic of integration processes and policies has thus been neglected in the past, but it is now on its way to the top of the political agenda at the local, national, and EU levels” (Penninx 33). Pero como bien dice Rinus Penninx, profesor de estudios étnicos de la universidad de Amsterdam, la integración es el proceso mediante el cual los inmigrantes son aceptados por la sociedad tanto como individuos como de forma grupal, y dicha integración debe producirse no sólo a nivel institucional, sino también en el ámbito social y cultural (33).

Esta videocreación entraría en ese nivel de normalización de la diferencia. Si don Quijote es el prototipo que representa el carácter español, Dulcinea, su dama, ostentaría los rasgos idílicos de la virtud de la mujer española o, más concretamente de la manchega, de la toboseña. El sobrenombre “del Toboso” la enraiza con un carácter profundamente local. Sin embargo, en este proyecto del director Gonzalo Marcuzzi Iglesias (argentino asentado en Barcelona y, por tanto, inmigrante) Dulcinea se internacionaliza. Ya no es “del Toboso”, sino “de los balcones”, y esos balcones no pertenecen a un sólo tipo de mujer, sino a una diversidad enriquecida por la inmigración⁹⁷. Al hacerse con el segundo premio del concurso, esta pieza contribuye

⁹⁷ En torno al tema de la inmigración en el contexto de la temprana modernidad es interesante descubrir que ya entonces existía también un alto número de extranjeros. En su libro *Defining Nations*, Tamar Herzog dice: “Many foreigners lived in Spanish territories. They were concentrated in port cities, where they easily came to represent as much as 10 percent of the population. Some foreigners integrated into the Spanish community . . . Others maintained a separate or semiseparate existence . . .” (12). Herzog distingue, además, entre vecindad y naturaleza para indicar a las personas que se incluían como ciudadanos y poseían derechos en un lugar (vecinos) frente a los nacidos en ese lugar (nacionales). También Christina Lee tiene un libro titulado *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain* donde habla identidad y sus permeables fronteras y de grupos marginales como los conversos y los moriscos y su dificultad para distinguirlos: “Old Christians and elite Spaniards of the sixteenth and seventeenth centuries might have discursively marginalized New Christians and low-borns not only because of their difference . . . but also because of their potentiality for sameness with members of dominant groups” (213).

social y culturalmente a esa integración de la que hablaba Penninx y transforma a Dulcinea en portavoz de las mujeres inmigrantes, en activista de la diversidad.

***La mirada.**

Es posible hacer asociaciones entre la novela de Cervantes y algunos detalles de *Dulcineas de los balcones*, sin embargo, en el vídeo no hay ninguna referencia explícita a la literatura, a don Quijote, ni a la Mancha (semeja más bien un barrio en Marruecos o un edificio de inmigrantes como se explicaba anteriormente). La única referencia escrita son las palabras en inglés que decoran en tonos rosas y morados una sábana blanca tendida (ver fig. 28). Su incorporación a este proyecto audiovisual no parece arbitraria. Entre corazones negros, las palabras “kiss me”, “relax”, “cool”, “hugs” o “wicked” parecen reflejar los mensajes que reciben las mujeres por aquellos que depositan en ellas la mirada.

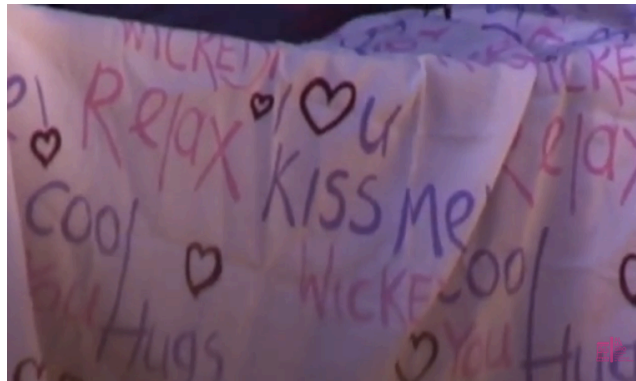


Ilustración 27. Sábana tendida con estampaciones textuales.

Si seguimos el planteamiento de Laura Mulvey, esa mirada (“gaze”) explica cómo los espectadores se relacionan con los medios audiovisuales y se enganchan a ellos por el placer de mirar (“scopophilia”). Se trata normalmente de una mirada masculina (“male gaze”) que objetiviza a la mujer como objeto del deseo sexual del hombre:

At this point he [Freud] associated scopophilia with taking other people as objects, subjecting them to a controlling and curious gaze. His particular examples centre on the voyeuristic activities of children, their desire to see and make sure of the private and forbidden . . . Although the instinct is modified by other factors, in particular the constitution of the ego, it continues to exist as the erotic basis for pleasure in looking at another person as object . . . Although the film is really being shown, is there to be seen, conditions of screening and narrative conventions give the spectator an illusion of looking in on a private world. (Mulvey 46)

Esta propuesta titulada *Dulcineas de los balcones* explota el placer de mirar y pone de manifiesto una intencionalidad en robar esas imágenes, en introducir al espectador en el mundo privado de las mujeres que aparecen en cámara sin saberlo. Contesta por tanto a esa pregunta que planteaba el concurso sobre las Dulcineas de hoy en día: “¿Saben que lo son?” Las mujeres de esta videocreación aparentemente no saben que están siendo grabadas. Son protagonistas sin saberlo, son Dulcineas que desconocen su papel. El juego voyeurístico se encarga también de desmontar el canon de belleza. A diferencia de las mujeres objeto, desbordantes de erotismo, que aparecen en las películas que Mulvey cita en su ensayo (tales como *Only Angels Have Wings*, *To Have and Have Not*, *Vertigo* y *Rear Window*), los personajes de *Dulcineas de los Balcones* no encajan en ese arquetipo de mujer explosiva de cuerpo despampanante. Sin embargo, al situarlas como objeto de nuestra mirada, al mostrar su vulnerabilidad, la privacidad de su ropa interior, el fetichismo asociado a peinarse una larga cabellera que quizá se oculta bajo un velo en el espacio público, la intimidad de llevar a los labios de su amiga el bocado que una joven

está comiendo... Todas estas acciones, utilizadas comercialmente en la publicidad, interpretadas por modelos de cuerpos esbeltos y tez inmaculada, son reivindicadas en este vídeo por unos personajes más reales. El placer de mirar se vuelve aquí menos superficial y en cierta forma más espiritual. En los pocos segundos que dura en pantalla la imagen de cada “dulcinea” de a pie, con minúscula, deja de importarnos su apariencia y empezamos a imaginar su mundo interno, su vida, sus problemas, sus preocupaciones, sus temores y sus sueños. Cuarenta años después de que Mulvey publicara su ensayo, esta videocreación utiliza el recurso de la mirada masculina para poner en evidencia un erotismo que va más allá de lo puramente físico, una belleza que no sigue los cánones de ninguna época, de ninguna moda.

Going far beyond highlighting a woman's to-be-looked-at-ness, cinema builds the way she is to be looked at into the spectacle itself. Playing on the tension between film as controlling the dimension of time (editing, narrative) and film as controlling the dimension of space (changes in distance, editing), cinematic does create a gaze, a world and an object, thereby producing an illusion cut to the measure of desire. It is these cinematic codes and their relationship to formative external structures that must be broken down before mainstream film and the pleasure it provides can be challenged. (Mulvey 52)

Muchas pueden ser las lecturas que se saquen de esta videocreación, pero gracias al tratamiento visual de esta pieza se logra lo mismo que don Quijote consiguió con su imaginación: convertir a Aldonza en Dulcinea, es decir, hacer que lo ordinario se convierta en extraordinario, ver la belleza en las tareas corrientes que desempeñan las Aldonzas del vídeo y elevarlas, por el poder de la cámara, a centro de atención de

nuestras miradas, a mujeres que representen el ideal, que sean el objetivo del placer de mirarlas, que sean verdaderas Dulcineas, con mayúscula.

Tercer Premio: *Venus fantasma*, de Miguel Lázaro Bernuy

El tercer premio fue otorgado por el público, que votó su videocreación favorita en el canal de YouTube del Festival de Almagro. La elegida fue una obra que utiliza el “morphing”⁹⁸ para combinar siete cuadros de pintores famosos de diversas épocas y nacionalidades con una música instrumental de fondo. El resultado fue efectivo, pues de un modo paulatino el espectador observa el paso del tiempo y de las modas en los rostros de diferentes mujeres que parecen mirarnos desde el lienzo, o en este caso desde la pantalla. Comenzando con *El nacimiento de Venus* del italiano Sandro Boticelli (1485)⁹⁹ y terminando con el cuadro vanguardista *Fränzi ante una silla tallada* del alemán Ernst Ludwig Kirchner (1910)¹⁰⁰, se aprecia la transformación de la mujer de una pintura a otra de un modo continuado y armónico, de manera que todos los cuadros conforman una misma mirada. Llama la atención que el rostro de mujer tomado para comenzar este

⁹⁸ “El morphing es un efecto visual que permite transformar de un modo paulatino una imagen en otra” (Trigo 63). Sin embargo, esto no es nuevo. El polimorfismo es una técnica reputada el mundo del arte (Virgilio, Petrarca, Dante, Góngora...). El propio Cervantes se suma a este polimorfismo al combinar en ocasiones prosa con verso, dotando de musicalidad a su escritura. Véase por ejemplo el capítulo XVIII de la primera parte de *El Quijote*, cuando el hidalgo describe los ejércitos a los que se va a enfrentar: “. . . El otro que carga y oprime los lomos de aquella poderosa alfana, que trae las armas como nieve blancas y el escudo blanco, sin empresa alguna . . .” (208). Según explica Ricardo Rojas, en su libro *Cervantes*, “[s]i este fragmento de prosa cervantina se descompone en sus cláusulas rítmicas . . . nos da una composición en verso, con pies de tres sílabas y con movimiento musical análogo al de la *Página blanca* de Rubén Darío, que en su tiempo sonó a novedad: ‘El otro / Que carga / Y oprime los lomos de aquella / Poderosa alfana, / Que trae las armas / Como nieve blancas / Y el escudo blanco, / Sin empresa alguna...’” (33). Rojas analiza varios ejemplos más y concluye que “Sólo excepcionalmente la lírica española anterior a Cervantes, logró en tan breve espacio y con tanta simplicidad de recursos, fundir tan armoniosamente, música, movimiento, color y drama” (35).

⁹⁹ La imagen de este cuadro está disponible en:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_naissance_de_V%C3%A9nus,_Boticelli.jpg

¹⁰⁰ Disponible en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ernst_Ludwig_Kirchner_-_Fr%C3%A4nzi_in_front_of_a_Carved_Chair.jpg

vídeo de trasmutación no es, como cabría esperar, el de la protagonista del cuadro y diosa que da título al vídeo, Venus, figura central de la composición, sino el de una figura secundaria, Cloris, diosa de las flores, que aparece a la izquierda del cuadro abrazada a su esposo, Céfiro, dios de los vientos benévolos. Usando una figura literaria podría decirse que es una mujer que aparece en el margen, pero que nada más verla reconocemos la obra principal a la que pertenece. Es decir, por la parte se reconoce el todo. Algo así como lo que sucede en el capítulo IX de la primera parte de *El Quijote*, donde el manuscrito encontrado es reconocido gracias a “una cosa que tenía el libro escrita en el margen por anotación” y que no era otra que la aparición del nombre de Dulcinea del Toboso, aclarando que “se trataba de la mujer que tenía la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” (118)¹⁰¹.

A diferencia de las otras videoocreaciones que utilizaban personas como actores (*Ati*) o como sujetos de un documental (*Dulcineas de los balcones*), *Venus fantasma* es un proyecto informático que no precisa de individuos de carne y hueso. Miguel Lázaro Bernuy, su creador, aprovecha las obras de arte de Wikimedia Commons y un software gratuito llamado Sqirlz Morph para elaborar individualmente un cuidado producto final que conecta con el público. Para la selección de los siete cuadros utilizados en el vídeo Lázaro Bernuy tuvo en cuenta una serie de características, como la belleza, la diferencia entre las mujeres retratadas, la postura frontal — “o poco escorzadas, nunca de perfil, pues de lo contrario los “morphings” no habrían salido bien”—, el recorrido estilístico —

¹⁰¹ Esta coincidencia no fue buscada por el creador del vídeo, el cual confesó que “*El Quijote* no está precisamente entre mis lecturas más recientes o recurrentes . . . porque soy bastante ignorante en lo referente a su obra, te soy franco. Leí partes del *Quijote* en el colegio cuando era niño, pero no la obra completa. Sí he visto adaptaciones en cine . . . no obstante siempre me encandiló el nombre ficticio de Dulcinea, es precioso y burlón al mismo tiempo.” (“Entrevista a Miguel Lázaro Bernuy”, ver apéndice C)

“de lo clásico y realista a lo simbolista y expresionista”— y, finalmente, que los cuadros fueran parte de las imágenes consideradas de dominio público (“Entrevista a Miguel Lázaro Bernuy”, apéndice C). Este último dato es significativo, ya que en su faceta artística, Lázaro Bernuy publica abiertamente sus canciones y vídeos en la web y considera que:

El copyright es un lastre para el crecimiento del espíritu humano, cuando creamos, estamos remezclando el trabajo de muchos autores que forman parte de nuestro bagaje cultural y que nos han marcado. Nuestra originalidad se basa en nuestro carácter irrepetible, pero formamos parte de un todo, *nuestros sueños están hechos de los sueños de otros*. Creemos entonces cultura libre, ya encontraremos la manera de poder vivir de nuestro trabajo, entre todos; concienciamos al espectador, necesitamos su ayuda, su apoyo y su implicación, pero comencemos por regalar antes de pedir. (“Idearium” s/p, el énfasis es mío)

Al hablar aquí de la libertad creativa aparece una frase que se adapta muy bien a la idiosincrasia de Dulcinea: “nuestros sueños están hechos de los sueños de otros”. Ella, la soñada por Don Quijote (soñado o creado a su vez por Cervantes) y convertida desde entonces en un ideal, en una mujer de ensueño, es captada en este vídeo como un todo, como aquello que permanece a través del tiempo y de las modas y que a pesar de los cambios siempre está ahí.

En efecto, al referirse específicamente a *Venus fantasma*, su creador explica que una de sus mayores satisfacciones fue “comprobar que los rostros intermedios, es decir, los fotogramas justo a la mitad de la transformación de una mujer a otra, generaban personajes nuevos realmente únicos, semblantes de mujeres desconocidas, radiantes y

cambiantes, como la diosa que deseaba representar”. Esa “Dulcinea de mis ausencias” que aparece como subtítulo de esta obra estaría presente en lo ausente, es decir, en la esencia que llena los vacíos que conectan unos cuadros con otros. Es en esas transiciones que ocupan los huecos y que dan a la luz esos rostros intermedios donde se encuentra el carácter de diosa que mencionaba el autor del vídeo (ver fig. 28).



Cual alquimista moderno, lo que el creador de este vídeo está buscando aquí parece ser la quintaesencia o, según el *Diccionario de la Real Academia*, el “principio fundamental de la composición de los cuerpos por cuyo medio esperaban operar la transmutación de los metales” (s/p). Y esa transmutación, ese “mudar o convertir algo en otra cosa” (s/p) no es ni más ni menos que la técnica utilizada en esta pieza y que en los medios audiovisuales ya hemos visto que se conoce por el nombre de “morphing” (ver nota 98). Una quintaesencia, o quinta parte, de la que ya hablaba Horacio en su “Oda 13” del libro

primero, asociándola, significativamente en este caso que nos ocupa, al elixir o néctar de la propia Venus, diosa que da título al vídeo:

Non, si me satis audias,

Speres perpetuum dulcia barbare

Lædentem oscula, quæ Venus

Quinta parte sui nectaris imbut. (30, el énfasis es mío)

Muy interesante resulta la explicación del cosmólogo y profesor de física teórica Juan García-Bellido Capdevilla, el cual explica en un artículo que ese quinto elemento (también conocido como éter) que se sumaba a los otros cuatro clásicos, tierra, agua, fuego y aire, “era una hipotética sustancia extremadamente ligera que se creía que ocupaba todos los espacios vacíos como un fluido” (s/p). En su aclaración científica, García-Bellido desarrolla cómo la idea del éter como “sustrato universal e intangible” ha evolucionado hasta renacer en el concepto moderno de energía oscura¹⁰², ya no se trata del éter aristotélico, sino de uno que él llama “relativista” y que está ligado a la energía de vacío:

¿De dónde proviene pues esa densidad de energía de vacío, ese éter o quintaesencia, esa energía oscura, responsable de la aceleración actual del universo? Nadie lo sabe. Es uno de los mayores misterios no sólo de la Cosmología, sino de toda la Física, ya que permea todo su edificio conceptual: la relatividad, la gravitación, la cuántica y la termodinámica. Algunos postulan que

¹⁰² La energía oscura es la “sustancia responsable de la aceleración actual del universo . . . El moderno éter satisface las leyes de la relatividad especial y general. Lo que ha cambiado es el concepto de vacío. Este describe un estado físico de ausencia de partículas, un espacio-tiempo sin materia, pero posiblemente con curvatura y, por tanto, energía” (García-Bellido s/p).

su resolución podría abrir las puertas a una nueva revolución en Física, al descubrimiento de los principios fundamentales de la gravedad cuántica. (García-Bellido s/p)

Vacío y ausencia son términos ya aplicados a Dulcinea. Ella viene a llenar el vacío de Don Quijote, que necesita de una dama para poder construir su imagen de caballero, su propio “edificio conceptual”, necesita de esa energía desconocida que le mueva a emprender sus andanzas. No se trata de una mujer tangible, sino ausente, difícil de aferrar. Lázaro Bernuy la describe como “ese fantasma de mujer ideal, Dulcinea es un rostro más de las Venus que nos embriagan a los hombres, por ello es intangible, mutable y feéricamente preciosa” (“Entrevista a Miguel Lázaro Bernuy”, apéndice C).

Bajando de las alturas del universo de García-Bellido y de los mundos de diosas y hadas de Lázaro Bernuy, es preciso terminar el análisis de este vídeo transitando por superficies más terrenales. Y es que no es posible descifrar aquí si *Venus fantasma*. *Dulcinea de mis ausencias* logró atrapar o no la quintaesencia de Dulcinea en las imágenes intermedias que llenaron los espacios vacíos entre los “morphings” de los cuadros expuestos. Lo que sí es evidente es que, con un total de casi 3.000 “likes” en el canal de Youtube del Festival de Almagro, esta videocreación se convirtió en la más votada por el público, solamente seguida por la titulada *Faces*¹⁰³, con 2.000. Las otras 21 obras presentadas a votación se movieron entre cifras mucho más modestas, con dos o tres “me gusta” y una de ellas, titulada *Platónica*¹⁰⁴, logrando los 344 “likes”. Ciertamente la diferencia es notable pero también resalta otro dato difícil de entender:

¹⁰³ Creada por las mexicanas Daniela Carrilo Jardón y Mónica Alejandra González Márquez y disponible en el siguiente enlace: <https://youtu.be/x-UBzNCpyYA>

¹⁰⁴ Creada por la profesora de cortometraje Naya Kuu y disponible en <https://youtu.be/x-UBzNCpyYA>

mientras que *Venus fantasma* tuvo más de 4.000 visualizaciones resultando en casi 3.000 votos, en el caso de *Faces*, unas 2.000 personas votaron a su favor, pero solamente 1.129 vieron el vídeo. Matemáticamente no salen las cuentas. En un arranque de sinceridad, Miguel Lázaro Bernuy confesó que tanto él como las creadoras de *Faces* utilizaron “bots”, o productos pagados de software que funcionan como robots que trabajan ininterrumpidamente respondiendo a palabras clave programadas y acumulando “likes” en determinadas páginas de medios sociales:

[B]ásicamente ganaba quien más amigos tuviera en las redes sociales dando *likes* en YouTube. Estuvo muy reñido con la obra de unas chicas que comenzaron usando *bots* para conseguir *likes* masivos, reconozco que caí también en esa práctica (de muy mala gana) porque me parecía francamente injusto que una obra (en mi opinión) tan poco inspirada y tan *amateur* fuera a ganar mediante la picaresca, pero también salí durante días a la calle y al Metro de Madrid para mostrar la obra a la gente mediante mi teléfono móvil y rogar su apoyo en forma de voto (en forma de *like* en YouTube) . . . Fue duro, pero mereció la pena, lo cual no quita que me desagrade el sistema que eligió el Festival para otorgar el premio del público. (“Entrevista a Miguel Lázaro Bernuy”, apéndice C)

Al parecer esta Dulcinea andaba más por las páginas del Lazarillo que por las del honesto Don Quijote, y es que la picaresca evoluciona con los tiempos y permea todos los estratos.

Conclusiones al capítulo

Tras haber analizado tanto las bases del concurso como los vídeos ganadores se pueden encontrar ideas sugerentes que responden a las preguntas que han ido surgiendo al

elaborar este capítulo: ¿Logró el Festival de Almagro los objetivos que se había propuesto al crear este concurso: fomentar un lenguaje artístico innovador para expandir el campo del Siglo de Oro a un público más amplio, más joven y más diverso? ¿Sintonizaban dichos objetivos con una agenda política? ¿Cuál es la imagen audiovisual de Dulcinea de acuerdo a los nuevos tiempos?

Al hablar del prestigio del Festival de Almagro y de su ambición por seguir creciendo y sirviendo de referente cultural en el terreno del teatro español auresco, se destacó el afán de la fundación para promover ideas creativas, como el concurso de videocreación, que atrajeran a un público cada vez más numeroso, enfocándose especialmente en las nuevas generaciones y buscando mayor presencia internacional. Como en cualquier proyecto que intenta generar un cambio en el *statu quo*, lo más habitual es que a la hora de valorar los resultados se encuentren tanto aciertos como aspectos mejorables. Esto es exactamente lo que sucedió con el ambicioso proyecto de Dulcinea. En pleno siglo XXI, donde el 40% de la población española confiesa no leer libros¹⁰⁵, y donde Netflix ha pasado a ser la industria cultural de mayor crecimiento en el año 2017 (Riaño), el reto de esta iniciativa era no solo el de sorprender con algo diferente, sino que en última instancia había que corporeizar a Dulcinea vistiéndola con un lenguaje que superara la mera palabra escrita que la vio nacer en el siglo XVII y se adentrara en el terreno audiovisual del siglo XXI. Las redes sociales sirvieron de plataforma para dicho empeño y ciertamente hubo participantes de diversos países, aunque resulta difícil valorar

¹⁰⁵ De ese 40%, el 6% solamente lee por motivos de trabajo mientras que el 34,2% no lee nunca. Fuente: “Barómetro de hábitos de lectura y compra de libros”. Federación de Gremios de Editores de España, 2017.

el impacto final, especialmente al confirmar que el número de visualizaciones y votaciones en las redes estuvo alterado por la compra masiva de votos a través de “bots”.

Resulta significativo que los vídeos ganadores votados por el jurado, no por el público, se centraran en las minorías (discapacitados, mujeres, inmigrantes...), uno de los temas candentes del panorama social, dentro de un contexto particularmente cambiante dentro de la historia democrática de España¹⁰⁶. Paralelamente, a nivel institucional, el Festival de Almagro, conseguía terminar el año fiscal 2016 amortizando completamente una deuda histórica que se elevaba a más de 1.300.000 euros¹⁰⁷. Su directora, Natalia Menéndez, no dejó de denunciar las dificultades económicas que enfrentó durante sus años al frente del festival (2009-2017) y la necesidad de aumentar el presupuesto: “La imaginación llega a un punto, pero hace falta más apoyo institucional traducido en un aumento de presupuesto muy razonable” (“Natalia Menéndez dejará el Festival” s/p). Al año siguiente dejó su puesto para dar paso a Ignacio García como nuevo director del Festival.

[W]e cannot neglect the dollars-and-cents dynamic that governs, to far too great a degree what makes it to the screen or page. There is no way to subtract economics from either side of the equation between representation and power. Whether the scenario reveals a struggling start-up magazine trying to squeeze out a profit on

¹⁰⁶ Cabe recordar que el año 2016, cuando se celebra la 39 edición del Festival de Almagro, ha sido considerado el “periodo más largo de inestabilidad en la democracia constitucional de España” (“Mariano Rajoy...” *El País* 30 oct 2016), con un gobierno en funciones que se alargó hasta 10 meses y con el fin del sistema bipartidista imperante hasta el momento. El desplome del Partido Popular y del Partido Socialista Obrero Español en las elecciones del 20 de diciembre del 2015 dio paso al nacimiento de dos nuevos partidos: Podemos y Ciudadanos.

¹⁰⁷ El montante, procedente de préstamos solicitados a entidades financieras y dinero adeudado a proveedores y empleados, pudo pagarse gracias a las administraciones que forman el Patronato de la Fundación: El Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, la Junta de Comunidades de Castilla la Mancha, la Diputación Provincial de Ciudad Real y el Ayuntamiento de Almagro.

advertising revenues or a colossal national non-profit trying to reach a multimillion-dollar fundraising goal, the strategies behind image and word choices answer to the same fiscal imperative. (Riley 1–2)

Constatada pues la realidad social, económica y política que permea el campo audiovisual y cultural, el proyecto de videocreación “Dulcinea, mujer inalcanzable” no fue un proyecto ingenuo, sino que entraba dentro de la agenda de planificación de los promotores del Festival. Algo que podría mejorarse es la redacción de las bases del concurso. En ellas se dieron pautas que a mi juicio intentaban dirigir a los creadores de los vídeos hacia modelos femeninos centrados principalmente en el cine y la cultura pop y alejados mayoritariamente de los moldes clásicos y de lo español. Las instrucciones del certamen proponían romper con los cánones de belleza femeninos y, ciertamente, alguno de los vídeos se enfoca en resaltar otros tipos de belleza alejados de los esquemas marcados por el mundo de la publicidad, como el ganador del segundo premio *Dulcineas de los balcones*¹⁰⁸. Sin embargo, el vídeo ganador presenta un cuerpo femenino que encajaría dentro de esta idea de belleza mediática. La mujer de *Atí* es observada (con nuestra vista y con el tacto del protagonista) como un hermoso objeto de deseo, pero carente de voluntad, pasivo, hecho para ser mirado/palpado. También los retratos

¹⁰⁸ Otros vídeos que no han sido analizados en este capítulo y que también presentan mujeres más de carne y hueso son *De carne y tiempo*, de Pilar Ramo Vizárraga, que comienza con la frase “no quiero más imágenes de la mujer ideal” y presenta a una mujer mayor dormida. Otros hacen referencia explícita a la apariencia femenina y a los efectos nocivos de la publicidad que impone casi como obligación poseer un cuerpo perfecto. Por ejemplo, *Dulcineas MASSmedia (en la cajaBoba)*, que yuxtapone diferentes anuncios televisivos y fue dirigido también por Gonzalo Marcuzzi, de *Dulcineas de los balcones*, en colaboración con Hanni Baroll; *Dulcilio (El magazine de las mujeres ideales)*, de Eduardo Olmo, que emplea muñecas para denunciar esos cuerpos-barbie imposibles que pretenden crear mujeres Frankenstein que terminan por suicidarse; o *Sobranza y sobrietud*, una creación multimedia de Ausin Sainz, que incide en el mismo tema del consumismo, la moda y el maquillaje para acabar mostrando a una mujer que apunta a su boca con un revólver.

intermedios de *Venus fantasma* carecen de agencialidad, representan distintos modelos de belleza según las diferentes épocas históricas y, como cualquier cuadro, su finalidad última es la de ser (ad)mirados¹⁰⁹. Otro detalle que quizá se pasó por alto es que en este intento de buscar un nuevo lenguaje audiovisual casi todos los vídeos carecen de la palabra hablada. Tanto *Dulcineas de los balcones* como *Venus fantasma* y el resto de vídeos no analizados en este capítulo se centran en la imagen y la música, o el sonido del agua o del aire. Si acaso se cita una frase o una palabra. Esto sintoniza con ese lenguaje innovador, no verbal. En contraposición, el primer premio, *Atí*, es curiosamente una de las videoocreaciones que mayor presencia de lenguaje oral presenta¹¹⁰, al leer todo un poema con voz en off.

En general, los vídeos se separan de la imaginería asociada tradicionalmente a Don Quijote y por ende a Dulcinea. No hay molinos, ni ventas, ni llanuras manchegas. No hay caballos, ni lanzas, ni castillos¹¹¹. Lo que sí aparece es una combinación de estilos. En algunos vídeos que no se han llegado a analizar en este capítulo se aprecia el

¹⁰⁹ En efecto, continuando con esta idea de Dulcinea o de la mujer inalcanzable como objeto visual, un par de vídeos que no se hicieron con premios y por tanto no han sido analizados aquí en profundidad, presentan aparatos de observación tales como un microscopio (*Paisaje lunar*, de Rafael Triana Pez, en blanco y negro), un telescopio (*Platónica*, de Naya Kuu, profesora de cortometraje), o un espejo (*La mujer inalcanzable*, de Nati Rodríguez y Guillermo Rojas Aguilera, quienes, quizás inspirados por la imagen de Jaye Davidson en *Juego de lágrimas*, presentan a un hombre maquillándose, enjoyándose y vistiéndose de mujer bajo la atenta mirada de los espejos que le rodean).

¹¹⁰ Otra videoocreación de marcado contenido oral es *Ausencias*, de IRAS Cultural. En esta pieza se entrevista a varias mujeres lesbianas, entre ellas a Mili Hernández, propietaria junto a Mar de Griñó, de Berkana, la librería LGTBI de Madrid. Además se lee un poema de Txus García, titulado “Y hasta aquí puedo leer”; esta poeta se autodefine como “rapsoda de perfil performático . . . cuir y activista independiente a favor de los derechos y libertades de humanxs y animales” (García). Otra pieza a destacar en este apartado verbal sería *¿Dulcinea... Aldonza?*, de Laura C. Urizar, donde se recita el poema anónimo “Miedo” mientras una muñeca de la marca Playmobil con la boca amordazada y encerrada en una vasija de cristal se va cubriendo de bolitas de poliuretano que la ahogan.

¹¹¹ Una pequeña excepción a esta ausencia de imágenes quijotescas sería un dibujo infantil de un retrato de Don Quijote, con su barba y su yelmo, que aparece en un fotograma del vídeo *Ausencias*.

uso de muñecas, incluso hechas de plastilina¹¹², se mezclan dibujos con seres humanos¹¹³, blanco y negro y color, etc. En general, el objetivo de fomentar un nuevo lenguaje artístico sí se logró, aunque el mayor galardón siguió ponderando el lenguaje verbal más convencional.

Lo que además se produjo fue una desconexión de la figura de Dulcinea del estereotipo español y en última instancia de Cervantes. No hizo falta que los participantes fueran expertos conocedores de Cervantes, ni siquiera que hubiesen leído *El Quijote*. La nueva imagen de Dulcinea supera la duplicidad que la unía a Aldonza, para convertirse ahora en una imagen polifacética. Aunque en este capítulo se han analizado solamente tres vídeos en profundidad, en un trabajo más amplio se podrían estudiar el resto de creaciones, que aquí han tenido entrada únicamente a pie de página. En esos otros vídeos se corrobora esa multiplicidad de formas y temas que configuran en ocasiones a Dulcinea como una activista social llena de agencialidad, voz de las minorías, pero que en otros casos sigue siendo, como ya hemos explicado, un pasivo objeto de deseo. Dulcinea ha superado el mundo literario llegando incluso a ser utilizada como gancho publicitario para lograr fines más materialistas. Una tarea que no tiene por qué ser negativa, ya que Dulcinea, entendida en este sentido como una marca, tiene la capacidad de atraer turistas, de nombrar museos, de generar ingresos y de ser identificada con todo un pueblo, como veremos en el siguiente capítulo.

¹¹² Ver *Encantamiento*, del Colectivo DSM4, *¿Dulcinea... Aldonza?*, de Laura Urizar, o *Dulcilicio*, de Eduardo del Olmo.

¹¹³ Ver *Amada enemiga mía*, de Carlos Ricaurte Roa, o *Sobranza y sobrietud*, de Ausín Sáinz.

CHAPTER 4

DULCINEA EN EL TOBOSO

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.

Miguel de Cervantes¹¹⁴

Introducción al capítulo

Después de haber estudiado en profundidad la imagen de Dulcinea en una película de la época de la dictadura española y después de haber analizado videocreaciones impulsadas por un festival de teatro que nació y se desarrolló durante los años de la transición hasta hoy día, este último capítulo se va a centrar en un fenómeno muy actual relacionado con la España de las autonomías y con la conversión de la imagen de Dulcinea en marca comercial. Para ello, habrá que trasladarse a la comunidad de Castilla La Mancha y, en concreto, al pueblo de El Toboso, donde Dulcinea no es solo su emperatriz, sino que gracias a su imagen y a un museo que lleva su nombre, se ha convertido también en atractivo turístico. Así lo afirma la alcaldesa de El Toboso, que agradece a la novela cervantina la proyección internacional que le ha dado a su localidad: “Gracias al *Quijote* el nombre de El Toboso es mundialmente conocido por aparecer en la inmortal obra de Cervantes como Patria de Dulcinea, pero todavía hay mucha gente que cree que también es una localidad inventada, tan de ficción como los personajes del libro” (Arinero Gómez s/p).

¹¹⁴ Capítulo XXVI de la primera parte de *El Quijote*, tras los versos que escribió don Quijote en Sierra Morena llorando las “ausencias de Dulcinea / del Toboso” (321).

El Toboso debe probar que existe realmente, es decir, que no se trata de un paisaje inventado, de un producto literario del mundo de la fantasía, como sí lo sería, por ejemplo, la ínsula Barataria que gobierna temporalmente Sancho en la segunda parte de *El Quijote*. No obstante, existe un atractivo halo que rodea los paisajes imaginarios y que, según Ilan Stavans puede hacerse extensible a toda la España del Quijote: “As an imaginary place, Barataria —and, through synecdoque, perhaps all of Quixote’s Spain— shares the chemistry of Oz, Middle Earth, Macondo, Yoknapatawpha¹¹⁵ County, and other nonexistent settings” (*Quixote* 33).

Tanto El Toboso como Dulcinea comparten esta idiosincrasia entre ser o no ser que los hace especialmente atractivos y los convierte en foco de atención para la curiosidad del público, ya sea visitante turístico o desocupado lector. Sin embargo, mientras Dulcinea rompe fronteras y se eleva hacia lo general, El Toboso pretende materializar a Dulcinea arraigándola a su origen, a lo particular.

Como hemos ido viendo hasta ahora en capítulos previos, especialmente en las recreaciones del Festival de Almagro, la incorporeidad de Dulcinea la catapulta a lo universal. Ella se encuentra por encima de su individualidad —como representante de todas las mujeres del mundo, no solo las toboseñas, manchegas o españolas—; Dulcinea está también por encima de su género —capaz de abarcar todo tipo de sensibilidades, tanto masculinas como femeninas, y al no tener voz en la novela, servir de voz de las minorías, independientemente de su género biológico—; y Dulcinea aparece incluso por encima de su figura humana —sin cuerpo, llega a ser parte del mundo de las ideas y

¹¹⁵ Yoknapatawpha es el condado imaginario de las novelas de William Faulkner y que se correspondería con el territorio del Misisipi que vio nacer al escritor. El propio Faulkner llegó a representar Yoknapatawpha en un mapa.

consigue encarnarse en conceptos tales como la bondad, la belleza, el deseo, la perfección, etc.

En contrapartida, El Toboso recoge este concepto general y universal de Dulcinea para atraparlo en esa semilla de la que brota su protagonista. El Toboso pretende ensalzar la raíz del personaje uniéndolo a su lugar de origen y dota a Dulcinea no sólo de una identidad y ciudadanía toboseñas, sino que pretende además probar su existencia histórica, como si ambos destinos, el del municipio y el del personaje cervantino, fueran uno solo. Es como si al dar vida, cuerpo y apellidos reales a Dulcinea consiguieran también probar su propia existencia como localidad real y no imaginaria. ¿Cómo lo logran? A esta pregunta intentará dar respuesta este capítulo.

El primer apartado se centrará en esa transfiguración de la Dulcinea literaria en una mujer de carne y hueso que vivió en El Toboso y que paradójicamente no era una campesina, sino que pertenecía a una familia acomodada. Después, se estudiará la proyección audiovisual oficial que se exhibe a los turistas que entran en el Centro Cervantino de El Toboso contrastándola con la imagen caricaturesca que de ella ofrece el Museo del Humor Gráfico Dulcinea, como otra forma de materializar a este personaje intangible; para ello se analizarán algunas de sus piezas expuestas a través de una videograbación que circula en internet. Finalmente, se presentará a Dulcinea fuera de los muros del museo, como un *leitmotiv* de toda la localidad y una imagen de marca no sólo turística sino también empresarial, en una apropiación que compite con los regionalismos de las comarcas circundantes y contrasta con la indiferencia o desconexión de otras comunidades autónomas españolas.

La dulce Ana

En El Toboso circula la creencia de que Ana Martínez Zarco, dama noble y soltera que vivió en la localidad junto a su hermano don Esteban, fue la persona que inspiró a Cervantes el personaje de la dulce Ana o Dulcinea. Esta leyenda se puede encontrar recogida en un libro publicado en 1863 titulado *Juicio analítico del Quijote* escrito por Ramón Antequera, alcalde por entonces del pueblo manchego de Argamasilla de Alba, donde saca sus propias conclusiones:

Para el carácter ridículo y extravagante, y para disfrazar a quien aludía, la presenta Cervantes como Aldonza Lorenzo, pero yo creo . . . que el nombre de Dulcinea es un nombre compuesto por anagrama, Y para mí es formado por las palabras latinas *Dulcis Ane*, que pronunciadas *Dulce*, *Dulcis Ana*, *Ane*, y tomando la palabra *Dulce* y *Ane*, tenemos *Dulceane*. Y variando aún más. Es decir, anteponiendo *Dulci* y descomponiendo el *Ane* y colocando la *a*, en lugar de la *e*, tenemos *Nea*, que unido al *Dulci*, da formado el nombre de *Dulcinea*: Esto así visto, nos hace creer que la tradición es exacta, y Ana Zarco de Morales es en quien personificó Cervantes a Dulcinea (273).

El humanista y latinista Luis Astrana Marín, biógrafo de Cervantes, da pormenorizada cuenta de la genealogía de los Martínez Zarco de Morales, aunque tira por tierra las elucubraciones de Antequera señalando “que la jerigonza del cervantómano pide el examen del alienista . . . y que ignoraba absolutamente el latín”. Además, al respecto de su *Juicio analítico del Quijote* considera en una nota a pie de página que dicho libro no tiene rigor en su investigación y constituye un desatino, “[u]na alcaldada” (350).

Alcaldada o no, la residencia toboseña de los Martínez Zarco se sigue denominando hasta el día de hoy “Palacio de Dulcinea” o “Casa de Dulcinea”. Ya en 1905 Azorín se preguntaba:

“¿Dónde estaba la casa de Dulcinea? ¿Era realmente Dulcinea esta Aldonza Zarco de Morales de que hablan los cronistas? En El Toboso abundan los apellidos de Zarco; la casa de la sin par princesa se levanta en un extremo del poblado, tocando con el campo . . . Os encontraréis ante un ancho edificio, viejo, agrietado; antaño esta casa debió de constar de dos pisos; mas toda la parte superior se vino a tierra . . . Y para colmo de humillación y vencimiento, en el patio, en un rincón, bajo gavillas de ramaje de olivo, destrozados, escarnecidos, reposan los dos magníficos blasones que antes figuraban en la fachada. (163–64)

Esta triste imagen de una vieja casona en ruinas encaja en la decadencia generalizada con la que Azorín describía el pueblo de El Toboso: “sobre un cielo ceniciento, lívido, tenebroso, hosco, trágico, se divisa un montón de casuchas pardas, terrosas, negras, con paredes agrietadas, con esquinaos desmoronados, con techos hundidos, con chimeneas desplomadas, con solanas que se bombean y doblan para caer, con tapias de patios anchamente desportillados...” (160).

El autor que dio nombre a la Generación del 98 recopiló en su libro *La ruta de don Quijote* sus crónicas de viaje, escritas para el periódico *El Imparcial* con motivo del tricentenario de la publicación de la primera parte de la novela. Ciento diez años más tarde, conmemorando otra efeméride, la del cuarto centenario de la publicación de la segunda parte, otro escritor, Julio Llamazares, retoma los pasos de Azorín y publica en diario *El País* sus andanzas por tierras quijotescas, que también acabaron recogidas en un

libro: *El viaje de don Quijote*. Ya en el siglo XXI, El Toboso de Llamazares dista mucho de ese asolado paisaje que nos describía Azorín. Dulcinea ha servido para revitalizar la localidad y ahora su casa en ruinas, rehabilitada por el Estado (que la compró en 1948) y abierta al público en 1967, es otro atractivo turístico —que Llamazares no considera especialmente destacable¹¹⁶— que figura en todas las guías de viaje y páginas web que mencionan El Toboso. El edificio mantiene la estructura de una casa manchega del siglo XVI, con su almazara, su corral y su palomar, pero como explica Consuelo Luca de Tena, jefa del Servicio de Intervención en Patrimonio, los objetos expuestos no son originales del inmueble sino que se mezclan réplicas de mobiliario de época con contenidos más modernos, por lo cual algún visitante puede sentirse desconcertado: “Aquí hay, pues, lugar para la fantasía . . . Ese nivel puramente literario justifica un tratamiento más escenográfico, y por esa razón la Casa de Dulcinea no oculta . . . un carácter abiertamente teatral” (108). De nuevo se sigue jugando con la dicotomía entre realidad y ficción.

En efecto, fue una empresa especializada en escenografía, Antiqua Escena, la encargada de redactar y dirigir el proyecto expositivo de renovación de la casa-museo¹¹⁷ —que había cerrado sus puertas al público en el año 2000 por deterioro— para tenerla

¹¹⁶ “La que no sé si lo merece tanto es la llamada Casa de Dulcinea, un caserón al final del pueblo en el que se intenta reproducir lo que sería la casa de una familia pudiente del tiempo en el que Cervantes sitúa viviendo en ella a la enamorada de su fantasioso hidalgo” (Llamazares, “Dulcinea y las monjas” s/p).

¹¹⁷ Con respecto a las casas-museo y su teatralidad interesa leer el artículo de Soledad Pérez Mateo “¿Categorizar lo inmaterial?” en el cual expone el siguiente planteamiento: “¿Cómo representa el contexto museológico a la Historia? En las casas museo ésta se proyecta bajo la forma de representación sensorial. De esta manera se pueden aprehender los vestigios históricos a partir de la memoria, presentando recreaciones de los hechos históricos en espacios de enorme valor patrimonial, constituyendo narrativas teatrales, escenarios conceptuales y visuales (*mise-en-scène*), en los que los objetos contribuyen a crear el espacio escenográfico y los visitantes son, en ocasiones, incorporados como actores. Esa posibilidad que se le proporciona al visitante de estar inmerso en un espacio teatral le retrotrae a la nostalgia del pasado, a la reinención de su propia historia, a la vuelta de la esfera familiar e incluso a su propio origen. No obstante, los museos y, en concreto, las casas museo son en sí mismas contradictorias, puesto que colocan a los objetos por encima del devenir histórico y, a la vez, le niegan su conexión con la historia. ¿Historifican en exceso a los objetos o los aíslan del contexto histórico en el que surgieron?” (41)

lista en el 2005, centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote*. En dicho proyecto se expone un diagnóstico previo en el que se acentúa “la falta de definición de la identidad del museo que provocaba en el visitante percepciones ambiguas y confusas. El origen de las mismas residía en el triángulo Dulcinea, Ana Martínez de Zarco y Cervantes” (Sanz y Coso 211). Incluso se alude a que la casa “explotaba el atractivo de la figura literaria de Dulcinea para captar visitantes [pero] una vez allí no lo desarrollaba y se olvidaba casi completamente de Aldonza Lorenzo-Ana Martínez de Zarco, y de Alonso Quijano-Miguel de Cervantes, por lo que no se recibía compensación literaria a su curiosidad mítica” (211).

El punto a destacar aquí es esa capacidad de Dulcinea para atraer visitantes y cómo El Toboso utiliza esta imagen literaria para generar ingresos¹¹⁸, sin olvidar la conexión emocional que existe entre los toboseños y su emperatriz, algo que no se puede evaluar en términos materiales. Esta conexión emocional, sin embargo, se traduce en desconexión en otras partes de España. Baste aludir a las palabras de Llamazares y los distintos sentimientos de cercanía o rechazo hacia *El Quijote* que encontró en su viaje emulando el recorrido del caballero y su escudero hasta llegar a Barcelona: “En La Mancha se toma como un patrimonio; en Cataluña a veces vi desdén o ignorancia. En Tárrega [Lérida] me dijeron: ‘Aquí somos más de *Tirant lo Blanc*’” (cit. en Cruz, “Cervantes desde Madrid a Barcelona” s/p).

Pero volviendo a El Toboso, Cervantes es considerado como un vecino más del pueblo. Ya lo anunciaba Azorín: “En todas las partes del planeta el autor del *Quijote* es

¹¹⁸ A modo de ejemplo, hay que destacar que en el año 2012 El Toboso experimentó un incremento de visitantes del 15%, caracterizado como “espectacular” en la prensa local. (“El Toboso experimenta” s/p).

Miguel de Cervantes Saavedra; en El Toboso es sencillamente *Miguel*. Todos le tratan con suma cordialidad; todos se hacen la ilusión de que han conocido a la familia” (169). Nadie duda de que “Miguel” pasó por El Toboso y se encaprichó de su dulce Ana, de una mujer real.

Esta equiparación de un personaje de ficción con un homólogo de carne y hueso sigue muy vigente. Investigadores como la arqueóloga María Isabel Sánchez Duque y el archivero Javier Escudero Buendía han indagado en una veintena de procesos del Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, y han encontrado más de dos mil folios que les llevan a interesantes conclusiones sacadas a la luz tanto en conferencias como en libros¹¹⁹. Escudero está convencido de que la clave se encuentra en El Toboso y sus alrededores, donde han descubierto personas reales en las que se basó Cervantes, como Francisco de Acuña, Pedro y Diego de Villaseñor, y la madre de estos últimos, Aldonza. Sus pesquisas llevan a Escudero a afirmar que el incógnito lugar de La Mancha del que el autor no quería acordarse gira en torno a la localidad toboseña: “Evidentemente si en la novela *Dulcinea* es de El Toboso y el Quijote vive en un pueblo cerca del suyo, no puede ser El Toboso, pero casi toda la inspiración de la novela es El Toboso y pocos kilómetros alrededor” (cit. en Gómez, “El círculo” s/p).

Sin embargo, la mayor parte de la crítica académica permanece escéptica ante estas teorías. Darío Villanueva, director de la Real Academia Española (RAE) considera

¹¹⁹ La colección “Tierra del Quijote” ha sido publicada por la editorial Aache, especializada en libros sobre Guadalajara y Castilla La Mancha, con numerosos títulos dedicados a viajes y turismo local. Sánchez Duque y Escudero Buendía han colaborado en varios libros de la serie, entre ellos *Manjavacas, la Venta del Caballero* (donde se dice haber encontrado la venta en la que se armó caballero Don Quijote) y *Socuéllamos, las tinajas del Caballero del Verde Gabán* (donde se da detallada cuenta de las casas de los hidalgos manchegos y de sus bodegas, como la del Caballero del Verde Gabán que describe Cervantes en el capítulo XVIII de la segunda parte).

estas elucubraciones ingenuas e incluso patológicas, ya que para él Cervantes buscaba un efecto realista o mimético en el lector, pero nunca una identificación con la realidad:

Por lo tanto, documentar las excentricidades de Acuña y Villaseñores . . . tienen un valor apreciable aunque anecdótico si lo comparamos con lo realmente trascendente: la creación genial de un personaje en el que . . . se contraponen realidad y ficción para fundirlas en el único lugar en que tal cosa puede hacerse, la mente de una persona. (Villanueva s/p)

Frente a estas críticas, Javier Escudero marca su propia línea de separación respecto al cervantismo académico, indicando su proximidad a la tierra y al paisaje manchego como factores fidedignos de sus descubrimientos: “Nosotros somos historiadores y arqueólogos, no tenemos nada que ver con los cervantistas, ni somos filólogos, pero La Mancha nos la conocemos al dedillo” (Escudero Buendía, cit. en Gómez “El círculo” s/p). También conocían su pueblo perfectamente los vecinos con los que Azorín entabló conversación en su visita a El Toboso. Aquí me permito la licencia de transcribir su diálogo porque, a mi parecer, sigue recogiendo fielmente el sentir actual del manchego de a pie y ofrece un fresco y colorido contrapunto a tener en cuenta a la hora de abordar cualquier tipo de investigación académica:

—Sí, Miguel era manchego —añade D. Vicente pasando la mano por su barba.

—Sí, era manchego —dice D. Jesús.

—Era manchego —añade D. Emilio.

—¡Ya lo creo que lo era! —exclama D. Diego levantando la cabeza y saliendo de sus remotas soñaciones.

Y D. Silverio agrega dando una recia voz:

—¡Pero váyales usted con esto a los académicos!

...

Los académicos, hace años, no sé cuándo, decidieron que Cervantes fuese de Alcalá y no de Alcázar; desde entonces, poco a poco, entre los viejos hidalgos manchegos ha ido formándose un enojo, una ojeriza, una ira contra los académicos. Y hoy en Argamasilla, en Alcázar, en El Toboso, en Criptana, se siente un odio terrible, formidable, contra los académicos. Y los académicos no se sabe a punto fijo lo que son; los académicos son, para los hombres, para las mujeres, para los niños, para todos, algo como un poder oculto, poderoso y tremendo; algo como una espantable deidad maligna que ha hecho caer sobre La Mancha la más grande de todas las desdichas, puesto que ha decidido con sus fallos inapelables y enormes que Miguel de Cervantes Saavedra no ha nacido en Alcázar...

...

Y D. Silverio de pronto da una gran voz, en tanto que hace chocar con energía sus manos huesudas y dice:

—¡Pero no será lo que dicen los académicos, señor Azorín! ¡No lo será! Miguel era de Alcázar, aunque diga lo contrario todo el mundo. (174–76)

Esta división de pareceres es muy quijotesca, y al oír las opiniones de estos vecinos toboseños de principios del siglo XX parecen escucharse los argumentos del propio Sancho hacia su señor don Quijote, donde reconoce que su sabiduría no viene de los libros, sino de la escuela de la vida y de la cultura popular representada por los muchos refranes que utiliza. Sirva este capítulo y toda esta disertación para intentar acercar

opiniones y recordarnos que *El Quijote* es una obra maestra por su popularidad y su aceptación entre todo tipo de clases sociales y que Dulcinea es también Aldonza, pero es además todo lo que uno quiera reflejar en ella. Y para dar su particular nota local de veracidad a todo ello, aparece la dulce Ana, que se asimila a Dulcinea/Aldonza, pero que no llega a ser ni la una ni la otra y, sin embargo, sí que puede ostentar sin temor a contradicciones ajenas, el título de ser la *dulce Ana de El Toboso*.

El Museo Cervantino

La tradición de la dulce Ana permea todo el ambiente turístico sobre el que está estructurado El Toboso y sirve de narradora en un vídeo teatralizado que se muestra en el Museo Cervantino y que será analizado con detenimiento en este epígrafe. Lo primero que llama la atención es que la protagonista del videograma sea Dulcinea, en vez de Cervantes o de don Quijote, especialmente cuando el peso del museo reside en la colección y exhibición de ediciones de *El Quijote* en distintas lenguas, y no en la imagen de Dulcinea *per se*. Lo segundo que cabe destacar es que este museo funciona a la vez como sede de la oficina de turismo de la localidad, con lo que habría que analizar si sus labores museísticas podrían estar comprometidas.

Según aparece en los estatutos del ICOM (Consejo Internacional de Museos), “[u]n museo es una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite” (“Estatutos” 3). Esta definición ha venido evolucionando desde la creación del Consejo en 1946 y actualmente está sometida a revisión debido a la transformación y nuevos desafíos que han experimentado los museos en estos últimos

años, entre ellos el protagonismo que ha llegado a adquirir el lenguaje audiovisual (especialmente en el área de ocio cultural) y otras tecnologías como la digitalización de fondos (que contribuyen a la accesibilidad y ampliación del público), además del compromiso social y la conservación de la memoria de la humanidad. En efecto, si ya en la definición vigente se alude al “deleite” o entretenimiento como parte de las funciones museológicas, en las más de 260 propuestas recibidas, recopiladas en la página oficial del ICOM bajo el título de “Creación de la nueva definición de museo”, se hace hincapié en “innovation, digital and emerging technologies through its public services and activities (#43 Canadá), “link between the past and the future” (#12 Yemen), “dialogue with heritage” (#58 India), “espacios democratizadores, inclusivos y accesibles” (#66 Spain), “con la finalidad de que los visitantes accedan a esa información, en forma de objetos, textos, videos, audios y otros medios” (#88 Bolivia), “regardless of ideology and political circumstances” (#188 Poland), entre otras muchas ideas (ICOM s/p)¹²⁰.

Según esto, el Centro Cervantino de El Toboso, a pesar de compartir su espacio físico con las labores que en él ejerce la oficina de turismo, se mantiene como una institución sin ánimo de lucro y con finalidades educativas, divulgativas y de recolección y salvaguarda de un patrimonio cultural que consideran, además, identificativo de su comunidad manchega. Esto no impide que sea además una opción de entretenimiento y

¹²⁰ En lo que se refiere a la finalidad de los museos es imprescindible consultar el capítulo “Census, Map, and Museum” que Benedict Anderson incluye en su libro *Imagined Communities*, donde se puede leer : “For museums, and the museumizing imagination, are both profoundly political” (176). Anderson se concentra en ejemplos de Sureste asiático y explica cómo el censo, los mapas y los museos, tres instituciones de poder, han configurado los nacionalismos tal y como los conocemos hoy en día.

ocio cultural y, por ello, un atractivo que promueve el desarrollo turístico de la comarca¹²¹.

Así lo reconocía a principios del siglo XXI Nelly Decarollis, presidenta del Subcomité Latinoamericano de Museología Internacional (ICOFOM LAM), al afirmar que “tanto el patrimonio natural como el cultural contribuyen en gran medida a la promoción del turismo al punto que éste se ha convertido en una de las más importantes industrias del mundo. La simbiosis entre patrimonio y turismo ha generado lo que se ha dado en llamar la ‘industria del patrimonio’” (39). El Toboso intenta a través de sus museos explotar su patrimonio cultural material y también su patrimonio inmaterial, dentro de lo que sería el turismo literario:

El turismo literario se puede definir como una modalidad de turismo cultural que se desarrolla en lugares relacionados con los acontecimientos de los textos de ficción o con las vidas de los autores. Un nuevo turismo cultural que *imbrica la ficción en el mundo real*. Recientemente se ha podido constatar cómo los grandes éxitos de ficción propician una oferta turística en ciudades de medio mundo.

(Magadán y Rivas 10, el énfasis es mío)

Vuelve a darse la unión entre ficción y realidad intrínseca a la figura de Dulcinea, clave en las páginas de *El Quijote* y constante en la geografía toboseña, que explota ese doble papel encantador de lugar mágico y a la vez plenamente terrenal. En la novela, Cervantes

¹²¹ La asociación entre museos y florecer turístico está suficientemente probada en casos como el Museo Guggenheim, en Bilbao, que renovó la imagen de la ciudad y la transformó en un destino deseable para visitantes tanto nacionales como extranjeros. Por poner otro ejemplo, Arturo González, director del Museo del Desierto en Cuahuila, México, explica y cuantifica en una charla que tras su creación, este museo “se vuelve el atractivo más importante de la ciudad. Le genera 2.500 cuartos de hotel, entran al museo 250.000 visitantes de los cuales el 80% no son de Cuahuila y claramente pues comen, cargan gasolina, se hospedan, y eso genera una gran derrama económica” (min. 2:50).

mezcló lugares de ficción con otros perfectamente localizables y El Toboso resultó agraciado con ser la localidad más nombrada en sus páginas, con un total de 165 veces (Avilés Pozo, s/p). Esto es otra vez gracias a Dulcinea, ya que la mayoría de dichas menciones hacen referencia a su “apellido” y no al pueblo en sí, pero de igual manera dan relevancia al lugar que hoy en día le rinde fervor. No obstante, a pesar de ese cariño y admiración, El Toboso necesita materializar a su musa para bajarla de las nubes, para sacarla del mundo etéreo que cualquier lector universal puede compartir y convertirla en algo físico que la haga *realmente* toboseña.

En este reto de convertir un fenómeno abstracto en un objeto real, concreto, los museos juegan un importante papel. La museóloga Ann Mintz enfatiza el mundo real en el que se basan los museos en oposición a la vaguedad intangible que pueden aportar, por ejemplo, las nuevas tecnologías: “Yet in their very essence, museums are centered in the real world, on the collection, conservation, and interpretation of real objects. One of the central challenges facing museums is to utilize information technology without giving up our core identity: to embrace the virtual without abandoning the real.” (Mintz 20)

Según esto, el Museo Cervantino nació con un objetivo muy real en mente: el de ofrecer una colección visible y palpable de ediciones de *El Quijote* que aportaran un valor añadido al pueblo. Curiosamente, la idea de crear el centro surgió, como diría Luis Astrana, de una “alcaldada”¹²², ya que en 1920, Jaime Martínez Pantoja, alcalde de El Toboso desde 1918 hasta 1936, empezó a solicitar a distintas embajadas españolas de todo el mundo que enviaran un ejemplar de *El Quijote* en la lengua de ese país con la

¹²² Ver cita de en el epígrafe anterior, “La dulce Ana”, donde Luis Astrana utiliza la palabra “alcaldada” como adjetivo peyorativo contra un libro escrito en 1863 por el alcalde Ramón de Antequera.

dedicatoria de alguna personalidad importante del mundo de la política y de la cultura. Los libros fueron llegando y el museo abrió sus puertas en 1983, ofreciendo al público singularidades como la primera edición escrita en euskera, o ejemplares firmados por Eva Perón, Nelson Mandela, Margaret Thatcher, Fidel Castro o Benito Mussolini¹²³. Entre tanta variedad, se encuentran también ediciones en miniatura y un manuscrito donado por un centro escolar catalán, considerado como *El Quijote* más grande del mundo, con 126 cm. de largo por 105 cm. de ancho. Se trata de un museo vivo y en continua expansión, ya que se siguen aceptando todo tipo de ejemplares, con tal de que sean entregados al centro de forma voluntaria y gratuita. En la actualidad contiene más de setecientas ediciones en 74 idiomas diferentes.

Su mantenimiento está a cargo del Ayuntamiento de El Toboso, que en el 2015 incorporó a sus salas un ciclorama inmersivo y un sistema de gran formato de proyección en alta definición donde se muestra un videograma preparado por la compañía Adarve Producciones, que se encargó del contenido y producción del mismo¹²⁴, así como del diseño de los espacios multiusos donde además se imparten conferencias, se ofrecen presentaciones de libros y se muestran diversas representaciones teatrales.

Andrés Besolí Martí, historiador y comunicador audiovisual, aborda el uso de fuentes audiovisuales en museos y reconoce que estos espacios tradicionales de conservación y divulgación de conocimientos se han convertido en el siglo XXI en difusores también de ocio cultural, ámbito en el cual el lenguaje audiovisual y multimedia

¹²³ Hasta Hitler mandó su donación en 1933, pero rechazó firmar una obra española y sustituyó *El Quijote* por el *Cantar de los Nibelungos*, poema épico de origen germánico del siglo XIII.

¹²⁴ El vídeo fue dirigido por Marciano Ortega (alcalde de El Toboso desde el 2007 hasta el 2015) con realización del director de Adarve Producciones, Juan Ángel Gómez, producción de Justo R. Mora y guion de Vincent A. Moreno. La fotografía corrió a cargo de Sergio Lon.

ha pasado a primer plano. Para Besolí, “la museografía audiovisual es la disciplina museológica que concibe, diseña, aplica y evalúa todas aquellas estrategias y recursos que, mediante el lenguaje audiovisual y multimedia, comunican, de forma sincrónica a la visita, los contenidos del museo en base a unos objetivos narrativos y didácticos específicos” (3).

Las nuevas tecnologías han llegado por tanto a este rincón manchego y a priori se puede adelantar que, desde el punto de vista del entretenimiento, han hecho más atractiva la visita al centro, pero queda por evaluar si se han seguido las pautas de la museografía audiovisual y se ha respetado la identidad central del museo de la que hablaba Mintz: abrazar lo virtual sin abandonar lo real (20).

El vídeo de gran formato envolvente que se muestra en una de estas salas de proyección es de aproximadamente diez minutos de duración (incluyendo los títulos de crédito). Se trata de una presentación breve dividida en cuatro escenas diferentes o capítulos¹²⁵ que podrían verse por separado, lo cual consigue crear un ritmo dinámico y fácil de seguir, pero que en su totalidad es un poquito más largo de lo que se suele recomendar en estos casos para mantener la atención del público. En la proyección participan varios vecinos de El Toboso, como Adrián Torrero, dueño de una casa rural en la localidad, integrante del grupo Ágape Teatro y colaborador incondicional de la oficina de turismo, donde trabajó, y de la biblioteca municipal. Su papel es nada más ni nada menos que el de don Quijote, pero se trata de un papel corto, pues el protagonismo

¹²⁵ Escena 1: “El Toboso: Historia y nobles gentes” (min. 0:00-min. 2:17); escena 2: “La mirada de la dulce Ana a su hidalgo caballero” (min. 2:18- min 5:17); escena 3: “Capítulo IX, segunda parte. Donde se cuenta lo que en él se verá” (min. 5:18-min 7:10); escena 4 (min. 7:11- min. 8:47) “Alonso... ¡malditas lecturas!”; Títulos de crédito a partir del min. 8:50.

indiscutible es el de Dulcinea, representada por varias toboseñas de diferentes generaciones y profesiones, como Petri Ortiz, Manoli Martínez, Andrea Carreño o Sor María Ramona García, esta última actual priora del Convento de las Trinitarias Contemplativas, fundado en El Toboso en 1680. El peso de la narración recae, no obstante, en la actriz Lucía Tortosa, que interpreta el papel de la dulce Ana. ¿Cuál es, pues, la imagen de Dulcinea en este videograma de museo con fines educativos y, en última instancia, turísticos?

Lo primero que conocemos de ella es su voz y su nombre, ya que se presenta diciendo “Soy Dulcinea, la dulce Ana del Toboso”. Acto seguido, y girando contra la cámara, como escondiéndose, aparece el perfil de su rostro, para degradarse unos segundos más tarde y pasar a primer plano la imagen, en la lejanía, de El Toboso, circundado de viñedos y con su iglesia al fondo. En este breve instante visual de solo un par de segundos de duración, se puede divisar la faz blanca de una mujer joven, sin arrugas, de largas pestañas y cuidados cabellos de color castaño claro recogidos en un moño alto sobre la nuca. No se aprecian pendientes ni otro tipo de joyas, salvo una cinta o trenza que decora el peinado y unas puntillas blancas que parecen rematar un vestido elegante del que no podemos vislumbrar ningún otro detalle más (ver fig. 29).



Ilustración 29: Perfil de la dulce Ana del Toboso con el pueblo al fondo. Min. 0:06.

En la parte técnica, el vídeo combina panorámicas paisajísticas con movimientos de travelling verticales, laterales, de proximidad y de retroceso de la cámara, grabaciones a vista de pájaro, fundidos, superposición de imágenes, degradados y primeros planos. Todo esto salpicado de representaciones teatralizadas de momentos históricos, apariciones estelares de Cervantes y sus personajes, y efectos especiales de diseño gráfico en los que podemos ver cómo las letras se escriben solas sobre un papel o cómo aparecen y desaparecen grabados sobre hojas que imitan el pergamino. Como fondo, un acompañamiento de música instrumental, efectos de audio, diálogos dramatizados y sonidos de la naturaleza. Dulcinea es el hilo conductor de toda la narración, sirviendo de enlace entre el espectador y las explicaciones que se ofrecen en la pantalla. El resultado es un producto informativo que pretende crear un sentimiento emotivo en la audiencia a través de las imágenes, los sonidos y la complicidad de la narradora, que suele mirar directamente a la cámara, como hablando en confianza al “desocupado lector/espectador”.

Selma Thomas, directora de medios audiovisuales y consultora para museos, reconoce la capacidad afectiva de las imágenes y cómo los profesionales las combinan para producir diferentes emociones en el espectador. Esto sería algo positivo, ya que consigue enganchar al visitante y hacerlo más receptivo e interesado en los objetos exhibidos:

When we discuss images, we say that they are powerful, emotional, gripping. It is this emotional quality that appeals to producers and audience alike. When we create images or borrow them from archival sources, we often choose them on the

basis of their emotional impact. As producers and consumers of images, we employ and sometimes invent a visual vocabulary that allows us to explore ideas and methodologies that are not completely expressed in words. . . If we want our audience to accept the veracity of these stories, the integrity of works of art, the credibility of process, then we must create images that are equally credible.

(Thomas 14)

Desde el punto de vista de la museología, el impacto emocional de los productos audiovisuales que se presentan en los museos debe venir acompañado de veracidad, de “imágenes creíbles”, como advertía Thomas. El vídeo de Adarve Producciones posee una gran belleza y calidad estética y empatiza con la audiencia conectando con sus emociones, encariñando al público con los personajes que aparecen en la pantalla y, en definitiva, con la localidad de El Toboso, constituida en otro personaje más. Sin embargo, existen algunos puntos a destacar en lo que respecta a la veracidad o credibilidad del mensaje.

Al elegir como narradora a Dulcinea, El Toboso se asegura de dar protagonismo al personaje que le dio (y le sigue otorgando) fama mundial al pueblo. Sin embargo, la localidad tiene una historia anterior a la novela cervantina y, al incluir esos siglos previos al surgimiento de Dulcinea, se produce un anacronismo, ya que en el guion Dulcinea se sitúa en el siglo XXI, como contemporánea a su audiencia, pero cuando por fin se la muestra de cuerpo entero, aparece vestida con un traje de época que se supone corresponde al de una dama noble castellana del siglo XVII¹²⁶. Y desde el momento

¹²⁶ La caracterización de Dulcinea y del resto de personajes corrió a cargo de Vicen Beti, candidata en cinco ocasiones a los premios Goya como jefe de maquillaje y peluquería y docente, entre otras cosas, de un taller de caracterización en cine de época.

actual en el que nos habla, dice: “veo pasar tras de mí a los hombres que poblaban estas tierras hace dos mil años” (min. 00:33), cuando en realidad esos hombres no pasaron tras de ella, sino mil seiscientos años delante de ella, y cuando además se refiere a hombres de carne y hueso y, por tanto, distintos en esencia a la propia Dulcinea. Incluso va más allá, y en primera persona anuncia: “Recuerdo al caballero de la orden de Santiago, don Pelayo Pérez Correa [1205-1275], cuando mandó fortificar El Toboso” (min. 00:45). Aunque se sobreentiende que la relación entre Dulcinea y este conquistador medieval portugués no puede existir más allá del relato imaginativo que narra el vídeo, la credibilidad histórica que percibe el público se resiente. El objetivo, sin embargo, está bien logrado: al poner a Dulcinea a la altura de nombres como don Pelayo Pérez Correa no se pretende convertir en ficción al caballero, sino transformar en personaje histórico a la ficticia dama, hacerla “real”.

A ello contribuye también otra conocida anécdota fechada a principios del siglo XIX, durante la invasión de las tropas napoleónicas en España, según la cual el general Dupont de l'Étang (1765-1840) después de haber ocupado Madrid y en su ruta hacia Andalucía, pasó arrasando las poblaciones que encontraba por el camino, pero al topar con El Toboso ordenó a sus hombres que no lo saquearan, ya que, según se dramatiza en el videograma, no quería cargar “con la responsabilidad ignominiosa de destruir la patria de Dulcinea” (min. 1:42). Para la investigadora Mercedes Alcalá Galán esta anécdota prueba que “[e]l poder de realidad que ha cobrado el personaje de Dulcinea es bien conocido, y la historia de la propia villa de El Toboso con respecto a la poderosa presencia de este mito extraliterario es prueba fehaciente de que la fuerza del deseo y de

la imaginación de don Quijote ha conseguido materializar a un ser soñado por un personaje inventado por un escritor” (129).

Otra dificultad añadida a la hora de elaborar este vídeo es la concreción de la imagen de Dulcinea en las características propias de la actriz que la interpreta. Producto no solo de la imaginación del hidalgo cervantino, sino de cualquier lector que haya formado en su mente una idea visual de ella, es una empresa quijotesca, y nunca mejor dicho, la de intentar representarla en una sola mujer de carne y hueso y pretender con ello que se adapte a todas esas versiones que cada receptor ha concebido de modo diferente en su cabeza. Además, al tratarse de El Toboso y de un museo que depende directamente de su Ayuntamiento, dicha representación de Dulcinea lleva sobre sus hombros el peso de ser aceptada como imagen oficial, algo que no se le exige a otros productos artísticos que se mueven más cerca del mundo de la ficción y el arte creativo, como una película, una obra de teatro, una escultura o un cuadro. En la segunda escena del vídeo se puede ver esta particular Dulcinea de cuerpo entero, ataviada con un vestido cortesano con miriñaque en tonos dorado y magenta, un guiño tal vez al sol de la Mancha y al color de su vino tinto. Los zapatos que calza son de tacón y barrocammente bordados; su andar, coqueto (ver fig. 30).



Ilustración 30: La actriz Lucía Tortosa en el papel de la dulce Ana. Min. 2:30.

Su discurso es informal, muy del siglo XXI, ya que habla a su audiencia de tú y se toma licencias tales como decir “todavía recuerdo el día en que nos conocimos, digo Alonso y yo. Bueno, yo le llamo “Alo”, o “gordi” en la intimidad... pero para vosotros es don Quijote, o Alonso Quijano, o mejor aún, el caballero de la Triste Figura” (min. 4:30). Personalmente me resulta muy difícil imaginar a Dulcinea llamando “gordi” a don Quijote, pero reconozco que todo esto forma parte del proceso de corporeización de un ente incorpóreo. Para materializar a Dulcinea tienen que dotarla de una fisonomía, una clase, una voz y una personalidad, en este caso la de una chiquilla enamorada. Está claro que en estas decisiones no pueden dar gusto a todos. Algo que sí valoro es el afán bien conseguido de darle protagonismo, ya que cuanto más importante sea Dulcinea tanto más valor cobra el pueblo de El Toboso. Por ello, aunque no ayude mucho a la veracidad del relato, considero que la afirmación hecha por Dulcinea: “soy la protagonista de uno de los libros más famosos de la literatura universal” (min 2:41) cumple su función a la hora de situarla por encima incluso de don Quijote, de quien dice: “no lo encontraréis aquí, ¿o sí?” (min. 2:25). Se produce por tanto en este vídeo un proceso de *dulcinización* de don Quijote, similar a lo que ocurría en la película de Escrivá. El caballero se vuelve intangible, difícil de encontrar, o al menos difícil de localizar en El Toboso. A su vez, Dulcinea adquiere el protagonismo total y se vuelve “real”, con voz propia y autoridad firme, fácilmente localizable en el pueblo que la vio nacer, en el sentido biológico de la palabra. Se dice también que ella ayudó a escribir *El Quijote* (min. 2:30), lo cual relega al caballero al nivel de personaje literario mientras que Dulcinea ostenta el papel de escritora. Todo un juego de cámara que da nitidez, primeros planos y presencia a la que

en su momento fue únicamente “señora de los pensamientos de otro”. Un relato audiovisual que otorga la figura protagónica indiscutible a la dulce Ana mientras que don Quijote, Sancho o el propio Cervantes aparecen fugazmente en un nivel alternativo, anclado en el pasado y en la ficción.

Los riesgos que se corren en cuanto a verosimilitud son grandes, principalmente porque al convertir a Dulcinea en algo tan concreto se elimina del espectador el placer y el derecho a imaginarla a su modo, algo de lo que el lector de *El Quijote* puede disfrutar plenamente. En este sentido, el mejor momento del vídeo sería ese en el que el perfil de la protagonista aparece borroso mientras el pueblo adquiere nitidez en el horizonte, dado que en esos contornos difuminados cada espectador puede incorporar sus propios matices (ver fig. 31).



Ilustración 31: Perfil difuminado de Dulcinea con fondo nítido de El Toboso. Min. 00:09.

En cualquier caso, aquí se incluye también el riesgo de decepcionar la imagen mental del receptor, pues se aprecia claramente que su cabello es castaño, cuando muchos la pensarán rubia, tal y como lo expresa don Quijote en la descripción petrarquista que de ella hace en el capítulo XIII de la primera parte de la novela:

Solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: *que sus cabellos son oro*, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve . . . (Q1, XIII, 154–55, el énfasis es mío)

Esta *descriptio puellae* idealizada de la dama, tan propia del arte renacentista no busca tampoco la veracidad, ya que no intenta en ningún momento representar la realidad, sino todo lo contrario, la perfección neoplatónica, lo cual contribuye a conformar el mito quimérico de Dulcinea como algo divino, eterno, imposible de alcanzar. Pero, si como ya ha quedado establecido anteriormente, la experiencia museística debe basarse en la realidad, la idea abstracta de Dulcinea no tendría cabida en el museo. ¿Cómo darle entonces entrada? Justamente a través de los medios audiovisuales, que representan el lado más virtual, entendiendo como tal aquel que tiene existencia aparente y no real. Para ello, se utiliza la tecnología como vehículo narrativo, que sirva para contar una historia que embauque y cause emoción en el público, que lo informe y a la vez lo entretenga. Este poder de los medios audiovisuales de contar relatos encaja muy bien con la historia de Dulcinea que quiere crear El Toboso. Es más, los videogramas más efectivos, según Mintz, son aquellos que aprovechan su capacidad narrativa: “Storytelling is another appropriate use of media in museum exhibits . . . Museum projects do not always

recognize the power of media to tell stories. The Getty Museum developed a videodisc about its magnificent collection . . . Yet the focus is . . . not on the stories they depict or the role they played in their original context, . . . it was a lost opportunity to use the medium more effectively” (25).

El videograma del Museo Cervantino carece de ese sentido objetivo de realidad que le pudiera haber dado si se hubiera basado en el producto material que da sentido al centro: la colección de ejemplares de *El Quijote*. Sin embargo, ha aprovechado al máximo la capacidad narrativa mediática, presentando un producto ameno y cargado de emoción que supera la función suplementaria de un audiovisual que enfatice únicamente los objetos albergados en el museo.

Uno de los momentos más logrados del vídeo ocurre en la tercera escena, donde el texto cervantino cobra vida en las voces e interpretaciones de las vecinas de El Toboso. Todas ellas van vestidas con trajes de época (“vestidas de Dulcineas”, dicen en el pueblo, aunque más parecieran Aldonzas), menos la priora de las Trinitarias, que recita sus líneas en su propio hábito, no muy distinto quizá al que se usara siglos atrás. Y todas ellas aparecen en lugares típicos de la localidad, desde el interior del propio convento de las Trinitarias, la Plaza Mayor o Plaza de Juan Carlos I, la iglesia de San Antonio Abad, conocida como catedral de La Mancha, y varios patios del siglo XVI pertenecientes a domicilios particulares o casas rurales. Cada una a su manera, todas recitan párrafos de ese noveno capítulo de la segunda parte de *El Quijote*. Unas son jóvenes, otras tienen más años, aparece incluso una pequeña de corta edad que ríe divertida; algunas bordan, otras barren, otras sacan agua de un pozo o acarrean jarros de agua o aperos de labranza (ver fig. 32).



Ilustración 32: Vecinas toboseñas que participaron en el videograma.

Todas ellas interpretan un papel, pero todas rezuman verdad, puesto que no dejan de ser ellas mismas. En los títulos de crédito se las incluye como “Dulcineas” y realmente se trata de esas Dulcineas de hoy día que buscaba el concurso del Festival de Almagro. De hecho, hay algo en esta escena que recuerda la videocreación *Dulcineas de los balcones*. Es aquí donde la pluralidad recoge mejor que ninguna otra imagen la inabarcabilidad del fenómeno Dulcinea.

En definitiva, la función final de este vídeo, pagado en última instancia con dinero del Ayuntamiento de El Toboso, es la de mostrar a una Dulcinea viva y cercana que forma parte de la historia tanto remota como presente de su pueblo. Al materializarla y caracterizarla en un personaje histórico o en una (o varias) mujer(es) de carne y hueso, se le da un peso específico que la eleva a un protagonismo muy beneficioso para el desarrollo turístico del pueblo. Por más que otras localidades o culturas se sientan identificados con ella, corresponde únicamente a este “sin par” enclave ser patria de la emperatriz de la Mancha.

Museo del Humor Gráfico Dulcinea

Otra forma de materializar a quien don Quijote llamó “señora de mis pensamientos” ha sido a través del Museo del Humor Gráfico Dulcinea. Arturo González, director de museos especializado en Promoción y Desarrollo Cultural, incide en el mismo punto que intenta demostrar este capítulo: que Dulcinea puede, si no cobrar vida, al menos hacerse tangible en un museo. González explicó en una charla que la función de los museos radica justamente en dar forma a esos pensamientos a través de objetos concretos:

y eso es algo verdaderamente importante para un museo porque vivimos de lo material, queremos entender las cosas a partir de lo que podemos tocar o sentir porque lo demás nada más son cuestiones de la cabeza . . . si el cerebro no reconoce lo que es real de lo que no es real.... ¿Por qué somos valiosos los museos? El tiempo necesita referentes tangibles, referentes materiales y por eso es por lo que son tan importantes los museos. (González, min. 10:17 y min. 20:50)

El Toboso, un pequeño pueblo agrícola interior de dos mil habitantes, similar a todos los pueblos de la meseta castellana, ha sabido entender que necesitaba una identidad para distinguirse del resto, para destacar por encima de las comarcas vecinas y para sobrevivir en una España rural cada día más abandonada por la fuga de jóvenes a las ciudades. Por eso, en su momento se plantearon la misma pregunta que formulaba Arturo González en su discurso sobre la finalidad última de los museos: “¿Por qué no generamos el museo que nos dé identidad, que nos dé pertenencia, que nos reconozca?” (min. 22:00).

Y así, en este último siglo, unieron su identidad más si cabe a la identidad de Dulcinea y están experimentando buenos resultados. Ya se ha visto cómo el alcalde Martínez Pantoja tuvo la idea de coleccionar ejemplares de *El Quijote* en distintos

idiomas a principios del siglo XX, cómo ese esfuerzo se constituyó en museo a finales de la centuria y cómo, en el 2015, se está re-direccionando hacia la figura de Dulcinea a través de incorporaciones audiovisuales. Ya se ha visto también cómo las ruinas de la casa de los Martínez Zarco fueron reconstruidas en época de la dictadura y cómo en el año 2005, después de cinco años de cierre por reformas y mejoras, volvieron a abrirse al público las puertas de la Casa-Museo de Dulcinea, convirtiéndola en uno de los atractivos más visitados del pueblo¹²⁷. Ahora, un tercer espacio dedicado al humor gráfico y abierto al público en el 2003, contribuye a reforzar la simbiosis Dulcinea-El Toboso y se convierte además en un enclave único al compartir con la novela esa nota de humor que, como recuerda el filólogo Francisco Rico, a veces tendemos a olvidar: “Quizá lo primero sería volver a leerlo ([*El Quijote*]) con sencillez, como lo que es: un libro divertido” (cit. en Rodríguez Marcos s/p). Y es que esta obra universal y canónica es, por encima de todo, un libro para provocar la risa, dentro del cual muchas descripciones de los personajes, incluyendo (especialmente) las de Dulcinea, son nada más ni nada menos que puras caricaturas visuales. Sirvan como ejemplo de ello las descripciones elaboradas tanto por Sancho como por don Quijote en los capítulos X y XI de la segunda parte, respectivamente:

[SANCHO]: Bastaros debiera bellacos, haber mudado *las perlas de los ojos* de mi señora en agallas alcornoqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo, y finalmente todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocaredes en el olor, que por él, siquiera, sacáramos lo que estaba encubierto

¹²⁷ Según el programa de reportajes de actualidad regional “España en comunidad”, emitido en mayo del 2016, en el año 2015 pasaron por la Casa Museo Dulcinea un total de 23.000 visitantes (min. 8:00).

debajo de aquella fea corteza; aunque, 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 u ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo. (Q2, X, 773–74, el énfasis es mío)

[DON QUIJOTE]: Mas, con todo esto, he caído, Sancho, en una cosa, y es que me *pintaste* mal su hermosura: porque, si mal no me acuerdo, dijiste que tenía los *ojos de perlas*, y los ojos que parecen de perlas antes son de besugo que de dama; y, a lo que yo creo, los de Dulcinea deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes, que sin duda te trocaste, Sancho, tomando los ojos por los dientes. (Q2, XI, 776, el énfasis es mío)

En esta línea, los dibujos presentados en el Museo de Humor Gráfico Dulcinea se adaptan perfectamente a la interpretación cómica de la obra de Cervantes utilizando a Dulcinea como principal inspiración y empleando lápices y pinceles para “pintarla” (=describirla), como sugería don Quijote en la cita previa. Haciendo un escrutinio general de las láminas expuestas en el Museo de Humor Gráfico Dulcinea y sin reparar en los autores, resaltan por su cantidad los dibujos que la “pintan” en su papel de lustrosa aldeana, casi siempre gorda y poco agraciada, cribando cereal o rodeada de gallinas y cerdos. Otra faceta es la erótica, donde aparece con grandes escotes, voluminosos pechos y curvas sensuales. En una tercera categoría, y en menor número, se observan también dibujos de una dama etérea e idealizada que se aparece en el firmamento o a modo de ensoñación.

Antes de pasar adelante a analizar con detenimiento alguna de estas láminas, conviene ofrecer algunos datos informativos acerca de este sin par museo. Según un

informe elaborado por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, el Museo del Humor Gráfico Dulcinea, de tipología especializada, entra en la categoría de colección museográfica, es decir, un “conjunto de bienes culturales que, sin reunir todos los requisitos para desarrollar las funciones propias de los museos, se encuentra expuesto al público con criterio museográfico y horario establecido, cuenta con una relación básica de sus fondos y dispone de medidas de conservación y custodia”.

Esta colección museográfica nació de la generosidad del conocido caricaturista José Luis Martín Mena, que pidió a sus amigos de profesión que le enviaran dibujos de la dama imaginada por don Quijote y luego los donó al pueblo. Su amigo, el periodista Julián Navarro, narra con emoción esta particular historia de amor entre Mena y Dulcinea:

[E]namorado de La Mancha y de don Quijote, creyó un día que la dama por la que suspiraba el caballero de la Triste Figura no estaba bien tratada en la memoria de las gentes y tuvo la idea de crear en El Toboso, hermoso pueblo de La Mancha toledana, un museo dedicado a la sin igual Dulcinea, museo que en la actualidad visitan miles de turistas españoles y extranjeros y se maravillan del talento y el arte que allí se exhibe. (8)

El museo se ubica en una pequeña casa de labranza llamada “La alquitara” por contener un antiguo alambique para destilar licor. El edificio fue cedido por una familia toboseña y consta de dos plantas y un pequeño patio. En la planta baja se exponen láminas dedicadas a don Quijote y la parte superior, donde antiguamente se almacenaba la paja, está reservada a más de setenta dibujos centrados en la figura de Dulcinea. Consta además de algunas viñetas de Cándido, el personaje emblemático creado por Mena y cuyas tiras

cómicas ocuparon durante años un lugar relevante en el diario ABC. También se abrió en el 2013, con motivo del décimo aniversario del museo, una pequeña sala con viñetas de animales dibujados por Mena que se destina actualmente a los niños, donde pueden pintar sus propias obras e iniciarse en el humor gráfico.

Los fondos del museo se van aumentando gracias a concursos convocados por el ayuntamiento donde un jurado premia el dibujo ganador con una cantidad en metálico y suele destacar otras obras como segundo premio o con menciones de honor, pasando todas ellas a formar parte de la colección expuesta. El resto de láminas presentadas se devuelven a sus autores después de un período de exposición temporal en el museo. Hasta ahora se han celebrado cuatro bienales (ya que empezaron realizándose cada dos años, en el 2005, 2007 y 2009, pero la última no tuvo lugar hasta el 2014) con trabajos enviados desde diferentes países del mundo¹²⁸. Uno de los certámenes más exitosos fue la III bienal internacional del 2009, donde se recibieron 57 obras procedentes de 30 países y el ganador fue el caricaturista y diseñador gráfico catalán Diego Mallo Ferrer, que presentó en primer plano a una enfadada Aldonza, “alta de pechos y ademán brioso,”¹²⁹ olvidada por su caballero, el cual, en segundo plano, acaricia embelesado la larga mata de pelo de la cola de su caballo (ver fig. 33). El hecho de que un barcelonés se alzara con el premio es significativo, pues a nivel personal rompe esas barreras entre comunidades autónomas que parecen elevarse como infranqueables en los medios de comunicación.

¹²⁸ El ganador de la I bienal fue el prestigioso caricaturista ruso Mikhail Zlatkowski; el de la segunda (38 obras recibidas procedentes de 19 países), el cubano René de la Nuez; el barcelonés Diego Mallo se hizo con el galardón de la III bienal y el primer premio al cuarto certamen (21 láminas de 11 países diferentes) recayó en el valenciano José Antonio Loriga.

¹²⁹ En referencia a la descripción humorística que de ella se hace en uno de los poemas añadidos en el capítulo LII, al final de la primera parte de la novela por los llamados académicos de Argamasilla: “Esta que veis de rostro amondongado, / alta de pechos y ademán brioso, / es Dulcinea, reina del Toboso, de quien fue el gran Quijote aficionado. (Q1, cap. LII, 649).



Ilustración 33. Primer premio III Biental Museo Humor Gráfico Dulcinea, 2009. Autor: Diego Mallo Ferrer.

Aparte de esta, muchas otras son las láminas que podrían analizarse, pero en este caso se han elegido solamente tres, basadas en la importancia de sus autores, en la forma de combinar los planos de realidad y ficción, y en ser unas de las obras más destacadas en el vídeo amateur subido a YouTube por el antiguo director de la Oficina de Turismo de El Toboso, Adrián Torrero¹³⁰. Existen otros vídeos de mejor calidad donde también aparece este museo, como las grabaciones de TV La Mancha en el 2014¹³¹ (de 1 min. 41 seg. de duración) o un fragmento del programa de TVE2 “España en comunidad”, del 2016¹³² (min. 8:34 – 9:05), pero en ellos el énfasis visual radica en las caricaturas de la primera planta, dedicada a don Quijote, y no se muestran apenas láminas de Dulcinea, que debería ser la protagonista indiscutible del museo. El Ayuntamiento de El Toboso es consciente del valor de este espacio “que también es una joya y es único en el mundo”, como dice su

¹³⁰ Dicho vídeo, fechado en el año 2012, pretende mostrar de un modo descriptivo todos los rincones y obras expuestas en el espacio que acoge el museo. Tiene una duración que sobrepasa los once minutos y no cuenta con ningún tipo de diálogo o narración, solamente música de fondo para acompañar las imágenes. Disponible en youtube.com/watch?v=Jhji9co6iA.

¹³¹ Disponible en culturayturismo.com/localizacion/museo-de-humor-grafico-dulcinea/.

¹³² Disponible en rtve.es/alcarta/videos/espana-en-comunidad/espana-comunidad-14-05-16/3608074/.

alcaldesa (Arriero, cit. en “España en comunidad” min. 8:55), pero no consiguen encontrar financiación para incorporar una sala audiovisual o para digitalizar sus contenidos. Incluso en el 2016 anunciaban en televisión el intento de relanzar la colección museográfica convocando la quinta bienal, pero el proyecto no llegó a realizarse. Partiremos por tanto de las imágenes recogidas en el vídeo de Torrero, que si bien pasa de prisa por los trabajos expuestos, es al menos exhaustivo en presentar todas las obras, especialmente las dedicadas a Dulcinea.

1. José Luis Martín Mena (1935 - 2006)

Este madrileño de nacimiento y manchego de corazón dedicó toda su vida a su profesión y siguió dibujando durante su larga enfermedad hasta que el cáncer le ganó la partida en el año 2006. Laureado en múltiples ocasiones, sus creaciones vieron la luz en más de trescientas publicaciones internacionales distribuidas en más de 33 países diferentes, convirtiéndose en “el artista que más dibujos ha exportado fuera de España” (Álvaro s/p). Trabajó en prensa (*La Codorniz, Semana, ABC, El Jueves, ¡Hola!, Interview, Paris-Match, The New York Times*, etc.) y también en televisión, colaborando en el programa de humor del británico Benny Hill. Sus dibujos de línea sencilla y humor amable están cargados de un hondo sentimiento humano y se le considera un maestro del chiste mudo o sin palabras.

En su larga trayectoria fue respetado por sus compañeros de profesión y muestra de ello es la gran respuesta que obtuvo al pedirles que enviaran dibujos de Dulcinea para la creación de este Museo de Humor Gráfico. En varias de las láminas expuestas se pueden leer las dedicatorias de sus autores dirigidas a su amigo Mena. Él mismo aportó numerosos dibujos, tanto de don Quijote y Sancho como de Dulcinea. Tras su

fallecimiento, su viuda, Blanca Abella Gavela, ha seguido donando varios de sus trabajos y útiles de dibujo al museo, al que acude regularmente para supervisar su desarrollo así como para colaborar como parte del jurado en las distintas bienales convocadas por el Ayuntamiento de El Toboso.

La lámina escogida para analizar aquí está pintada en color e incorpora una fotografía de la princesa Diana de Inglaterra y tres líneas de texto. Don Quijote lee en el periódico las noticias de Lady Di y le comenta a un sonrosado Sancho (quizá el color de su nariz y mejillas provenga del vino que aparece dibujado en la mesa): “Mundo injusto, Sancho amigo! Nunca se ocuparon así de la única princesa que en el mundo existe: La sin par Dulcinea del Toboso”. Mientras, un escuálido galgo permanece acostado a los pies de su amo (ver fig. 34).



Ilustración 34. Una de las láminas donadas por Mena para el Museo de Humor Gráfico Dulcinea.

A pesar de la sencillez aparente de la escena, destaca la cuidada selección de los detalles, por ejemplo en lo que se refiere a la escala de colores: predominan los tonos cálidos,

rojos, amarillos, anaranjados, marrones y ocres, característicos del sol y la luminosidad de la seca meseta castellana, así como de sus campos de cereal y sus tierras en barbecho. Destaca asimismo la ausencia del azul, asociado al agua y la serenidad, pero también, según indica el psicólogo Óscar Castellero, “el azul suele hallarse vinculado a la estabilidad mental y emocional, así como a la razón (también a la inteligencia) y a un modo de afrontar la realidad racional” (*Psicología y mente* s/p). Mena expresa con sus colores la falta de raciocinio de don Quijote y la falta de agua propia de La Mancha, que ya se veía también en la película de Escrivá. Las ventanas abiertas muestran un cielo amarillo y un sol redondo en pleno cénit. No hay rastro de nubes, de frescor, ni de agua.

Otros detalles son relativos a la arquitectura y mobiliario del entorno: vigas de madera en los techos, típicas de las casas de labranza de los siglos XVI y XVII y que aún pueden observarse en edificios toboseños como el caserón que alberga el Museo de Humor Gráfico Dulcinea, sin ir más lejos. Las sillas son de estilo castellano, en madera y cuero con remaches de hierro. No falta tampoco el vino manchego ni el “galgo corredor” que mencionaba Cervantes en el primer párrafo de *El Quijote*. Hasta viste al hidalgo con las “calzas de velludo . . . con sus pantuflos de lo mismo” (Q1, I, 38).

El humor surge con el anacronismo de representar a este personaje literario de la temprana modernidad leyendo un periódico en cuya portada destaca una personalidad pública característica del siglo XX: la joven Diana de Gales, conocida como lady Di y protagonista absoluta de la prensa del corazón desde su noviazgo con el heredero al trono británico hasta su repentina muerte en accidente de tráfico en 1997. Este particular don Quijote de Mena compara a la que los medios de comunicación llamaron “princesa del pueblo” con “la sin par Dulcinea”, quejándose de que esta última no ocupa tantos ríos de

tinta como la primera. Una queja que aparte de despertar la sonrisa del que mira la viñeta refleja también una crítica a los medios de comunicación, que dedican más importancia a los cotilleos de los famosos que a la historia o la literatura. Y una crítica también a los consumidores de esa prensa amarillista que encumbran a “princesas” extranjeras relegando al olvido el valor nacional. En palabras de Cervantes, Diana de Gales equivaldría a ese tipo de nombre popular cuya finalidad es la de vender ejemplares (de periódico en la actualidad o de novelas de caballerías en el pasado), como se menciona en el capítulo LXXIII de la segunda parte, cuando Sansón Carrasco comenta lo siguiente: “darémosles los nombres de las estampadas e impresas, de quien está lleno el mundo: Fílidas, Amarilis, Dianas, Fléridas, Galateas y Belisardas; que pues las venden en las plazas, bien las podemos comprar nosotros y tenerlas por nuestras” (Q2, LXXIII, 1327).

Ya anteriormente don Quijote había dejado claro que Dulcinea estaba por encima de todas esas damas. Hasta la coincidencia del nombre de la princesa Diana de Gales con el popular nombre literario de Diana (diosa, ninfa, pastora, etc.) muestra ese cuidado por los detalles de este dibujo. Las tres líneas de texto de la lámina de Mena bien parecen resumir en un mensaje entendible al público de hoy día las palabras del ingenioso hidalgo:

Así que Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban a sus 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 Silvas, las Dianas, las Galateas, y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueran verdaderamente damas de carne y hueso, y de

aquellos que las celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos . . . Y así bástame a mí pensar y creer que la buena Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta: y en lo del linaje importa poco, que no han de ir a hacer la información del, para darle algún hábito y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo. (Q1, cap. XXV, 311–12)

La lámina hace uso de una técnica híbrida para mezclar la realidad (en fotografía) con la ficción (en dibujo) en un nuevo guiño a la novela cervantina. El conjunto muestra el amplio conocimiento y admiración que José Luis Martín Mena sentía por Cervantes y por su obra. La queja que don Quijote expresa en esta lámina, indignado por la falta de atención dada a su inigualable Dulcinea, aboga a un sentimiento personal de Mena, que hizo todo lo que estuvo en su mano para “desfacer” este agravio comparativo en el que la sociedad había relegado a la emperatriz de La Mancha a la sombra de otras mujeres célebres o incluso a la sombra de don Quijote. El resultado de esta aventura personal para reivindicar el valor único de la figura de Dulcinea se hizo patente en la creación del Museo de Humor Gráfico de El Toboso. Así lo confirma el humorista José Orcajo, amigo personal de Mena: “Nos pidió dibujos a unos cuantos compañeros y montó el museo sin tener nada que ver con El Toboso, solo porque consideraba injusto que siempre se hablara de don Quijote y no de Dulcinea” (cit. en Álvaro s/p). Por esta hazaña tan caballeresca, el pueblo de El Toboso lo nombró hijo adoptivo de la localidad en el mismo año en el que se inauguró el museo (2003).

2. Antonio Mingote (1919 - 2012)

Mingote creó un estilo completamente identificable en el mundo del humor gráfico. Algunos de sus rasgos destacados son sus personajes simpáticos y coloridos, con ese

trazo de inocencia y picaresca, sus líneas curvas, el movimiento y la vitalidad que reflejan sus escenas. Su dilatada carrera como humorista y periodista corre paralela a su trabajo en el periódico *ABC*, donde publicó diariamente desde 1953 hasta su muerte en el 2012, pero también se dedicó a pintar murales, carteles y decorados, a preparar guiones de cine, a escribir obras de ficción y a ilustrar libros. En 1987 fue elegido para formar parte de la Real Academia de la Lengua. En el 2005, con motivo del centenario de la publicación de la primera parte de *El Quijote*, recreó gráficamente la novela cervantina, de la que era gran admirador, en una edición única de lujo publicada por Planeta con más de seiscientos dibujos que tardó dos años en terminar. Celia Freijeiro, vicepresidenta de la Sociedad Cervantina, valoró la calidad de esta obra destacando la genialidad que unía a Cervantes con Mingote: “dos portentos a los que les une el ingenio, la ternura, su capacidad para entender el mundo y el sentido del humor” (cit. Serrano “Mingote y Cervantes” 48). El rey Juan Carlos, que en el 2011 nombró a Mingote marqués de Daroca, se encargó también de escribir el prólogo a esta edición ilustrada, comentando que se trataba de un “[l]ibro para leer y para mirar. Complicidad perfecta entre la palabra y el trazo” (cit. en Román Alhambra s/p).

Esta facilidad de Mingote de convertir la palabra en imagen consigue dar forma a una Dulcinea de trazo colorido, sencillo y espontáneo, adjetivos todos ellos que podrían aplicarse también a la personalidad que parece destilar este dibujo. La viñeta expuesta en el Museo del Humor Gráfico representa dos mundos: el real, recogido en el busto serio y ceniciento de un pensativo Miguel de Cervantes, y el imaginario, plasmado a inferior escala en una policromática Aldonza Lorenzo de cabellos despeinados, labios gruesos y

desenfadado además que se apoya con garbo en la cabeza de su creador mientras mira a lo lejos con la barbilla alta y una mano en la cadera (ver fig. 35).



Ilustración 35. Dibujo de Mingote para el Museo de Humor Gráfico Dulcinea

Resulta inspirador encontrar en un dibujo de apariencia simple una fuerte dosis de atributos que van más allá de lo físico y que definen los rasgos del carácter propio de esta particular mujer. Mingote representa a Dulcinea con ropa y porte de aldeana, llevando un ajustado corpiño negro que resalta su busto y una falda roja remangada que deja ver sus enaguas. Descarada y tierna a la vez, esta pequeña Dulcinea se crece sobre sí misma y desbanca del centro de la imagen al propio Cervantes pues, aunque ella aparece por la parte derecha del papel, su cuerpo voluminoso se inclina hacia el centro de la lámina, su brazo derecho parece encoger aún más la ya de por sí enjuta cabeza del escritor y sus dedos rozan el pelo del alcaíno como quien acaricia condescientemente a un cachorrillo. Los colores brillantes que la acompañan la llenan de vida y le dan

protagonismo sobre el blanco y negro que oscurece el pétreo rostro cervantino, de modo que los planos de realidad y ficción parecen confundirse y convertirla a ella en el personaje más vital, representado de cuerpo entero, con sus ojos abiertos, sus mejillas sonrosadas y su aspecto saludable, mientras que un Cervantes fragmentado, sin cuerpo y casi sin vida, parece reducido a un objeto estático, a una mera escultura inerte. La lámina se convierte por tanto en una metáfora de cómo la imaginación desbordante y colorida del genio sobrepasa al propio creador y adquiere vida propia. Al observar este poderoso dibujo no hacen falta las palabras y no resulta difícil pensar que con una sola mirada a esta vivaz representación de Dulcinea el espectador quede prendado de ella y la almacene en su memoria como imagen patente (y compartida por un público amplio) de la que en principio fue dama latente en los pensamientos únicos de su caballero.

3. Santiago Almarza Caballero (n. 1931)

Este toledano nacido, como don Quijote, en un pequeño pueblo manchego, lleva muy a gala su origen de Santa Cruz de la Zarza, localidad que dista algo más de cincuenta kilómetros al norte de El Toboso. Quizá menos conocido que Mena y Mingote, Almarza sigue estando entre los grandes humoristas gráficos de España, con colaboraciones en *La Codorniz*, *ABC*, *Ya*, *Marca* o *Diez Minutos*, además de trabajos publicitarios, ilustración y dibujos animados para los Estudios Moro y Hanna Barberá. Su hija, Nieves Almarza, describe así el talento de su padre: “Recuerdo cuando trabajaba . . . en la realización de dibujos animados. A mí que tanto me gustaba ver en la tele “la Familia Telerín” y “Los Picapiedra”, era un auténtico lujo observar cómo laboriosamente dibujaba, una a una, las miles de escenas que son necesarias (25 por segundo); un dominio infinito del lápiz y de la paciencia” (“Del humor en la prensa” s/p).

La lámina de Almarza que se exhibe en el Museo de Humor Gráfico está coloreada con acuarela y es un ejemplo más de su alta calidad artística. Al igual que en el caso de Mena, este ejemplo utiliza a una mujer famosa de nuestro tiempo, reconocida por cualquier visitante español (y probablemente algunos extranjeros) debido a su título nobiliario y a su alta presencia en los medios de comunicación. Con una técnica esmerada, el caricaturista pincela los rasgos del personaje y su inconfundible melena rizada, de modo que con solo mirarla puede reconocerse de quién se trata (ver fig. 36).



Ilustración 36. Caricatura de Almarza expuesta en el Museo de Humor Gráfico Dulcinea.

Pero, para dar más pistas sobre su identidad, escribe una célebre frase del capítulo IV de la primera parte de *El Quijote*: “La del alba sería...” (67). De modo irónico e inteligente utiliza un juego de palabras para ofrecer un guiño de humor, fácilmente captable por el receptor del mensaje, que consiste en emplear la doble acepción del sustantivo “alba” refiriéndose tanto a la temprana hora de la mañana en la que el hidalgo inició su primera salida como al nombre propio que desvela la elevada alcurnia de la mujer caricaturizada.

En este caso no se trata de una princesa británica, sino de una duquesa española: Cayetana Fitz-James Stuart, la duquesa de Alba (1926-2014), única en el mundo por haber contado con el mayor número de títulos reconocidos en la historia de la nobleza y cabeza de una casa nobiliaria, que tiene sus orígenes en el siglo XIV y su esplendor en tiempos de Cervantes, con Fernando Álvarez de Toledo (1505-1582) como III Duque de Alba, capitán del Ejército Imperial y conocido por todos como “el Gran Duque”. Como curiosidad digna de destacar, baste decir que en una época caracterizada por las rivalidades, como fue el siglo XVI, la Casa de Alba competía con la de Béjar por los derechos al priorato de San Juan en La Mancha. Es por eso que se partió el territorio y la parte sur, asociada al entorno geográfico de Alonso Quijano, quedó en manos de los Alba (Argamasilla de Alba, Alcázar de San Juan, etc.) mientras que la parte norte fue a parar a los de Béjar (Consuegra, Madrideojos, etc.)¹³³. Curioso es también que el duque de Alba sirviera de mecenas a Lope de Vega, rival de Cervantes, mientras que este último eligió al duque de Béjar para dedicarle la primera parte de *El Quijote*.

La propia duquesa de Alba retratada en esta viñeta ejerció durante su vida de mecenas de las artes, motivo por el cual recibió a título póstumo el nombramiento de “Dulcinea del Toboso”, en un acto oficial de entrega del decreto a su heredero y actual duque de Lerma, Carlos Fitz-James Stuart y Martínez de Irujo, en su residencia del Palacio de Liria de Madrid el 15 de abril del año 2015. Según se especificaba en el

¹³³ Sobre este tema, véase el capítulo del historiador Vicente Morales-Becerra “La fundación de Argamasilla de Alba (Ciudad Real) en el priorato de San Juan”. También es de interés el artículo “Don Antonio de Toledo, gran prior de San Juan, y don Francisco de Valencia, caballero de la misma orden, valedores en la liberación de Cervantes del cautiverio de Argel”, de Pilar Serrano de Menchén, archivera del Ayuntamiento de Argamasilla de Alba, donde relaciona a don Antonio de Toledo, enraizado con la Casa de Alba, con Cervantes, ya que ambos compartieron celda como prisioneros en Argel.

documento, “como don Quijote proclama Soberana y Alta Señora de la Mancha, refiriéndose a Dulcinea del Toboso, bien podría reseñarse a doña Cayetana, como Dama de Honor de España . . . una mujer única, una mujer que amó su libertad, una mujer comprometida con España” (cit. en Muñoz s/p). Es este nombramiento por parte del Ayuntamiento de El Toboso una forma más de dar cuerpo a Dulcinea, revistiendo con su nombre a mujeres que representen una serie de valores como, en este caso, la unicidad, la libertad y la españolidad. Según esto, la duquesa de Alba sería la imagen de la Dulcinea actual¹³⁴, coincidiendo con el mensaje que nos transmite el dibujo en clave de humor de Almarza.

El caricaturista presenta en este trabajo la superposición de dos mundos: el real y el imaginario, diferenciados por el tratamiento del color y por el uso de la típica nube de pensamiento que se usa en los cómics para representar lo que alguien imagina. Así tanto la novela de *Don Quijote de la Mancha* como la caricatura de la duquesa de Alba, dentro de su nube, están en color. En contraste, un hombre vestido en batín y leyendo en su sillón y la que pudiera ser su encopetada esposa, aparecen pintados únicamente en tono azul. Pareciera que ellos, en azul, son la realidad, lo racional, y que tanto las aventuras del libro como los policromados pensamientos de la mujer, captan la ficción. Igual que en *El Quijote*, esta división es compleja; desde fuera de la historieta los planos se invierten:

¹³⁴ Insistiendo en esta misma idea, el Ayuntamiento de El Toboso presentó en el año 2015, tres días después de nombrar Dulcinea a la duquesa de Alba, una exposición de 35 piezas del pintor y escultor Alberto Romero titulada “Dulcineas, duquesas y Quijotes”, centrada en la imagen de la difunta Cayetana Fitz-James Stuart, y enmarcada por los eventos preparados dentro del calendario de las jornadas cervantinas. Alberto Romero, que empezó a trabajar en la imagen de la duquesa en el 2009, ya presentó ante ella, y con su beneplácito, una primera exhibición titulada “Doña Cayetana, ¡va por usted!”, en el año 2013. Lo característico de su obra es precisamente esa materialidad que imprime en sus pinturas llenas de textura y dimensión. Combinando maderas, cartón, poliéster o mármol, utiliza una técnica pop y trazos caricaturescos para transmitirnos una imagen muy palpable que es a la vez materia e idea.

la duquesa de Alba y el libro de Cervantes son reales pero los personajes de tono azul no son más que producto de la imaginación del caricaturista. Más allá del humor, la lámina nos hace recapacitar sobre lo que es o no real, sobre esos personajes que tienen la cualidad de permanecer por encima de las épocas históricas (ya sea Dulcinea o la propia duquesa de Alba) y sobre amplitud de la capacidad humana de evocación y asociación.

Este último punto, el de la asociación de ideas, entronca con la teoría de la recepción. El dibujo interpreta cómo una simple frase escrita en un libro, “la del alba sería...”, se traduce en la mente del oyente, en este caso el personaje de la señora enjoyada pintada de azul, en toda una figura evocadora como es la imagen de Cayetana de Alba y todo lo que representa. Esa es la magia de las palabras en la que se refugia Dulcinea, que puede convertirse en distintas cosas para distinta gente. Las imágenes, sin embargo, aportan mayor definición que un texto y por eso Dulcinea se hace más corpórea cuanto más se aleja del mundo mental del lector y más se acerca al mundo material del arte gráfico y audiovisual.

Dulcinea como marca en la España de las autonomías

Como ya se ha explicado en este capítulo, los museos logran corporeizar a Dulcinea haciéndola más tangible, representándola en imágenes, vídeos y objetos. Pero quizá la forma más práctica de materializarla es recurriendo a las cifras. Y es que Dulcinea reporta beneficios contantes y sonantes a El Toboso, traducidos en el número de visitantes que acuden a la localidad y a su creciente industria turística.

Desde el año 2008, la oficina de turismo mantiene estadísticas puntuales del número de personas que visitan tanto el Museo Cervantino como el Museo de Humor Gráfico Dulcinea. Existe la posibilidad de verlos por separado, pagando dos euros por

entrar a cada uno de ellos, o se puede comprar también una entrada conjunta por tres euros (estos precios se reducen en el caso de jubilados, estudiantes y grupos). En el año 2008 se contabilizaron 277 grupos que supusieron un total de 6.305 personas, las cuales, sumadas a 763 visitas individuales dan una cifra superior a las 7.000 personas¹³⁵. Para el año 2014, ya eran 1.278 grupos los que sumaban 12.144 individuos, más 2.108 visitas individuales que elevaron el número a 14.252, es decir, se duplicó la cifra en 6 años, con un incremento medio anual superior a los mil visitantes.

Pero la explosión llegó en los años 2015 y 2016, con los esfuerzos turísticos ligados a la promoción del aniversario de la segunda parte de *El Quijote* y a los cuatrocientos años de la muerte de Cervantes. En dichas efemérides, la cifra total de visitantes ascendió a 18.116 (4.000 personas más que el año anterior) y 21.036, respectivamente (3.000 personas más que en el 2015).¹³⁶

En resumen, para una localidad modesta como es El Toboso, un número superior a 20.000 visitantes al año supone de media que mensualmente se duplique su población gracias al turismo. Si bien es cierto que no todos los turistas pasaron a registrarse por la oficina de turismo ni se quedaron a pernoctar en el pueblo, gran número de visitantes compraron entradas para ver alguno de sus museos y disfrutaron de restaurantes, alojamientos y otros servicios turísticos de la localidad.

¹³⁵ Estas cifras, cedidas generosamente por la Oficina de Turismo de El Toboso, corresponden a turistas nacionales.

¹³⁶ Estas cantidades pueden desglosarse del siguiente modo: en el 2015, 15.356 personas llegaron en 1.440 grupos y otras 2.760 lo hicieron individualmente; y en el 2016, 16.460 personas llegaron en 1.539 grupos y 4.566 se inscribieron como visitas individuales. Las cifras completas más recientes son las del año 2018, lo cual nos da una buena perspectiva de dos lustros con respecto al año 2008 en el que se empezaron a recopilar estos datos. A finales del 2018, por tanto, las visitas recogidas en la oficina de turismo fueron de 13.165 (procedentes de 1000 grupos) + 7.385 (visitas individuales) = 20.550 (visitas totales).

En definitiva, El Toboso ha conseguido triplicar el número de turistas en tan solo diez años y su tendencia sigue siendo positiva. Esto justifica por tanto los esfuerzos realizados desde el Ayuntamiento para trasladar la figura de “su emperatriz” desde el plano idealista al plano del mundo materialista. Dulcinea se materializa no ya en forma humana, sino en forma de señuelo turístico para lograr un beneficio económico. Así lo enunciaba en el año 2015 el entonces alcalde toboseño Marciano Ortega, al hablar de la repercusión del turismo en la generación de empleo y bienestar financiero del pueblo: “a nivel económico [el incremento del turismo] supondrá una mayor actividad de todos los sectores relacionados así como una mayor contratación de personal eventual de servicios y una mayor demanda de nuestros guías, que también tendrá incidencia en la contratación temporal” (cit. en Sepúlveda s/p).

La visión del *Plan estratégico de turismo de Castilla La Mancha* para la temporada 2015-2019 establece como objetivo principal “[p]osicionar Castilla La Mancha con una oferta turística especializada y diferenciada basada en la *marca turística* ‘Castilla La Mancha, en un lugar de tu vida’” (6 el énfasis es mío). Emiliano García-Page, presidente del Gobierno autonómico de Castilla La Mancha en el 2015, presentó el logotipo de una bacía roja como imagen unificada de todas las submarcas comerciales utilizadas hasta entonces y cuyo objetivo consistiría en promocionar la comunidad y servir como marca identificativa de las empresas castellano-manchegas tanto a nivel nacional como internacional (ver fig. 37).



Ilustración 37. Imagen de la marca "Castilla La Mancha, en un lugar de tu vida".

Sin embargo, El Toboso, no ha dejado de utilizar su propia marca: “El Toboso, patria de Dulcinea”, acompañada del logotipo en tono dorado de una cara femenina con largos cabellos sueltos que representa a la emperatriz de La Mancha (ver fig. 38).



Ilustración 38. Imagen de la marca “El Toboso, patria de Dulcinea”.

La bacía de don Quijote aparece también, a modo de membrete en rojo, aunque no llega a ser la misma que la propuesta por el gobierno de la comunidad autónoma. Pareciera que ambos logotipos se integran y dialogan entre sí, pero El Toboso no renuncia a perder su especificidad, aquello que lo distingue del resto de localidades manchegas y que lo hace único, configurando su propia identidad y su imagen de marca: Dulcinea.

El museólogo mexicano Arturo González alude a este concepto de identidad como distintivo frente a los otros, como generador de fronteras:

Las fronteras las generamos los hombres, las generamos las naciones y las generamos con un sentido de obligarnos a tener una identidad o una pertenencia:

o sea yo soy mexicano, por lo tanto no soy norteamericano, pero no sería mexicano si no existieran otros, si no existieran los norteamericanos o los guatemaltecos o los rusos. Ese es el fenómeno de identidad que se genera.

Necesitamos que exista lo contrario para entendernos. (González min. 9:38)

En el caso de España, estas fronteras se generan también dentro del territorio nacional y últimamente la esfera política está plagada de ejemplos que destacan esa diferencia entre catalanes y castellanos o vascos y andaluces. La división actual del territorio español aparece marcada en el artículo 137 de la Constitución de 1978: “El Estado se organiza territorialmente en municipios, en provincias y en las Comunidades Autónomas que se constituyan. Todas estas entidades gozan de autonomía para la gestión de sus respectivos intereses” (*Constitución española* 40). Un total de diecisiete autonomías, cincuenta provincias y más de 8.000 municipios configuran el mapa nacional. María Acracia Núñez, profesora de derecho constitucional de la Universidad Nacional a Distancia explica esta configuración autonómica está a medio camino entre el estado unitario y el federal: “en un Estado federal, los estados que conforman la federación cuentan con poder ejecutivo, legislativo y judicial. Nuestras comunidades autónomas todas tienen ejecutivo, todas tienen legislativo (tienen parlamento), pero no tienen poder judicial, que está centralizado en el Estado” (cit. en Esparza s/p).

A pesar de que la Constitución reconoce el principio de solidaridad entre todas las autonomías, ya desde el origen, Cataluña, Galicia y País Vasco entraron en la llamada vía rápida para la redacción y aprobación de su estatuto de autonomía. Se difundió entonces el término de “nacionalidades históricas”, un concepto que Acracia Núñez considera “vago y pluridefinible. Nadie sabe a ciencia cierta la diferencia entre nación y

nacionalidad. Y cada uno le dio, ya en el 78, una interpretación . . . Se trató de hacer una constitución que agradara mayormente. Y este fue el modelo: un estado altamente descentralizado que diera cabida a distintas sensibilidades desde el punto de vista de la organización territorial” (cit. en Esparza s/p).

El idioma forma parte de también de esta construcción de una identidad cultural contrapuesta a la identidad de los otros que, en España, se expande más allá de las fronteras internacionales y se intensifica en la creación de fronteras interiores correspondientes a las distintas comunidades autónomas. Mena, recoge este enfrentamiento fronterizo autonómico en clave de humor en una de las viñetas expuestas en el Museo del Humor Gráfico Dulcinea. En el dibujo, un preocupado don Quijote dice a su asombrado escudero “¡con las autonomías hemos topado, amigo Sancho!” al pararse ambos frente a un cartel que anuncia el “límite de Castilla La Mancha” (ver fig. 39).



Ilustración 39. Creación de Mena que se puede ver en la planta baja del Museo de Humor Gráfico Dulcinea.

Incluso dentro de cada comunidad autónoma existen también rivalidades internas y luchas competitivas en distintos campos como el económico. En Castilla La Mancha, por ejemplo, muchas de sus localidades se disputan el puesto de ser el “lugar” de cuyo

nombre no quería acordarse Cervantes. Argamasilla de Alba es uno de los pueblos más nombrados¹³⁷ y el origen de varios mapas y rutas turísticas de *El Quijote*, incluyendo la que en 1905 hiciera Azorín, pero no es el único nombre que se baraja. En el siglo XXI, un equipo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid dirigido los catedráticos Francisco Parra Luna (Sociología), Manuel Fernández Nieto (Literatura) y Santiago Petschen (Relaciones Internacionales), arguyó que Villanueva de los Infantes era en realidad la población donde residía el ingenioso hidalgo y así lo publicaron en el libro *El lugar de La Mancha*, donde citaron también otros pueblos candidatos a recibir tal galardón:

Es el caso de Esquivias, en la comarca de La Sagra de Toledo, fijado por Gómez Ocaña, primero, y especialmente por Astrana Marín, como patria de don Quijote. Otras localidades señaladas por cuna del Ingenioso Hidalgo como Miguel Esteban, Tirteafuera, Quintanar de la Orden, La Mota del Cuervo, Almadén y Alcázar de San Juan, entre otras, tampoco se encuentran dentro del campo de Montiel. (12)

Lo que nadie discute, sin embargo, es cuál fue la localidad de origen de Dulcinea.

Cervantes se encargó de dejarlo muy claro en el texto y por ello, en El Toboso, Dulcinea baja del mundo de los pensamientos para convivir con los habitantes del pueblo y hacerse corpórea más allá de los muros de su museo. En este municipio, se puede sentir la presencia de Dulcinea al girar la esquina y entrar a comprar en la Cooperativa del Pan

¹³⁷ “Quienes sugerían semejante identificación tomaban las composiciones poéticas finales de la primera parte del *Quijote*, adjudicadas a unos apócrifos "Académicos de la Argamasilla, lugar de la Mancha", como prueba propicia, si bien Cervantes no especificó a cuál de las Argamasillas manchegas concernía el privilegio, si a la de Alba o a la de Calatrava” (Ferrándiz Lozano s/p).

Aldonza Lorenzo, en la Plaza del Arco número 1, donde resuenan las palabras la novela: “Pues yo te aseguro —dijo don Quijote— que, ahechado por sus manos, [Dulcinea] hizo pan candeal, sin duda alguna” (Q1, cap. XXXI, 392). En la plaza se erige también una estatua en hierro chapado de Dulcinea, cual aldeana con falda y pañuelo que le cubre la cabeza, en pie frente a un genuflexo Don Quijote y, unas calles más abajo, otra obra de la artista Linda de Sousa titulada “Dulcinea, fuiste, eres y serás” quiere servir de homenaje a la mujer transparente, pero no invisible, sobre una base que representa en sus cuatro caras cuatro culturas: cristiana, islámica, hebrea y oriental.

Y si seguimos caminando, veremos frente a la Ermita de San Sebastián la Bodega-Museo Campos de Dulcinea, empresa familiar fundada en 1926 y parte del conglomerado empresarial del vino manchego (baste recordar que La Mancha produce más de la mitad de todo el vino y mosto de España), tan ligado a El Toboso y a sus famosas tinajas: “Halló don Quijote . . . la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea . . . ¡Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!” (841–42). El nombre de Dulcinea aparece además en numerosos establecimientos turísticos, como la casa rural “El huerto de Dulcinea”, el hotel restaurante “Dulcinea”, o el mesón “La noria de Dulcinea”, en los que se pueden degustar desde los famosos duelos y quebrantos¹³⁸ hasta los caprichos de

¹³⁸ En el primer párrafo de *El Quijote* se enumera el menú del hidalgo, que incluye, entre otros platos, “Una olla de algo más vaca que carnero, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos” (38). Este plato típico manchego se compone de un revuelto de huevos con tocino y chorizo.

Dulcinea, dulces a base de huevo y almendra que elaboran las monjas clarisas en su convento.

El Toboso ha convertido a su vecina más distinguida, Dulcinea, no solo en emblema de la localidad, sino en esa marca turística y comercial a la que antes se hacía mención. La American Marketing Association define el concepto de marca como “un nombre, término, diseño, símbolo, o alguna otra característica que identifique el bien o servicio de un vendedor y que lo diferencie de otros vendedores” (“¿Qué es una marca?” s/p). De nuevo se plantea esa idea de identificación como punto diferencial en contraste con los otros vendedores. Ningún otro municipio puede reclamar oficialmente ser patria de la sin par Dulcinea. Esta unicidad es la que dota de exclusividad a Dulcinea y, en consecuencia, exalta a El Toboso, su cuna, por encima de las localidades vecinas con las que compete. Eso no significa, sin embargo, que las empresas toboseñas sean las únicas que pueden usar este nombre que Cervantes calificó de “músico y peregrino y significativo” (Q1, cap. I, 47), para denominar su marca.

La Oficina Española de Patentes y Marcas, por ejemplo, recoge un total de 37 entradas correspondientes a las categorías de marcas nacionales, nombres comerciales, rótulos de establecimiento o marcas internacionales registradas con efecto en España que contienen el apelativo de Dulcinea (OEPM s/p)¹³⁹. La mayoría de ellas están relacionadas con empresas comestibles, principalmente productos dulces, chocolates, confitería y pastelería. Ibercacao, S.A. tiene registrados varios de sus productos, como Dulcinea Flaker o Dulcinea Cratch (barquillos y bizcochos bañados con chocolate). Otros negocios

¹³⁹ Algunos ejemplos de marcas y nombres comerciales incluyen Tortas de Alcázar y Antojos de Dulcinea, FCR Confitería Dulcinea, Molinos de Dulcinea, Chuches Dulcinea, Campos de Dulcinea, Dulcinea del Quijote, etc.

incluyen bodegas, productos de papelería o guarderías infantiles. En cuanto a la Base Mundial de Datos sobre Marcas, que recoge además denominaciones de origen y emblemas oficiales, el número de marcas registradas (con patentes activas, pendientes o inactivas) se eleva a 379, extendidas a lo largo de numerosos países, desde Estados Unidos a Corea, Italia, México, Japón o Australia (BMDM s/p). A la vista de estos datos no cabe duda del alcance internacional de la emperatriz de La Mancha y de su capacidad para atraer clientes dentro y fuera de El Toboso. Esta proyección mundial viene respaldada por la narrativa asociada al nombre de Dulcinea.

Cheryl Swanson, fundadora de una agencia dedicada a la construcción de marcas como Pepsi, Kraft o Gillette, hace hincapié en la necesidad de toda marca de apoyarse en una narrativa:

Una marca es un producto con una historia atractiva, que ofrece cualidades quintaesenciales para las que el cliente cree que no hay ningún sustituto en lo absoluto. Las marcas son tótems. Nos cuentan historias sobre nuestro lugar en la cultura, sobre quienes somos y dónde hemos estado. También nos ayudan a descubrir hacia donde vamos. (“¿Qué es una marca?” s/p)

Evocar a Dulcinea es asociarla a la novela de Cervantes pero es también conectarla a su propia narrativa, la historia que cada receptor ha creado de ella. Dulcinea es la historia de Ana de Zarco para los toboseños, es el cuento de una lozana y pizpireta campesina para Mingote o el discurso apasionado del feminismo para una buena parte de la crítica literaria. Eso la convierte en una figura universal. Apropiándose a Dulcinea, El Toboso utiliza justificadamente toda esa narrativa y expande sus fronteras convirtiéndose también en una localidad universal al asociarla a su historia literaria. Así lo reconocía Marciano

Rufino, el primer alcalde toboseño de la democracia: “Y se ha hecho del nombre de Dulcinea una marca. La gente cree que somos un pueblo irreal, un lugar de ficción. A eso también jugamos. . . Los dos pueblos más famosos de la historia son Belén en la Biblia y El Toboso en *El Quijote*” (cit. en Cruz, “Dulcinea veranea en El Toboso” s/p).

Conclusiones al capítulo

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.

Miguel de Cervantes¹⁴⁰

Este capítulo ha desarrollado quizá la única certeza absoluta que sobre Dulcinea aparece en *El Quijote*, y que no es otra que su lugar de origen: El Toboso. En la novela no se define su edad ni quedan claras sus características físicas. Dulcinea no habla y por tanto no podemos descubrir sus rasgos de personalidad a través de su discurso. Incluso la idea de que su imagen se corresponda con la de Aldonza Lorenzo, su equivalente más palpable y terrenal, es discutible. Si bien es cierto que Sancho Panza dice conocer bien a esta Aldonza, hija de Lorenzo Corchuelo y Aldonza Nogales (Q1, cap. XXV, 309), en la obra no llega nunca a encontrarse con ella cara a cara. Nos hallamos por tanto frente a una construcción literaria que engrana la ilusión de Dulcinea y la alusión a Aldonza sin que ninguna llegue a aparecer en el texto más que como referencia hecha por otros personajes del libro. Lo que sí aparece en la novela es el pueblo de El Toboso —que ambas (Dulcinea y Aldonza) comparten como suyo—, con sus calles y su iglesia, con sus tinajas y sus aledaños: “la floresta, encinar o selva junto al gran Toboso” (Q2, cap. X, 763). El hecho de que El Toboso no sea una localidad inventada ni un lugar de nombre

¹⁴⁰ Capítulo XIII de la primera parte de *El Quijote* (154–55).

imposible de recordar convierte a este municipio toledano en el aspecto más “real” de esta escurridiza dama.

El juego entre lo real y lo imaginario permea todas las páginas de *El Quijote* y es además co-sustancial al fenómeno de Dulcinea. El Toboso ha sabido capitalizar rentablemente este hecho y jugar con la ilusión de realidad y ficción que convierten tanto la novela cervantina como a la propia Dulcinea en todo un clásico. A este respecto conviene plantearse, como hace Ilan Stavans, si los clásicos tienen nacionalidad:

So do classics have a nationality? Do they belong to a particular nation? I argued earlier that classics are the mythology around which nations come together. That, certainly, is the case of Cervantes’s novel, around which an entire civilization was built. But it could also be said that, regardless of their origin, classics are part of a universal reservoir without particular ownership. They’re owned by everyone and no one. Hence, *El Quijote*—in Cervantes’s delivery—is only accidentally Iberian, just as Faust is fortuitously German. (108)

Azorín defiende que *El Quijote* es “español y universal”; representativo de un pueblo, pero, al propio tiempo, encarnador de un ideal que salta por encima de las fronteras y abarca a la humanidad toda” (10).

El Toboso, orgulloso de que Dulcinea siga siendo fiel a su cuna y su apellido, ha intentado entroncarla con la familia Martínez Zarco de Morales para intentar arraigarla aún más al municipio. Pero Dulcinea, lejos de cambiar su nombre por el de Ana Martínez Zarco, ha logrado que sea Ana la que buscara un nombre “artístico” más adecuado y que pasara a ser la dulce Ana... del Toboso, convirtiendo al personaje real en un personaje de

leyenda y manteniendo con ello ese frágil equilibrio entre lo tangible y lo intangible, la verdad y la ilusión, lo perecedero y lo inmortal, lo material y lo ideal:

Mas ¿qué importa que así la venta del Toboso como la especie de que Ana Zarco de Morales representa a Dulcinea sean una falsedad? Lo que importa es El Toboso, en cuyas puertas, según un amigo nuestro, el ilustre cronista Antonio de Obregón, cabría poner una lápida, que dijera: “¡Detente, peregrino! Esta es la patria de un ideal”. (Astrana Marin 355)

El Toboso ha creado una nueva narrativa basada en Dulcinea que sirve de acicate para los toboseños, de señuelo turístico, de núcleo temático para sus museos y de marca comercial para sus empresas. Ha logrado relanzar el carácter local de su musa dándole un valor material, pero sin mermar por ello la universalidad de su mensaje. Un mensaje que pertenece, a su vez, a la universalidad de los receptores que proyectan sobre Dulcinea sus propias ideas y deseos. El Museo de Humor Gráfico Dulcinea nos acerca a la parte más popular y cómica del personaje y muestra que existen tantas encarnaciones de Dulcinea como lectores que la imaginen.

En definitiva, la Dulcinea moderna no es de ningún lugar y es a la vez de todos los lugares, como nos recuerda Unamuno al hablar de la utopía: “¿Una utopía? Es decir, ¿algo que no es de ningún lugar, que no tiene lugar? Pero es que la utopía es de todos los lugares, es del infinito” (189). Sin embargo, la dulce Ana será siempre de El Toboso y cobra vida cada día en el cariño de sus gentes.

CHAPTER 5

CONCLUSIONES

Dulcinea sonríe melancólica, sola, allá lejos, irónica, ella también, pues. ¿Acaso no amaría Dulcinea a Don Quijote, ella? Y ávida de amor viviente se consumía a solas. ¿Era ella la amada o la quimera? ¿No estará en Dulcinea el secreto? ¿No está ella acaso encantada también? ¿Separada, absoluta, reducida a esencia, a idea, llevada al mundo de la quimera, ella, que es viviente realidad? ¿Qué le sucedió en verdad a Don Quijote con Dulcinea? ¿Qué le sucedió a Cervantes? . . . Pero esta historia no se acaba. Reaparece una y otra vez la quimera —salvar al mundo de su Encanto—, mientras Dulcinea sola y blanca se consume.

María Zambrano¹⁴¹

Esta tesis ha estudiado la invención de una nueva imagen de Dulcinea a través de una acotada selección de productos artísticos audiovisuales contemporáneos. La muestra incluía creaciones realizadas principalmente en el siglo XXI —videogramas museísticos incorporados a las actividades turísticas de un municipio manchego (capítulo 4) y videocreaciones que venían a modernizar una institución de teatro clásico creada en 1978 (capítulo 3)—, pero también en el siglo XX, ya que en el capítulo 2 se incluyó la película *Dulcinea*, de 1962, que hasta ahora no había recibido mucha atención, pero que por su contexto histórico y por el interés de su tratamiento temático y estético merecía ser incluida también en este estudio. Después de examinar los ejemplos seleccionados, se

¹⁴¹ “La ambigüedad de don Quijote” (13–14).

puede llegar a la conclusión de que no existe “una” nueva imagen de Dulcinea, sino muchas. Y es justamente esta pluralidad la que sirve como característica identificadora no solo de la Dulcinea más actual, sino también de la Dulcinea presente/ausente en la novela de *El Quijote*. La crítica tradicional había visto en la Dulcinea de Cervantes una figura bipolar (Aldonza/Dulcinea) y la posmodernidad ha logrado deconstruirla y polarizarla en la imagen poliédrica que muestran estas páginas: Dulcinea es una prostituta peregrina errante que va por los caminos emulando al caballero andante e intentando purgar sus pecados para convertirse en mártir, bruja y santa al mismo tiempo; Dulcinea es también el deseo de un cuerpo femenino, poético-erótico, en la mente de un lector-autor ciego; son las mujeres inmigrantes, las minorías, “dulcinizadas” en una videocreación, sin ser conscientes de ello; son los cuadros que, a través de los siglos, nos miran desde el museo y se transforman unos en otros y todos en la misma Venus, en la misma imagen de mujer; son las vecinas de El Toboso que sueñan con la dulce Ana y son las caricaturas que, a través del humor, inundan de realidad a los personajes que plasman en sus viñetas y que están sacados de la fantasía, de los libros, de las revistas o de la televisión.

Estas imágenes modernas de Dulcinea se asientan en una historia visual de *El Quijote* que comenzó con las ediciones ilustradas que se mencionaban en la introducción. Para James Iffand “these illustrations are also important not only as symptoms of the reception of *Don Quijote* but as producers of modes of reception. Put differently, graphic illustrations have convinced readers to read the text in certain ways. . . In fact, in many cases I would say that they impose certain readings” (96). Los artistas del siglo XX y XXI son receptores por tanto, no solo de la novela que escribiera Cervantes en el siglo XVII, sino también de las imágenes que han acompañado a sus personajes a través de los

siglos. Y nosotros, a su vez, somos receptores de todo ello al convertirnos en el público que observa estas obras de arte basadas en la literatura.

Sería interesante tener el tiempo y los medios suficientes para realizar una encuesta preguntando a los lectores que dibujaran un retrato-robot de los personajes de *El Quijote* tal como ellos los imaginan¹⁴². Mi sospecha es que, en el caso de don Quijote y Sancho, los retratos de los receptores tendrían muchas coincidencias y habría que descifrar hasta qué punto vienen influidos por el mundo visual. Conociendo, además, que casi el 80% de los españoles confiesa no haber leído *El Quijote*¹⁴³, habría que contrastar el retrato robot de los lectores frente a los no lectores y ver sus diferencias o semejanzas.

Por lo que respecta a Dulcinea —“an impossible ekphrasis” (Müller 156)—, su propia intangibilidad ha producido que no haya habido tanta homogeneidad a la hora de ilustrarla. Usando la terminología de Iser y su estética de la recepción, el lector debe rellenar demasiados huecos dejados por Cervantes en el texto. Por eso puede que se dieran grupos (quizá geográficos, culturales o generacionales) que compartieran las mismas características (“La aldeana” de Doré, para algunos, Sophia Loren en *Man of La Mancha*, para otros, etc.) junto con representaciones que llegaran a ser opuestas unas a otras. Por lo que se ha visto en estas páginas, en el siglo XX y, más aún, en el siglo XXI, se ha desarrollado una producción artística tan extensa y variada en torno a la imagen de Dulcinea que hace cada vez más difícil dibujar un prototipo más o menos común para el conjunto del imaginario colectivo. Quizá aquí radica su atractivo: en poder ser distintas

¹⁴² Algo así ha hecho Brian Joseph Davis, publicando primero en una página web (<https://thecomposites.tumblr.com/>) y luego en formato libro una serie de retratos-robot de personajes literarios basados en las descripciones de los lectores. Desafortunadamente no se incluye a Dulcinea.

¹⁴³ Ver nota 2.

cosas para cada persona y en ir cambiando y adaptándose a diferentes estéticas temporales. Según Mendelsund, “It is precisely what the text does not elucidate that becomes an invitation to our imaginations. So I ask myself: Is it that we imagine the most, or the most vividly, when an author is at his most elliptical or withholding? (In music, notes and chords define ideas, but so do *rests*)” (s/p). Como ya se ha mencionado en alguna otra ocasión lo que se dice importa tanto como lo que no se dice, y los huecos que quedan sin rellenar sobre Dulcinea la hacen especialmente complicada a la hora de visualizarla y por eso se convierte en un atractivo reto para el artista que aspira a darle forma.

Pero como no todo pueden ser vaguedades, al iniciar este trabajo se planteaban unas preguntas a las que se pretendía dar respuesta y que conviene recordar ahora:

1. ¿Cuál es la importancia del medio de creación/difusión de esta imagen contemporánea de Dulcinea?

Los medios audiovisuales y los nuevos formatos artísticos han generado una eclosión de interpretaciones derivadas del fenómeno Dulcinea. La utilización de estos formatos no es arbitraria. Las nuevas generaciones podrían considerarse lectores de imágenes. La cultura visual se convierte en el mundo que nos rodea y en el nuevo medio de aprendizaje. La recepción del texto está mediatizada por la pantalla, el cursor y los multienlaces (“hyperlinks”). Para atraer turistas, se ha visto cómo El Toboso modernizó sus museos y llevó a la dulce Ana a la pantalla de un videograma. Para conectar con el público más joven, el Festival de Almagro incorporó nuevos lenguajes artísticos e innovadoras formas de representación. Considero que en esta exploración no todo han sido resultados exitosos ni todas las obras han llegado a gustar y/o convencer a todo el

mundo, pero sí parecen alcanzar a un público más amplio (tanto lector como no lector) a la vez que se constituyen en un medio en el que Dulcinea campea a sus anchas. La poeta Amparo Ruiz Luján explica: “Parece que Dulcinea sólo vive en el interior de don Quijote por ser una creación personal . . . Vive oculta en lo más escondido y bello del yo, ese ideal amoroso tan alto que no se puede describir; de ahí que deba acudir a los artistas para concretar los sueños” (91). El arte es por tanto el hábitat natural de Dulcinea y los medios audiovisuales consiguen dotarla de voz y movimiento convirtiéndola en un producto de esa “viviente realidad” de la que hablaba Zambrano en las líneas que introducen esta conclusión.

2. ¿Qué tienen en común estas representaciones, ajenas al texto, para poder seguir caracterizándose como Dulcineas?

Durante todo este trabajo se ha venido aludiendo a la multiplicidad y diversidad de representaciones que han encarnado con mayor o menor éxito a la incorpórea y escurridiza Dulcinea del Toboso. En algunos casos esas representaciones comparten elementos comunes que intentan conectar con el texto de Cervantes. Por ejemplo, vemos molinos en la película de Escrivá y en las láminas expuestas en el Museo del Humor Gráfico Dulcinea, a veces aparece don Quijote y otras se toman prestadas palabras de la novela con un sentido más o menos irónico (i.e. cuando las vecinas toboseñas recitan líneas de la segunda parte de *El Quijote*, o cuando Almarza escribe en su viñeta cómica “la del alba sería”, haciendo referencia a la duquesa de Alba). Otras veces se intenta conectar con la imagen de aldeana o de mujer trabajadora que proyecta Aldonza, bien desde la caricatura (Mingote) o bien desde la interpretación personal (Marcuzzi y Rodríguez). Por ejemplo, en la videocreación *Dulcineas de los balcones* no existe

imaginería quijotesca, ni se incluyen referencias textuales a la novela, pero el receptor puede entender que las mujeres grabadas son Aldonzas corrientes transformadas, por obra y arte de la cámara, en Dulcineas dignas de ser miradas y admiradas. En otras ocasiones puede resultar más difícil encontrar estas conexiones, como quizá en el caso de la videocreación *Venus fantasma. Dulcinea de mis ausencias*. Para abarcar todas las producciones artísticas más actuales, especialmente aquellas que parecen alejarse del texto original, se puede concluir que el único factor común es que lleven por título “Dulcinea” y que expresen, de un modo u otro, una representación estética. No es poca cosa, ya que don Quijote, al nombrar a Dulcinea, con la palabra la hace carne, le da ese soplo de vida. Al nombrarse a sí mismo, a su caballo, a su dama, el caballero crea su propio mundo y nos invita a leerlo, a seguirlo, a formar parte de él. Y no es Dulcinea del Toboso un nombre cualquiera, sino que es “nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto” (Q1, cap. I, 47). Por tanto, cuando una obra lleva por título Dulcinea no es producto del azar, sino que hay una motivación por detrás que lo asocia indefectiblemente a *El Quijote* de Cervantes.

3. ¿Qué es lo que estas nuevas Dulcineas aportan para interesar al público no lector?

Decía Fernando Savater que “cualquier palabra, incluso de las más humildes, vale más que mil imágenes porque puede suscitarlas todas” (2). Estoy de acuerdo en el valor de la palabra, pero no pienso que menoscabe el valor de la imagen. Lo complicado reside en ser capaces de plasmar imágenes mentales para convertirlas en imágenes gráficas. Por eso es necesario que medie el arte y que se siga disfrutando del placer de la recepción. Tal vez el lector deba llenar más huecos que el espectador, pero siempre quedarán

interpretaciones por hacer que pueden fomentar el análisis crítico del público. Para aquellos que dicen no disfrutar con la lectura, estas producciones audiovisuales de Dulcinea pueden servir para captar su atención y desarrollar en ellos esa habilidad interpretativa.

En este sentido no hay que olvidar que los primeros receptores de *El Quijote* no lo leyeron, sino que lo escucharon mientras otros se lo leían. La experiencia de leer y escuchar es muy diferente. Al leer podemos volver la vista atrás y fijarnos en los renglones pasados, podemos buscar palabras en el diccionario, releer un párrafo que no hemos entendido, ir a nuestro propio ritmo. Pero al escuchar debemos prestar atención a cada palabra y a veces desconectamos y perdemos el hilo. Cervantes mantiene a su audiencia “colgada” de sus palabras, repite para que nadie se pierda, y, como al hablar, emplea frases largas con muchas aclaraciones. Las expresiones coloquiales, los diálogos, las repeticiones e incluso los olvidos o correcciones al vuelo que van apareciendo en el texto son parte del hablar improvisado que se hace a diario. La oralidad presente en *El Quijote* desvela, a su vez, que la escritura de Cervantes es visual. La descripción de la acción está contada de modo que quien escucha las aventuras pueda verlas en su mente, como si de una película se tratase. Cervantes escribe en tres dimensiones; no solamente pinta a sus personajes, sino que los dota de movimiento. Su escritura, a pesar de estar datada en el siglo XVII, comparte muchas características con las producciones audiovisuales de hoy en día.

4. ¿Cómo podemos utilizar estas creaciones para atraer a una audiencia más masiva a deleitarse (o al menos leer y mostrar curiosidad intelectual) con *El Quijote* en particular y los textos del Siglo de Oro en general?

En cuanto al aspecto más práctico de este trabajo, muchos son los estudios y enseñanzas que pueden sacarse de él, entre ellos el entender que el Siglo de Oro sigue estando vivo hoy día y que la puesta en escena de sus textos debe evolucionar para seguir emocionando e interesando a la audiencia de esta nuestra época; que los espectadores juegan un papel fundamental al completar e interpretar los contenidos de los textos clásicos y de las comedias; que una película olvidada de 1962 puede servir de inspiración tanto a directores de cine o de teatro como a creadores de videojuegos; que la introducción de nuevos lenguajes como el de la videocreación abren nuevas vías de proyección que merece la pena explorar; y que, como dice la frase que el refranero multilingüe del Centro Virtual Cervantes atribuye a Miguel de Unamuno, “el progreso consiste en renovarse” (“Renovarse o morir” s/p). También fue Unamuno quien reivindicó, con mayor o menor acierto, según el criterio de cada cual, que *El Quijote* debía de ser “obra de vida” y no “letra muerta”: “¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes, lo que yo allí pongo y sobrepongo y sotopongo, y lo que ponemos allí todos” (Del sentimiento trágico 237). Es esta una particular y llamativa teoría de la recepción que vuelve a dar relevancia a la posición activa del lector, o, en este caso del espectador.

Para terminar, esta estética de la recepción puede compararse a lo que en el mundo educativo se considera una pedagogía centrada en el estudiante (“student centered learning”) o, desde el punto de vista de la educación, del estudiante que acude a las aulas ya sea de forma física o virtual. *Dulcineas de los balcones* es solo un ejemplo interpretativo (tanto en su aspecto formal, introduciendo un nuevo lenguaje estético

(=videocreación), como en su contenido, es decir, en el mensaje de contemporaneidad que ofrece) que renueva y acerca al espectador actual no sólo la imagen de Dulcinea, sino el mundo del Siglo de Oro. La tendencia de festivales de teatro clásico como el de Almagro es la de aumentar el número de espectadores a través de proyectos frescos e innovadores como este concurso de videocreación. Gracias a estos proyectos el teatro clásico vuelve a ocupar el centro de la escena y sigue vivo, igual que Dulcinea o *El Quijote*, en las mentes de los espectadores/lectores/estudiantes del siglo XXI.

Considero que hay que seguir estudiando las nuevas producciones artísticas que siguen apareciendo cada día en formatos multimedia, ya sea como adaptaciones literarias o interpretaciones libres. La forma de acercarnos a la lectura puede haber cambiado, pero nuestras habilidades creativas y nuestra curiosidad intelectual siguen desarrollándose. Dulcinea conserva en su nombre todo un enigma aún por resolver que sigue atrayendo a quien se topa con ella. Las nuevas Dulcineas pueden hacerse virales y convertirse en “trending topics” o “influencers”. El público sigue expectante y este fenómeno merece ser analizado y aprovechado.

Este estudio no concluye, es sólo una aportación más en lo mucho que aún queda por hacer. Por eso cedo la palabra al cervantista manchego José Rosell y cedo el espacio al artista Martín Sampedro, para que sean ellos quienes ofrezcan su visión particular de Dulcinea:

¿Por qué no se ha olvidado a Dulcinea? Sencillamente porque en el pensamiento de su creador literario e intérprete, Cervantes/Quijote, partiendo del concepto eterno del amor —chispa que mueve los mundos—, fue paulatinamente

desdoblándose, idealizándose, convirtiéndose —autónomamente— en eso que responde al nombre sublime de inmortalidad.

Con pocas palabras más: se extinguirá un día la humanidad, se desintegrará la Tierra en procesos cósmicos irreversibles y apocalípticos, mas Dulcinea rebosante de amor permanecerá incólume en el éter. Dulcinea seguirá indestructible ya que nunca existió palpable ni siquiera en la ficción. Por eso precisamente no le asiste el deber insoslayable de morir (Rosell s/p).



Ilustración 40. "Óvulo de Dulcinea", Ready-Made de Martín Sampedro. 40x40x50cm. Año 2017.

<https://vimeo.com/204249445>

Óvulo de Dulcinea es un “ready-made” con tinaja aceitera de metal, mechón de pelo, e instalación visual en su interior, con la que llevo la mirada a la dimensión microscópica, invitando al espectador a descubrir el génesis de Dulcinea. (Sampedro, s/p).

REFERENCES

- 40 Ediciones: *Festival Internacional De Teatro Clásico De Almagro 1978-2017*. AECID, 2017. [Fecha de consulta: 11 febrero 2018]. Disponible en festivaldealmagro.com/descargas/libro_conmemoracion_40ediciones.pdf.
- “Acércate a Cervantes”. *Almagro: Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico*. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2018]. Disponible en festivaldealmagro.com/es/proyecto/1/acercate-a-cervantes/.
- Adarve Producciones. “Videograma Museo Cervantino El Toboso”. Dir. Marciano Ortega, Prod. Justo R. Mora, Perf. Lucía Tortosa, Adrián Torrero, Francisco Torrero. Cortometraje. 10 min. Disponible en adarveproducciones.com/popup.php?id=211&idi=1.
- Afshar, Haleh. “Can I See your Hair? Choice, Agency and Attitudes: The Dilemma of Faith and Feminism for Muslim Women who Cover”. *Ethnic and Racial Studies*, vol. 31, no. 2, 2008. pp. 411–427. [Fecha de consulta: 10 de junio de 2018]. Disponible en: doi.org/10.1080/01419870701710930.
- Alcalá Galán, Mercedes. “La representación de lo femenino en Cervantes: La doble identidad de Dulcinea y Sigismunda”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 19, num. 2 (1999). pp. 125–39.
- Aleixandre, José Javier et al. *La dama del Toboso*. Ayuntamiento de El Toboso, Domus Artis y Ediciones Dulcinea del Toboso, 2007.
- Alexseev, Mikhail A. *Immigration Phobia and the Security Dilemma. Russia, Europe, and the United States*. Cambridge University Press, 2006.
- Allen, Barry. “Foucault’s Nominalism”. *Foucault and the Government of Disability*. Ed. Selley Tremain. University of Michigan Press, 2005. pp 93–107.
- Almarza, Nieves. “Del humor en la prensa, por Santiago Almarza Caballero (2008)”. “A modo de introducción”. *A.C. Amigos del Museo Etnológico Joaquín Arias*, julio 2008. [Fecha de consulta: 29 de agosto de 2019]. Disponible en museosantacruz.org/?page_id=1531.
- Alonso Barahona, Fernando. *Biografía del cine español*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Hispanoamericanas, 1992.
- Álvarez Junco, José. *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Taurus-Santillana, 2009.

- Álvaro, Carlos. “El museo Rodera-Robles acoge una exposición dedicada a Mena, el humorista gráfico de *ABC* fallecido hace un año”. *El Norte de Castilla*, 19 abr. 2007. [Fecha de consulta: 25 de agosto de 2019]. Disponible en elnortedecastilla.es/prensa/20070419/segovia/inolvidable-mena_20070419.html.
- Amezcuca, Manuel. “El ciego de los romances y la literatura de cordel en la tradición jiennense”. *Revista de Folklore*, no. 127, 1991. pp 29–36. [Fecha de consulta: 3 de mayo de 2018]. Disponible en cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv3j2.
- Anderson, Benedict. “Census, Map, Museum”. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, 1991. pp. 163–85.
- Andrew W. Mellon Foundation*. Grants database. [Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2018]. Disponible en mellon.org/grants/grants-database/grants/american-repertory-theatre-company-inc/10800619/.
- Antequera, Ramón. *Juicio analítico del Quijote*. Imprenta de D. Zacarías Soler, 1863. Disponible en biblotecadigital.jcyl.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=17198.
- Appadurai, Arjun. *Modernity At Large: Cultural Dimensions of Globalization*. University of Minnesota Press, 1996.
- Ardila Rojas, Felipe y Alfonso Cárdenas Páez. “*Don Quijote de la Mancha*: Reflexiones en torno a las relaciones cine-literatura”. *Folios*, no. 27, 2008, pp. 97–110. [Fecha de consulta 7 de enero de 2019]. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/277274131_Don_Quijote_de_la_Mancha_Reflexiones_en_torno_a_las_relaciones_cine-literatura.
- Arinero Gómez, Pilar. “Alcaldesa”. *Eltoboso.es*. Ayuntamiento de El Toboso. [Fecha de consulta: 10 de junio]. Disponible en eltoboso.es/web/contenido.jsp?id=16&i=.
- Astrana Marín, Luis. *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y grabados de época*. Instituto editorial Reus, 1948.
- Avilés Pozo, Alicia. “De Mussolini a Mandela: los más de 700 ‘quijotes’ autografiados que alberga El Toboso”. *Eldiario.es*, 5 mayo 2018. [Fecha de consulta: 31 julio 2019]. Disponible en eldiario.es/clm/Mussolini-Mandela-quijotes-autografiados-Toboso_0_767124010.html.
- Azorín. *La ruta de don Quijote*. Imprenta de la Revista de Archivos, 1912. Disponible en babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=osu.32435015633316&view=1up&seq=12.

- Babiano, José y Ana Fernández Asperilla. “El fenómeno de la irregularidad en la emigración española de los años sesenta”. *Fundación Primero de Mayo*, doc. 3, 2002, pp. 1–22. <http://www2.1mayo.ccoo.es/publicaciones/doctrab/doc302.pdf>.
- “Barómetro de hábitos de lectura y compra de libros”. *Federación de Gremios de Editores de España*, 2017. Disponible en federacioneditores.org/img/documentos/HabitosLecturaCompraLibros2017.pdf.
- Besas, Peter. *Behind the Spanish Lens: Spanish Cinema under Fascism and Democracy*. Arden Press, Inc., 1985.
- Besolí Martín, Andrés. “El uso de fuentes audiovisuales en museos de historia: técnicas expositivas y estrategias de comunicación”. *Terceras Jornadas de Archivo y Memoria*. Madrid, 21-22 febrero, 2008.
- Bloom, Harold. *The book of J*. Trad. David Rosenberg. Vintage Books, 1990.
- BMDM (Base Mundial de Datos sobre Marcas). Buscador. www3.wipo.int/branddb/es/.
- Borges, Jorge Luis. “La ceguera”. *Siete Noches*. Meló, 1980. pp. 52–58. [Fecha de consulta: 10 de mayo de 2018]. Disponible en biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf.
- Burningham, Bruce. *Tilting Cervantes. Baroque Reflections on Postmodern Culture*. Vanderbilt University Press, 2008.
- Camprubí, Lino. *Los ingenieros de Franco*. Planeta, 2017.
- . “Ante la pertinaz sequía, ¿qué hacemos con Franco y sus pantanos?” *El Mundo*, 11 de marzo de 2019. [Fecha de consulta: 5 de junio de 2019]. Disponible en elmundo.es/opinion/2019/03/11/5c866fec21efa07c128b4576.html.
- Caparrós Lara, José María. *Historia del cine mundial*. Rialp, 2009.
- Castells Molina, Isabel. “La versión cinematográfica de *La lozana andaluza* de Vicente Escrivá: ¿“traición” o “transición”?” *eHumanista*, no. 15, 2010. pp. 85–106. [Fecha de consulta: 8 de enero de 2019]. Disponible en ehumanista.ucsb.edu/sites/secure.lsit.ucsb.edu.span.d7_eh/files/sitefiles/ehumanista/volume15/6%20ehumanista15.erotica.Castells.pdf.
- Castillero, Óscar. “¿Qué significa el color azul en psicología?” *Psicología y Mente*. Webpage. [Fecha de consulta: 27 de agosto de 2019]. Disponible en psicologiaymente.com/psicologia/que-significa-el-azul.

- Castro de Paz, José Luis. *Dulcinea*. (Vicente Escrivá, 1962 [1963]). *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*. Ed. Luis Mariano González y Pedro Medina. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2017. Edición digital. pp. 314–18. Disponible en cervantes-en-imc3a1genes-donde-se-cuenta-cc3b3mo-el-cine-y-la-televisic3b3n-adaptaron-su-vida-y-obra-pdf-a.pdf.
- Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS). *Barómetro de junio 2015. Avance de Resultados*. Estudio 3101. Junio, 2015. Disponible en http://datos.cis.es/pdf/Es3101mar_A.pdf.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Instituto Cervantes 1605-2005. Dir. Francisco Rico. Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.
- Cervantes, Miguel de y Manuel Ramos Méndez. *Dulcinea del Toboso*. Ilus. Ramón Pérez Carrió. Ed. Linteo, 2018.
- Cervatiuc, Andreea. *El punto de vista en las adaptaciones filmicas de "Don Quijote"*. MS. Tesina. ProQuest Dissertations and Theses, 1999.
- Colombí-Monguió, Alicia de. "Los 'ojos de perlas' de Dulcinea (Quijote, II, 10 y 11): el antipetrarquismo de Sancho (y de otros)". *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 32, no. 2, 1983, pp. 389–402. Disponible en [jstor.org/stable/40298572](http://www.jstor.org/stable/40298572).
- Constitución española*. Agencia Estatal Boletín Oficial del Estado, 1978.
- Covarrubias Orozco, Sebastián de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Luis Sánchez, 1611.
- Coypel, Charles-Antoine. "Don Quichotte, conduit par la Folie et embrasé par l'Amour extravagant de Dulcinée, sort de chez lui pour être chevalier errant". Plate XIV. *Historia del famoso caballero don Quixote de la Mancha*. Miguel de Cervantes. Ed. Rev. John Bowle. London, 1781. Imagen disponible en http://cervantes.dh.tamu.edu/veri/Bowle/pages/D2002216_112Conduit-par-la-Folie.htm.
- "Creación de la nueva definición de museo: ¡más de 250 propuestas a descubrir!" Web oficial icom.museum/es/, 1 abr. 2019. Fecha de consulta: 1 de julio de 2019]. Disponible en icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/.
- Crespo Fajardo, José. "Antoni Muntadas. Videocreación e instalación audiovisual". *La Colmena*, no. 79, 2013, pp. 43–48. Editorial Universidad Autónoma del Estado de México. [Fecha de consulta: 11 de abril de 2018]. Disponible en redalyc.org/articulo.oa?id=446344315005.

- “Crisis global de refugiados de 2015”. *Amnesty.org*. 22 dic. 2015. [Fecha de consulta: 20 de julio de 2018]. Disponible en [amnesty.org/es/latest/news/2015/12/global-refugee-crisis-2015-gallery/](https://www.amnesty.org/es/latest/news/2015/12/global-refugee-crisis-2015-gallery/).
- Cruz, Anne. “Embodied Protagonists and Authorial Intentions in the Works of Cervantes”. Conferencia Anual RSA. Chicago, 2017.
- Cruz, Juan. “Cervantes desde Madrid a Barcelona”. *El País*, 31 jul. 2015. Fecha de consulta: 1 de julio de 2019]. Disponible en elpais.com/cultura/2015/07/30/actualidad/1438275624_625905.html.
- . “Dulcinea veranea en El Toboso”. *El País*, 10 ago. 2013. [Fecha de consulta: 27 de julio de 2019]. Disponible en elpais.com/cultura/2013/08/15/actualidad/1376580252_238420.html.
- Dalí, Salvador. “La llamó Dulcinea del Toboso”. *Don Chisciotte della Mancia*. Miguel de Cervantes. Trad. Vittorio Bodini. Ed. Aldo Palazzi, 1965. p. 13.
- . Ilustración. *Don Chisciotte della Mancia*. Miguel de Cervantes. Trad. Vittorio Bodini. Ed. Aldo Palazzi, 1965. p. 363.
- . “Dulcinea” [1973-1976]. Port Lligat Collection. Escultura. 12 cm.
- Davis, Brian Joseph. *The Composites: Police Sketches of Literary Characters*. Joyland, 2012.
- Decarolis, Nelly. “Museología y desarrollo sustentable: el valor de un desafío”. *II Encontro Internacional de Ecomuseus. Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento Sustentável*. IX ICOFOM LAM. Río de Janeiro, 17-20 mayo 2000. pp. 37–43.
- Delaney, Carol. “Untangling the Meanings of Hair in Turkish Society”. *Anthropological Quarterly*, vol. 6, no. 4, 1994, pp. 159–72. [Fecha de consulta: 14 de junio de 2018]. Disponible en [jstor.org/stable/3317416](https://www.jstor.org/stable/3317416).
- De Armas, Frederick. “Painting Dulcinea: Italian Art and the Art of Memory in Cervantes’ *Don Quijote*”. *The Yearbook of Comparative and General Literature*, vol. 49, 2001, pp. 3–20.
- . “Images of the Third Degree: Dulcinea and the Classics”. *Laberinto Journal* vol. 12, 2019. p. 1–28.
- De la Cueva, Jorge. “María Guerrero. *Dulcinea*. Tragicomedia de Gastón Baty, versión de Huberto Pérez de la Ossa”. *Ya*, 3 de diciembre de 1941. En *Recuerdos de un*

- siglo de teatro. 1941-1942*. Centro de Documentación Teatral. INAEM.
 Disponible en teatro.es/++resource++plonetheme.teatro.images/teatro_resources/pdf/recuerdos-de-teatro-1941-1942.pdf.
- De los Ríos, Vicente. *Análisis del Quijote*. Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, 1834.
 Disponible en https://books.google.com/books?id=mrTEaPQrXvEC&newbks=1&newbks_redir=0&dq=mayans%20siscar&pg=PA36#v=onepage&q&f=false.
- Dennett, Daniel. “The Origins of Selves”, *Cogito*, vol. 3, 1989, pp. 163–73. Disponible en ase.tufts.edu/cogstud/dennett/papers/originss.htm.
- Deuber-Mankowsky, Astrid. *Lara Croft: Cyber Heroine*. University of Minnesota Press, 2005.
- Díez, Emeterio. “El cine de Interés Nacional (1944-1964)”. *Historia social del cine en España. El cine a través de sus documentos*. 29 marzo de 2014. [Fecha de consulta: 8 de enero de 2019]. Disponible en ediez-historiasocialcineespana.blogspot.com/2014/03/el-cine-de-interes-nacional-1944-1964.html.
- D’Lugo, Marvin. “Landscape in Spanish Cinema”. *Cinema and Landscape*. Ed. Graeme Harper and Jonathan Rayner. Intellect, 2010, pp. 117–30.
- Domínguez, María José. “Juego de espejos, engaños y desengaños en la escena del balcón de *Valor, agravio y mujer... Stripping Don Juan*”. *Comedia Performance*, vol. 5, no. 1, 2008, pp. 108–34.
- . “Entrevista a Miguel Lázaro-Bernuy”. 21 agosto 2018. Ver apéndice C.
- . “Entrevista a Rubén Martín Vegue”. 15 mayo 2017. Ver apéndice B.
- Doré, Gustave. “Una aldeana”. *Don Chisciotte della Mancia*. Miguel de Cervantes. Trad. Bartolomeo Gamba. Ed. Edoardo Perino. Roma, 1888. (II, 9). Disponible en <https://www.h-net.org/~cervantes/doresp1.htm>.
- . “Don Quijote en Sierra Morena, pensando en Dulcinea”. *Don Chisciotte della Mancia*. Miguel de Cervantes. Trad. Bartolomeo Gamba. Ed. Edoardo Perino. Roma, 1888. (I, 29). Disponible en <https://www.h-net.org/~cervantes/doresp2.htm>.
- Dulcinea*. Dir. y guion. Vicente Escrivá. Perf. Millie Perkins, Cameron Mitchell, Folco Lulli. Prod. Aspa Films y Nivifilm, 1963. Largometraje. 94 min.

- Entrambasaguas, Joaquín de. “Al margen de *Dulcinea*, de Gaston Baty”. *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, vol. 3-4, 1942, pp. 155–66.
- Escrivá, Vicente. *Jornadas de Miguel de Cervantes*. Magisterio español, 1948.
- Escudero Buendía, Javier. “Los Villaseñor y El Toboso: don Quijote llama a otra puerta”. XII Congreso de Escritores de Castilla La Mancha. El Toboso, 18 oct. 2014.
- Escudero Buendía, Javier y María Isabel Sánchez Duque. *Manjavacas, la Venta del Caballero*. Aache, 2014.
- . *Socuéllanos, las tinajas del Caballero del Verde Gabán*. Aache, 2014.
- “(La) escultura ‘Dulcinea, fuiste, eres y serás’ ya luce en El Toboso (Toledo)”. *Europa Press*, 9 abr. 2015. Disponible en <https://www.europapress.es/castilla-lamanca/noticia-escultura-dulcinea-fuiste-eres-seras-ya-luce-toboso-toledo-20150409185348.html>.
- “España en comunidad”. *RTVE*, 14 mayo 2016. Disponible en rtve.es/alacarta/videos/espana-en-comunidad/espana-comunidad-14-05-16/3608074/.
- España, Rafael de. *De la Mancha a la pantalla: aventuras cinematográficas del ingenioso hidalgo*. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2007.
- . “*Don Quijote* en el cine: ¿Un sueño imposible?” *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, vol. 25, 2012, pp. 111–44. Disponible en <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?referer=https://www.google.com/&httpsredir=1&article=1307&context=teatro>.
- Esparza, Pablo. “La razón por la que al País Vasco, Cataluña y Galicia se les llama “nacionalidades históricas” y ¿en qué se diferencian del resto de España?” *BBC*, 9 oct. 2017. [Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2019]. Disponible en bbc.com/mundo/noticias-internacional-41538966.
- Espina, Concha. *Mujeres del Quijote* [1916]. En *El Quijote en clave de mujer/es*. Ed. Fanny Rubio. Editorial Complutense, 2015. pp. 101–64.
- Featherstone, Mike. “Body, Image, and Affect in Consuming Culture”. *Body and Society*, vol. 16, no. 1, 2010, pp. 193–221.
- Fernández Asperilla, Ana. “La emigración como exportación de mano de obra: El fenómeno migratorio a Europa durante el franquismo”. *Historia Social*, no. 30, 1998, pp. 63–81.

- Ferrándiz Lozano, José. “La ruta de Don Quijote, un clásico de Azorín en el III Centenario” *El Salt, Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, 4. Abril-junio 2005.
- “Franco Bahamonde, Francisco”. *Xacopedia.com*. [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2019]. Disponible en xacopedia.com/Franco_Bahamonde_Francisco.
- Fuchs, Barbara. *The Poetics of Piracy. Emulating Spain in English Literature*. University of Pennsylvania Press, 2013.
- “Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico Almagro, Premio Max a la Contribución a las Artes Escénicas 2017”. *Premios Max*, 27 de marzo de 2017, premiosmax.com/dyn/prensa/prensa/ficha.php?id_seccion=55&id_nota=285.
- García, Txus. “Biografía”. *Escritores.org*. escritores.org/libros/index.php/item/txus-garcia.
- García-Abad García, María Teresa. “‘Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo’: literatura, teatro y cine en *Dulcinea*. Versiones y perversiones de un mito”. *Anales Cervantinos*, vol. 39, 2007, pp. 219–33. Disponible en analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos/article/view/27/27
- García-Bellido Capdevila, Juan. “La quintaesencia o el éter moderno”. *Investigación y ciencia*, 22 de abril de 2011. Disponible en investigacionyciencia.es/blogs/astronomia/17/posts/la-quintaesencia-o-el-ter-moderno-10313.
- García Garzón, Juan Ignacio. *Paco Rabal: Aquí, un amigo*. Algaba, 2004.
- Gascoyne, David. “Gala Eluard”. *Selected Prose 1934-1998*. Ed. Roger Scott. Enithamon Press, 1998.
- Geddes, Andrew. *Immigration and European Integration. Beyond Fortress Europe?* Manchester University Press, 2008.
- Gilbert, Sandra M. y Susan Gubar. “El espejo de la reina: la creatividad femenina, las imágenes masculinas de la mujer y la metáfora de la paternidad literaria”. *La loca del desván La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Cátedra, 1998. pp. 17–58.
- Gil-Oslé, Juan Pablo. “Commemorations of Francis Xavier’s Heritage on the Fifth Centennial of his Birth, 2006”. *eHumanista*, vol. 23, 2013. pp. 492–511.
- . “La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad* de María de Zayas”. *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 93, no. 4, 2016. pp. 361–83.

- Gómez, Luis J. “El círculo del ‘lugar de La Mancha’ se estrecha”. *La Tribuna de Cuenca*, 7 dic. 2014. [Fecha de consulta: 3 de julio de 2019]. Disponible en latribunadecuenca.es/noticia/Z4DD50C26-A0B2-17CE-34EAB0D696D13FB9/20141207/circulo/lugar/mancha/estrecha.
- González, Arturo. “¿Para qué sirve un museo?” *Café Scientifique*. ITESO, Universidad Jesuita de Guadalajara. 3 jun 2008. https://cultura.iteso.mx/web/general/detalle?group_id=5512253.
- Gorostiza, Jorge. “Provenza, Crimea... La Mancha: El paisaje de Don Quijote”. *Nosferatu*, vol. 50, 2005, pp. 55–64.
- Greenblatt, Stephen. “Othello’s Story”. Harvard University free online course. *Stephen Greenblatt*. 7 de septiembre de 2018. [Fecha de consulta: 21 de noviembre de 2018]. Disponible en stephengreenblatt.com/news/free-online-course.
- Guerrero, Eduardo Olid. “The Machiavellian In-Betweenness of Cervantes's Elizabeth I”. *Cervantes*, vol. 33, no.1, 2013. pp. 45–80. Disponible en gateway.proquest.com.ezproxy1.lib.asu.edu/openurl?ctx_ver=Z39.88-2003&xri:pqil:res_ver=0.2&res_id=xri:lion&rft_id=xri:lion:rec:criticism:R04918336&rft.accountid=4485.
- Hanna, Heather. *Women Framing Hair: Serial Strategies in Contemporary Art*. Cambridge Scholars Publishing, 2015.
- Hartzenbusch, Juan Eugenio. *Las 1633 notas puestas po el Exmo. e Ilmo. Sr. D. Juan Eutenio Hartzenbusch a la primera edición de El ingenioso hidalgo reproducida por D. Francisco López Fabra con la foto-tipografía*. Narciso Ramírez y cía, 1874. Disponible en https://books.google.com/books?id=n9INAAAAQAAJ&newbks=1&newbks_redir=0&dq=hartzenbusch%20quijote%20edicion&pg=PP7#v=onepage&q=hartzenbusch%20quijote%20edicion&f=false.
- Herranz, Ferran. *El Quijote y el cine*. Cátedra, 2005.
- Herrería Fernández, Antonio. *Turismo y novela: el espacio turístico de costa en la novela española contemporánea*. Disertación. ProQuest Dissertations and Thesis, 2017. Disponible en search-proquest-com.ezproxy1.lib.asu.edu/docview/1897569282?pq-origsite=primo.
- Herzog, Tamar. *Defining Nations: Immigrants and Citizens in Early Modern Spain and Spanish America*. Yale University Press, 2003.

- Historia de nuestro cine*. Presentado por Elena S. Sánchez. Invitados Enrique Cerezo, José Luis García Berlanga, Ramón Colom y Javier Ocaña. TVE-2, 13 enero 2017. [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2019]. Disponible en rtve.es/alacarta/videos/historia-de-nuestro-cine/historia-nuestro-cine-coloquio-productor-cine-espanol-premios-forque/3867052/.
- Holcombe, Daniel. “Salvador Dalí’s Don Quixote High Art or Kitsch?” *Laberinto Journal*, vol. 10, 2017, pp. 13–26.
- Horacio Flacco, Quinto. *Q. Horacio Flacco poeta lyrico latino. Sus obras con la declaración magistral en lengua castellana*. Ed. Dr. Villen de Biedma. Granada, 1599. Manuscrito de la Biblioteca Nazionale di Napoli, digitalizado. Disponible en books.google.com/books?id=5bBgfOdRflsC&lpg=RA2-PA129&ots=nfg0TG1N1A&dq=horacio%20oda%20xiii%20latin&pg=PP6#v=onepage&q&f=false.
- Icaza, Francisco de. *El Quijote durante tres siglos*. Imprenta de Fortanet, 1918.
- ICOM (Consejo Internacional de Museos). “Estatutos. Modificados y adoptados por la asamblea general extraordinaria”. París, 9 junio 2017. [Fecha de consulta: 28 de julio de 2019]. Disponible en icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf.
- ICOM (Consejo Internacional de Museos). “Creación de la nueva definición de Museo”. *Icom.Museum*, 1 abr. 2019. [Fecha de consulta: 30 de septiembre de 2019]. Disponible en icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/.
- Iffland, James. “Seeing is believing: the rhetoric of graphic illustration in the history of *Don Quijote*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 27, no. 1, 2007, p. 95–160. [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2020]. Disponible en *Gale Literature Resource Center*, <https://link-gale-com.ezproxy1.lib.asu.edu/apps/doc/A177671606/LitRC?u=asuniv&sid=LitRC&xid=88ea9611>.
- Informe Anual de Políticas de Inmigración y Asilo. Segunda parte*. Ed. EMN, Comisión Europea y Gobierno de España, 2016. Disponible en extranjeros.empleo.gob.es/es/redeuropeamigracion/Informe_Anuar_Politiclas_Inmigracion_Asilo/doc_2016/APR_2016_National_Report_part_2_ES_-_final.pdf.
- Ingelmo, Pedro. “*El Quijote* llegó a ser en España una lectura traumática”. Entrevista a Andrés Trapiello. *Diario de Sevilla*, 22 nov 2016. [Fecha de consulta: 29 de enero de 2020]. Disponible en https://www.diariodesevilla.es/entrevistas/Quijote-llego-Espana-lectura-traumatica_0_1083792187.html.

- Inventario de presas y embalses de España*. Ministerio para la Transición Ecológica, 2019. [Fecha de consulta: 4 de junio de 2019]. Disponible en <https://www.miteco.gob.es/es/agua/temas/seguridad-de-presas-y-embalses/inventario-presas-y-embalses/>.
- Iser, Wolfgang. “The Reading Process: A Phenomenological Approach”. *Modern Criticism and Theory*. Ed. David Lodge. Pearson Education, 2000. pp. 188-205.
- Jaime, Antoine. *Literatura y cine en España (1975-1995)*. Cátedra, 2000.
- Jauss, Hans Robert. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. *Estética de la recepción*. Ed. José Antonio Mayoral, Arco-Libros, 1987. pp 59–87.
- . *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética*. Taurus, 1986.
- Jones, Edward T. “Desire under the Helms of Rohmer and Buñuel: *Claire’s Knee* and *That Obscure Object of Desire*”. *Literature/Film Quarterly*, vol. IX, no. 1, 1981. pp. 3–8. Disponible en web.b.ebscohost.com.ezproxy1.lib.asu.edu/ehost/pdfviewer/pdfviewer?vid=1&sid=eeae3f60-75ec-45e3-bea8-d899a3b0a9e9%40pdc-v-sessmgr05.
- Kennedy, Helen. “Lara Croft: Feminist Icon or Cyberbimbo? On the limits of Textual Analysis”. *Game Studies*, vol. 2, no. 2, 2002. Disponible en gamestudies.org/0202/kennedy/.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, trad. Leon S. Roudiez, Columbia University Press, 1982.
- Laguna, Ana María G. *Cervantes and the Pictorial Imagination: A Study on the Power of Images and Images of Power in Works by Cervantes*. Bucknell University Press, 2009.
- Lancaster, Kurt. “Lara Croft: The Ultimate Young Adventure Girl. Or the Unrending Media Desire for Models, Sex, and Fantasy”. *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 26, no. 3, 2004. pp. 87–97.
- Lázaro Bernuy, Miguel. “Idearium”. *El sótano de Bernuy*. [Fecha de consulta: 10 de agosto de 2018]. Disponible en elsotanodebernuy.wordpress.com/2015/01/06/idearium/.
- . *Venus fantasma. Dulcinea de mis ausencias*. Videocreación, 2016. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2018]. Disponible en youtube.com/watch?v=cne_D-gfF5g.

- “lazarillo”. *Diccionario de la Lengua Española*, Ed. Tricentenario, 2017. Disponible en dle.rae.es/?id=N1wSC7E.
- Leach, E. R. “Magical Hair”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, no. 2, 1958. pp. 147–64. Disponible en jstor.org/stable/2844249.
- Lee, Christina. *The Anxiety of Sameness in Early Modern Spain*, Manchester University Press, 2016, *JSTOR*, jstor.org/stable/j.ctt18j8zd7.6.
- Lénárt, András. “Un hombre de la apertura franquista. José María García Escudero”. *Acta Scientiarum Socialium* vol. XXX, 2009, pp. 37–48. [Fecha de consulta: 14 febrero de 2018]. Disponible en https://www.researchgate.net/publication/279976641_Un_hombre_de_la_apertura_franquista_Jose_Maria_Garcia_Escudero.
- Lesnik-Obrstein, Karin. *The Last Taboo: Women and Body Hair*. Manchester University Press, 2013.
- Llamazares, Julio. *El viaje de don Quijote*. Alfaguara, 2016.
- . “Dulcinea y las monjas de Madagascar”. *El País*, 8 ago. 2015. [Fecha de consulta: 1 de julio de 2019]. Disponible en elpais.com/cultura/2015/08/08/actualidad/1439047152_497931.html.
- Luca de Tena, Consuelo. “Escritor y personaje: dos formas distintas de habitar una casa. Cervantes, Dulcinea y las casas- museo”. *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 3 (2007), pp. 98–109.
- Mac Sweeney, Naoíse, ed. *Foundation Myths in Ancient Societies: Dialogues and Discourses*. University of Pennsylvania Press, 2014.
- Machado, Antonio. “CLXXIV. Otras canciones a Guiomar. A la manera de Abel Martín y Juan de Mairena”. (1936). *Poesías completas*. Ed. Manuel Alvar. Espasa Calpe, 1978. pp. 357-60.
- Madariaga, Salvador de. *Guía del lector del “Quijote”. Un ensayo psicológico de don Quijote*. Espasa Calpe, 1926. Disponible en bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10162879.
- Magadán Díaz, Marta y Jesús Rivas García. *Turismo literario*. Septem Universitas, 2011.
- Man of La Mancha*. Dir. Arthur Hiller. Perf. Peter O’Toole, Sophia Loren, James Coco. Produzioni Europee Associate (PEA), 1972. Largometraje. 2h 12 min.

- Manero Sorolla, Pilar. “Aproximaciones al estudio del petrarquismo en la poesía de Cervantes: La configuración imaginística del amante”. *Actas II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 1991. Centro Virtual Cervantes. [Fecha de consulta: 21 noviembre de 2018]. Disponible en cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_69.pdf.
- Marcuzzi, Gonzalo y Teresa Rodríguez. *Dulcineas de los balcones*. Videocreación, 2016. Disponible en youtube.com/watch?v=cne_D-gfF5g.
- “Mariano Rajoy, presidente del Gobierno tras 10 meses en funciones”. *El País*. 30 de octubre de 2016. [Fecha de consulta: 7 septiembre de 2018]. Disponible en elpais.com/politica/2016/10/29/actualidad/1477734852_101043.html.
- Marín Eced, Teresa. *Figuras femeninas en El Quijote*. Charo García, ilustr. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2007.
- Martín Vegue, Rubén. *Atí*. Videocreación, 2016. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2018]. Disponible en youtube.com/watch?v=cne_D-gfF5g.
- Mayans i Siscar, Gregorio. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Briga-Real, 1737. Disponible en https://books.google.com/books?id=mrTEaPQrXvEC&newbks=1&newbks_redir=0&dq=mayans%20siscar&pg=PA2#v=onepage&q=mayans%20siscar&f=false.
- Mendelsund, Peter. “What we see when we read”. *The Paris Review*, 14 ago. 2014. [Fecha de consulta: 11 de febrero de 2020]. Disponible en <https://www.theparisreview.org/blog/2014/08/14/what-we-see-when-we-read/>.
- Mendoza, Ana. “Pérez-Reverte: ‘Es una vergüenza que el Quijote no sea lectura obligatoria’”. *La Vanguardia*, 29 nov. 2014. [Fecha de consulta: 29 de enero de 2020]. Disponible en <https://www.lavanguardia.com/cultura/20141129/54420356401/perez-reverte-es-una-verguenza-que-el-quiote-no-sea-lectura-obligatoria.html>.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Un aspecto en la elaboración del "Quijote": Discurso leído en la inauguración del curso de 1920-1921*. Ateneo Científico Literario y Artístico de Madrid. Madrid, 1921.
- Mintz, Ann. “Media and Museums: A Museum Perspective”. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. Eds. Selma Thomas y Ann Mintz. American Association of Museums, 1998. pp 19–34.

- Mirzoeff, Nicholas. *The Visual Culture Reader*. Routledge, 1998. Disponible en <https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/104915217-mirzoeff-nicholas-ed-the-visual-culture-reader.pdf>
- Monterde, José Enrique. “Camino de desolación: Presencias de *El Quijote* en el cine español del franquismo”. *Nosferatu*, vol. 50, 2005, pp. 13–17.
- Montero Reguera, José. *El Quijote durante cuatro siglos. Lecturas y lectores*. Secretariado de publicaciones e intercambio editorial de la Universidad de Valladolid, 2005.
- Monterroso Montero, Juan M. “Eugenio Salvador Dalí y Alonso Quijano. La construcción de un personaje, la ilustración de una historia”. *El Quijote y los derechos humanos*. Ed. María Dolores Villaverde Solar. Facultad de Humanidades de la Universidad A Coruña, 2008. pp. 37–58.
- Morales Becerra, Vicente. “La fundación de Argamasilla de Alba (Ciudad Real) en el priorato de San Juan: una repoblación señorial tardía como respuesta a actitudes concejiles antiseñoriales”. *I Congreso de Jóvenes Historiadores, 19-21 de abril de 2016*. Actas. Servicio de Publicaciones Universidad Rey Juan Carlos, 2018. pp. 330–50. [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2019]. Disponible en researchgate.net/publication/327043640_La_fundacion_de_Argamasilla_de_Alba_Ciudad_Real_en_el_priorato_de_San_Juan_una_repoblacion_senorial_tardia_como_respuesta_a_actitudes_concejiles_antisenoriales.
- Moreno Martín, José María. “El mapa de la ruta de don Quijote (1780)”. *Cátedra de Historia y Patrimonio Naval*. Armada Española, Universidad de Murcia, 19 sep. 2016. Disponible en <https://catedranaval.files.wordpress.com/2016/09/mapa-de-la-ruta-de-don-quiote-presentacion.pdf>.
- Müller, Cristina. “Individuation, Ekphrasis, and Death in Don Quixote”. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick A. De Armas. Bucknell University Press, 2005. pp. 156–74.
- Mulvey, Laura. *Placer visual y cine narrativo*. Episteme, 1988.
- . “Visual Pleasure and Narrative Cinema”. *The Feminism and Visual Culture Reader*. Ed. Amelia Jones. Psychology Press, 2003. pp. 44–53.
- Muñoz, María José. “Nombran ‘Dulcinea del Toboso’ a título póstumo a la duquesa de Alba”. *ABC*, 30 mar. 2015. [Fecha de consulta: 30 de agosto de 2019]. Disponible en: abc.es/toledo/ciudad/20150330/abci-nombran-dulcinea-toboso-titulo-201503292139.html.

- Nadeau, Carolyn A. *Women of the Prologue. Imitation, Myth, and Magic in Don Quixote*. I. Bucknell University Press, 2002. Disponible en search-proquest-com.ezproxy1.lib.asu.edu/docview/304124728?pq-origsite=primo.
- “Natalia Menéndez dejará el Festival de Almagro tras la 40 edición”. *Eldiario.es*, 7 mayo 2016. [Fecha de consulta: 7 septiembre de 2018]. Disponible en eldiario.es/clm/Natalia-Menendez-Festival-Almagro-oxigeno_0_513398774.html.
- Navarro, Julián. “Mena, el ingenioso Hidalgo del Humor”. *Círculo de Opinión*, núm. 274, 16 ene 2015. p. 8. Disponible en circulodeopinion.com/mena-el-ingenioso-hidalgo-del-humor/.
- Nettel, Guadalupe. “Ciegos literarios”. *Dossier* no. 11, marzo 2010. [Fecha de consulta: 9 de mayo de 2018]. Disponible en revistadossier.cl/ciegos-literarios/.
- OEPM (Oficina Española de Patentes y Marcas). “Localizador de Marcas”. Base de datos. www.oepm.es/signos_distintivos/index.html.
- Ortega Molina, Marciano. “Prólogo”. *Dulcinea: Flor de ocho pétalos*. Coor. Julia Sáez Angulo y Marciano Ortega Molina. Ayuntamiento de El Toboso, Imprenta Cervantina de El Toboso, 2015.
- Ortega y Gasset, José. “Historia y geografía” [1916]. *Obras Completas (Vol. II)*. Fundación Ortega y Gasset/Santillana Ediciones, 2006. pp. 491–500.
- . “La deshumanización del arte” [1925]. *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*. 6a ed. Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1988.
- Ovidio. *Metamorfosis*. Ed. y trad. Consuelo Álvarez y Rosa María Iglesias. Cátedra, 2005.
- Pardo Bazán, Emilia. “Prólogo”. *La esclavitud femenina* [1892]. John Stuart Mill. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 1999. Disponible en <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcr7891>.
- Parra Luna, Francisco et al. *El lugar de la Mancha es... El Quijote como un sistema de distancias/tiempos*. Editorial Complutense, 2005.
- Pavel, Thomas: “My Narratology. An Interview with Thomas Pavel”. *Diégesis. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research*, vol. 6, no. 1, 2017. pp. 97–98. [Fecha de consulta 15 de abril de 2019]. Disponible en diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/265/369.
- Penninx, Rinus. “Integration Processes of Migrants: Research Findings and Policy Lessons”. *Europe and Its Immigrants in the 21st Century. A New Deal or a*

- Continuing Dialogue of the Deaf?* Ed. Demetrios G. Papademetriou. Migration Policy Instituto and Luso-American Foundation, 2006. pp. 32–52.
- Pérez, Jorge. *Confessional Cinema: Religion, Film and Modernity in Spain's Development Years 1960-1975*. University of Toronto Press, 2017.
- Pérez Magallón, Jesús. *Cervantes, monumento de la nación: problemas de identidad y cultura*. Cátedra, 2015.
- Pérez Mateo, Soledad. “¿Categorizar lo inmaterial? El patrimonio cultural inmaterial y las casas museo españolas”. *e-rph* num. 15, dic. 2014. pp. 25–52.
- Pérez Ortiz, María Jesús. “Guiomar, el amor tardío de Antonio Machado”. *La Opinión de Málaga*, 2 jul. 2016. Disponible en laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2016/07/02/guiomar-amor-tardio-antonio-machado/860964.html
- Pérez Perucha, Julio. *Flor en la sombra. Antología crítica del cine español*. Filmoteca Española, Cátedra, 1997.
- “(¡La) Piquer fue la primera!” *El Mundo*, 3 nov. 2010. [Fecha de consulta: 9 de julio de 2019]. Disponible en elmundo.es/elmundo/2010/11/03/cultura/1288799601.html.
- Plan estratégico de turismo 2015-2019 Castilla La Mancha. Misión, visión y objetivos estratégicos. Desarrollo de planes y líneas de actuación*. Gobierno de Castilla La Mancha, 2015. [Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2019]. Disponible en turismocastillalamancha.es/PLAN-ESTRATEGICO-TURISMO-2015-2019.pdf
- “Qué es”. *Almagro: Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico*. [Fecha de consulta: 2 de mayo de 2018]. Disponible en: festivaldealmagro.com/es/seccion/que-es-festival/.
- “¿Qué es una marca?” *Merca2.0*, 17 dic. 2013. [Fecha de consulta: 27 de septiembre de 2019]. Disponible en merca20.com/que-es-una-marca-5-definiciones/.
- Quintana Pareja, Emilio. “El Colegio Sueco de vacaciones (Torremolinos 1954) o cómo nace el mito de las suecas”. *Xenografías suecas*. Proyecto digital. [Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2018]. Disponible en emilioquintana.com/xenografias/2013/05/09/colegio-sueco-de-vacaciones-torremolinos-1954/.
- Rabin, Lisa. “The Reluctant Companion of Empire: Petrarch and Dulcinea in Don Quijote de la Mancha”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. XIV, no. 2, 1994. pp. 81–90.

- Ramachandran, V.S. *The Tell-Tale Brain: A Neuroscientist's Quest for What Makes Us Human*. W.W. Norton and Co., 2011. Disponible en home.iitj.ac.in/~gk/Psyche/listed/10.%20The%20Tell-Tale%20Brain%20-%20V%20S%20Ramachandran.pdf
- Ramos Arenas, Fernando y Rubén Justo Álvarez. “Una ‘tradición de calidad’ española. Consideraciones industriales, temáticas y estéticas en torno a las películas de Interés Nacional (1944-1964)”. *Hispanic Research Journal*, vol. 18, no. 1, 2017. pp. 15–29. [Fecha de consulta 9 de enero de 2019]. Disponible en tandfonline.com/doi/full/10.1080/14682737.2016.1254880.
- Redajo, Juan Luis (grimores). “La Guardia en el cine”. *www.laguardiatoledo.info* [Fecha de consulta: 20 de marzo de 2019]. Disponible en laguardiatoledo.info/fotos/displayimage.php?album=242&pos=23.
- Regatao, Gisele. “*Don Quixote* in Paintings and Tapestry”. *WNYC News*, 1 mar. 2015. [Fecha de consulta 30 de enero de 2020]. Disponible en <https://www.wnyc.org/story/don-quixotes-scenes-paintings-and-tapestry/>.
- Riaño, Peio H. “Soy español y leer me aburre”. *El Español*, 18 ene. 2018. [Fecha de consulta 1 de diciembre de 2018]. Disponible en elespanol.com/cultura/libros/20180118/espanol-leer-aburre/278223123_0.html.
- Riley II, Charles A. *Disability and the Media. Prescriptions for Change*. University Press of New England, 2005.
- Robertson, Jean y Craig McDaniel. *Themes of Contemporary Art. Visual Art After 1980*. Oxford University Press, 2005.
- Rodicio, Ángela. *Dulcinium*. Confluencias, 2016.
- Rodríguez, Manuel Antonio y Juan Antonio Pellicer y Saforcada. “Carta geográfica de los Viajes de don Quixote y Sitios de sus Aventuras”. Gabriel de Sancha, 1798. *Biblioteca Digital Hispánica*. [Fecha de consulta: 26 de mayo de 2019]. Disponible en cervantes.bne.es/es/colecciones/cartografia/carta-geografica-viages-don-quixote-y-sitios-sus-aventuras-delineada.
- Rodríguez Marcos, Javier. “*El Quijote* es un libro divertido y sencillo, transparente”. Entrevista a Francisco Rico. *El País*, 6 nov. 2004. [Fecha de consulta: 10 agosto 2019]. Disponible en elpais.com/diario/2004/11/06/babelia/1099701550_850215.html.
- Rojas, Ricardo. *Cervantes*. La Facultad, 1935.

- Román Alhambra, Luis Miguel. “El Quijote de Mingote”. *Alcázar de San Juan. Lugar de Don Quijote*, 4 abril 2012. [Fecha de consulta: 20 septiembre 2019]. Disponible en www.alcazarlugardedonquijote.wordpress.com.
- Romero, Trinidad. “Portada”. *El Quijote*. Miguel de Cervantes. Adaptación de Ramón Gómez de la Serna. Prólogo de Carlos Alvar. Universidad Alcalá de Henares, 2014. <http://trinidad-romero.blogspot.com/2015/>.
- . “Dulcinea”. *Dulcinea: Flor de ocho pétalos*. Coor. Julia Sáez Angulo y Marciano Ortega Molina. Ayuntamiento de El Toboso, Imprenta Cervantina de El Toboso, 2015.
- . “Sugerencias”. Don Quijote y Sancho. Blog, 5 dic. 2019. <https://trinidadromero.blogspot.com/2019/12/sugerencias.html>.
- . “Cervantes ya brilla en el cielo”. Don Quijote y Sancho. Blog, 17 feb. 2016. <https://trinidadromero.blogspot.com/2019/12/sugerencias.html>.
- . “Dulcinea del Toboso. Libro”. Don Quijote y Sancho. Blog, 5 dic. 2019. <https://trinidadromero.blogspot.com/2019/12/sugerencias.html>.
- . “Comunicación personal”. Correo electrónico, 2 sep. 2016. Apéndice D.
- Rosell, José. “El misterio de Dulcinea”. *ABC* 10 ago 2013. [Fecha de consulta: 10 de febrero de 2020]. Disponible en <https://www.abc.es/toledo/ciudad/20131008/abc-misterio-dulcinea-201310081816.html>.
- Rubio Alcover, Agustín. *Vicente Escrivá: Película de una España*. Ediciones de la Filmoteca, CulturArts IVAC, 2013.
- . “Escrivá, Vicente”. *Diccionario del audiovisual valenciano*. Generalitat Valenciana, Institut Valencià de Cultura, 2018. [Fecha de consulta 15 enero de 2019]. Disponible en diccionarioaudiovisualvalenciano.com/wp-content/uploads/2018/07/vicente-escriva.pdf.
- Rubio, Fanny, ed. *El Quijote en clave de mujer/es*. Editorial Complutense, 2005.
- Ruido, Maria. “El ojo saturado de placer. Sobre fragmentación, porno-evidencia y brico-tecnología”. *Banda aparte*, no. 18, 2000. pp 51–62. Disponible en hdl.handle.net/10251/42440.
- Ruiz Luján, Amparo. *Dulcinea. Sueño del héroe delirante*. Alderabán, 2011.

- Ruiz Luján, Amparo et al. *Dulcinea: Flor de ocho pétalos*. Coor. Julia Sáez Angulo y Marciano Ortega Molina. Ayuntamiento de El Toboso, Imprenta Cervantina de El Toboso, 2015.
- Rush, Michael. *Video Art*. Thames and Hudson, 2003.
- . *New Media in Art*. Thames and Hudson, 2005.
- Salinas, Pedro. “La mejor carta de amores de la literatura española”. *Ensayos de literatura hispánica: Del “Cantar de Mio Cid” a García Lorca*. Ed. Juan Marichal. Aguilar, 1958. pp. 115–31.
- Sánchez, Fernando F. et al. “Las órenes de caballería como fuente de inspiración y antecedente de la insigne orden del Toisón de Oro”. *Vivat Academia*, vol. 18, no. 133, 2015, pp. 26–43.
- Sanz Ballesteros, Juan y Miguel Ángel Coso Marín. “El proyecto museográfico para el Museo Casa de Dulcinea”. *Casas museo: museología y gestión*. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2013. pp. 211–13.
- Saramago, José. *Viaje a Portugal*. Trad. Basilio Losada. Alfaguara, 2008.
- Saussure, Ferdinand de. *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. Losada, 1945.
- Savater, Fernando. “Leer para despertar”. *Babelia*, suplemento de *El País*, 26 jun. 1993. pp. 2–3. Disponible en <https://dokumen.tips/documents/leer-para-despertar.html>.
- Scarlett, Elizabeth A. *Religion and Spanish Film. Luis Buñuel, de Franco Era, and Contemporary Directors*. University of Michigan Press, 2015.
- Schaeffer, Jean Marie. *¿Por qué la ficción?* Trad. José Luis Sánchez Silva. Lengua de trapo, 2012.
- Selma, Fernando. “Frontispicio”. *Don Quijote de la Mancha*. Imp. Joaquín Ibarra, 1780. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000203434>.
- Semur, Raquel. “Realidad virtual y literatura. Una nueva lectura de La invención de Morel de Adolfo Bioy Casares”. *Debate Feminista*, vol. 13, abr. 1996. pp. 261–68.
- La Señora de Fátima*. Dir. Rafael Gil. Guion. Vicente Escrivá. Perf. Inés Orsini, Fernando Rey, Tito Junco. Prod. Aspa Films, 1951. Largometraje. 93 min. Disponible en <https://gloria.tv/video/fPyFDt7mGrXv2kWxbQZdGSAZM>.

- Sepúlveda, Ana Belén. “El Toboso, conocido por ser la cuna del amor y la patria de Dulcinea”. *Mancha Información*, 14 may. 2015. [Fecha de consulta: 23 de septiembre de 2019]. Disponible en manchainformacion.com/noticias/32324-El-Toboso-conocido-por-ser-la-cuna-del-amor-y-la-patria-de-Dulcinea.
- Serrano, Ignacio. “Mingote y Cervantes, el encuentro de dos genios”. *ABC*, 19 nov. 2019. p. 48.
- Serrano de Menchén, Pilar. “Don Antonio de Toledo, gran prior de San Juan, y don Francisco de Valencia, caballero de la misma orden, valedores en la liberación de Cervantes del cautiverio de Argel”. *Con los pies en la tierra. Don Quijote en su marco geográfico e histórico*. Actas del XII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. Eds. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal. Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008. pp. 195–206.
- Shohat, Ella and Robert Stam. “Narrativizing Visual Culture: Towards a Polycentric Aesthetics”. *The Visual Culture Reader*. Routledge, 1998. Disponible en <https://analepsis.files.wordpress.com/2011/08/104915217-mirzoeff-nicholas-ed-the-visual-culture-reader.pdf>.
- Spencer, Sarah. “The Challenge of Integration in Europe”. *Europe and Its Immigrants in the 21st Century. A New Deal or a Continuing Dialogue of the Deaf?* Ed. Demetrios G. Papademetriou. Migration Policy Instituto and Luso-American Foundation, 2006. pp. 1–29.
- Stavans, Ilan. *Quixote. The Novel and the World*. W.W. Norton and Company, 2015.
- Surcos*. Dir. José Antonio Nieves Conde. Guion. Eugenio Montes. Perf. Luis Peña, María Asquerino, Francisco Arenzana, Marisa de Leza. Prod. Atenea Films, 1951. Largometraje. 104 min.
- Swyngedouw, Erik. *Liquid Power: Contested Hydro-Modernities in the Twentieth-Century Spain*. MIT Press, 2015.
- Téllez, José Luis. “La señora de Fátima”. *Flor en la sombra. Antología crítica del cine español*. Ed. Julio Pérez Perucha. Filmoteca Española, Cátedra, 1997. pp. 297–300.
- Thomas, Selma. “Mediated Realities: A Media Perspective”. *The Virtual and the Real: Media in the Museum*. Eds. Selma Thomas y Ann Mintz. American Association of Museums, 1998. pp 1–18.
- “(El) Toboso experimenta en 2012 un ‘espectacular aumento’ del número de turistas que visitan la localidad”. *Mi Mancha Información*, 26 ene. 2013. [Fecha de consulta: 5 de julio de 2019]. Disponible en manchainformacion.com/noticias/9543-El-Toboso-experimenta-en-2012-un-espectacular-aumento-del-numero-de-turistas-que-visitam

[Toboso-experimenta-en-2012-un-espectacular-aumento-del-nmero-de-turistas-que-visitan-la-localidad.](#)

- Tompkins, Cynthia. *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics*. University of Texas Press, 2013.
- Torrero, Adrián. “Humor gráfico”. Vídeo 11.07 min. *YouTube*. Disponible en [youtube.com/watch?v=Jhjyi9co6iA](https://www.youtube.com/watch?v=Jhjyi9co6iA).
- Trigo Conde, Isaac. “Transformación de imágenes: Morphing”. *Acta Revista Digital*. Manual Formativo 008, 1998. pp. 63–69. [Fecha de consulta 3 agosto de 2018]. Disponible en acta.es/medios/articulos/disenno_y_multimedia/008061.pdf.
- Unamuno, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho* [1905]. Austral, 1985.
- . *Del sentimiento trágico de la vida* [1913]. Disponible en https://issuu.com/guschavez/docs/miguel_de_unamuno_-_del_sentimiento
- . “La Atlántida”. *Viajes y paisajes. Antología de crónicas de viaje*. La línea del horizonte, 2014. pp. 187–91.
- Vega, Jesusa. “Irracionalidad popular en el arte figurativo español del siglo XVIII”. *Anales de Literatura Española*. vol. 10, 1994, pp. 237–73.
- Vickers, Nancy J. “Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme.” *Critical Inquiry*, vol. 8, no. 2, 1981, pp. 265–79. Disponible en [jstor.org/stable/1343163](http://www.jstor.org/stable/1343163).
- Villanueva, Darío. “De la génesis a la creación”. *El País*, 4 ene. 2015. [Fecha de consulta: 5 de julio de 2019]. Disponible en elpais.com/cultura/2015/01/04/actualidad/1420389710_573328.html.
- Vogel, Adrián. *Bikinis, fútbol y rock&roll. Crónica pop bajo el franquismo sociológico (1950-1977)*. Akal, 2017.
- Vollendorf, Lisa. “The Value of Female Friendship in Seventeenth Century Spain”. *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 47, no. 4, 2005, pp. 425–45.
- Wagschal, Steven. “From Parmigianino to Pereda: Luis de Góngora on Beautiful Women and Vanitas”. *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Ed. Frederick de Armas. Bucknell University Press, 2005, pp. 102–26.
- Weinraub, Bernard. “An Animator Breaks Old Rules And New Ground in ‘Roger Rabbit’”, *New York Times*, 1 de agosto de 2018, p. 11. Disponible en [nytimes.com/1988/08/01/movies/an-animator-breaks-old-rules-and-new-ground-in-roger-rabbit.html](http://www.nytimes.com/1988/08/01/movies/an-animator-breaks-old-rules-and-new-ground-in-roger-rabbit.html).

- Welles, Marcia L. “Review of *Ekphrasis in the Age of Cervantes*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 25, no. 2, 2005, pp. 147–59. Disponible en h-net.org/~cervantes/csa/articf05/wellesf05.pdf.
- “Who am I?: The Story of Me.” *Radiolab*. Season 1. Episode 1. Hosts Jad Abumrad y Robert Krulwich. Guests V.S. Ramachandran, Paul Broks. Podcast. <https://www.wnyc.org/radio/#/ondemand/91498>.
- Wolf, Virginia. *A Room of One’s Own*. Harvest/HBJ, 1957.
- Yood, James W. “Video art”. *Britannica Academic, Encyclopædia Britannica*, 5 de febrero de 2018. [Fecha de consulta 11 abril de 2018]. Disponible en academic-eb-com.ezproxy1.lib.asu.edu/levels/collegiate/article/video-art/435737.
- Zambrano, María. “La ambigüedad de Don Quijote” *España, sueño y verdad*. Siruela, 1994. En *Revista Cultura*, vol. 91-92. pp. 9–20. Disponible en <file:///Users/mariadominguez/Downloads/Cultura91-92.pdf>.
- . “Lo que sucedió a Cervantes: Dulcinea”. *El Quijote en clave de mujeres*. Ed. Fanny Rubio. Editorial Complutense, 2005. pp. 93–100.
- Zavala, Iris M. “Burlas al amor”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 29, no. 2, 1980. pp. 367–403.
- Zumalde Arregi, Imanol. *Cervantes en imágenes. Donde se cuenta cómo el cine y la televisión adaptaron su vida y obra*. Ed. Luis Mariano González y Pedro Medina. Festival de Cine de Alcalá de Henares, Comunidad de Madrid, 2017. Edición digital. pp. 272–76. Disponible en cervantes-en-imc3a1genes-donde-se-cuenta-cc3b3mo-el-cine-y-la-televisic3b3n-adaptaron-su-vida-y-obra-pdf-a.pdf.

APÉNDICE A
BASES DEL CERTAMEN DE VIDEOCREACIÓN

PROYECTO INTERNACIONAL DE VIDEOCREACIÓN DULCINEA

La Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro (en adelante, el Festival o la Fundación), con motivo de la celebración del IV Centenario de la Segunda Parte de *El Quijote*, pone en marcha **el proyecto de videocreación: DULCINEA** con el objetivo de poner en valor esta disciplina otorgándole un lugar principal durante el Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro. De esta forma, realizaremos una exhibición durante el período de la 38 edición del Festival en la que se expondrán las videocreaciones seleccionadas. Teniendo en cuenta el motivo del concurso, el tema versará sobre **LA MUJER INALCANZABLE** en sus múltiples vertientes.

Por un lado, puede ser entendido como ideal amoroso que impulsa a la acción, como es el caso de Don Quijote, cuyos anhelos por hacer el bien como caballero andante los deposita en una imagen femenina irreal llamada Dulcinea.

A lo largo de las épocas, se ha seguido forjando ese ideal de mujeres amadas quiméricas e inaccesibles que persiste en nuestros días. Algunos referentes que podemos citar son: *Beatrice* de Dante, *Poderosa Afrodita* de Woody Allen, *Venus de las pieles* de Leopold Von Sacher-Masoch (David Ivyes escribió la versión teatral y en cine fue Roman Polanski quien adaptó la novela), Jessica Rabbit, Lara Croft, las mujeres suecas para los españoles de los 70, la Reina Isabel, también llamada la Reina Virgen (hija de Enrique VIII), *La leyenda del rayo de luna* de Bécquer, *La invención de Morel* de Bioy Casares o *La rodilla de Clara* de Rohmer.

Asimismo, podemos considerar los distintos estereotipos de mujer perfecta a los que la sociedad nos precipita en cada época y al que nos esforzamos por acomodarnos física y mentalmente (más delgadas, más tiernas, más sensuales, más eficientes en todos y cada

una de las facetas de la vida...). Un ejemplo de estos estereotipos es el que presenta la perfección física de la mujer como un esqueleto poseedor de una delgadez extrema. Los esfuerzos por acercarse a esos ideales de belleza imposibles siguen teniendo hoy en día terribles consecuencias.

Por otro lado, se puede adoptar el punto de vista de la propia mujer inalcanzable; esas mujeres que en la sociedad actual, por estar recubiertas de una pátina de fama, de talento, de poder o de belleza, las sacralizamos o demonizamos hasta condenarlas a ser mujeres inaccesibles. El sentirse observadas y juzgadas en todo momento ha provocado que no sean capaces de mostrarse tal y como son, mermando su espontaneidad, convirtiéndolas en entes, seres de ficción. Pero, y si las hiciésemos hablar o mostrarse de otra manera, si se quisieran enfrentar a situaciones cotidianas... ¿cómo serían?

Sin ánimo de dramatismo y apelando también al humor y a la belleza, esas Dulcineas, nos han aportado aún asombro y sonrisa y, por ello, queremos, a través de este proyecto, mostrar todas esas miradas hacia esa **MUJER INALCANZABLE**.

1. PARTICIPANTES NACIONALES E INTERNACIONALES

1.1. Podrán participar todas las personas mayores de edad que deseen realizar una videocreación en cualquiera de los formatos de video que más adelante se indicarán. Los videos podrán incluir o no audio.

1.2. La participación podrá realizarse de forma individual o colectiva.

1.3. Cada una de las personas o equipos participantes podrán presentar tantas propuestas como consideren convenientes.

1.4. Las personas o equipos participantes deberán ser titulares de la totalidad de derechos de propiedad intelectual, industrial y, en su caso, de imagen, que recaigan o deriven

sobre/de la videocreación. En este sentido, cualquier reclamación que llevara a cabo cualquier tercero será asumida directa y únicamente por la referida persona y/o equipo, debiendo quedar en cualquier caso indemne la Fundación Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro.

2. REQUISITOS PARA PARTICIPAR

2.1. Cada participante podrá presentar tantas grabaciones audiovisuales como considere de una duración máxima de tres minutos (3'). Para ello, cada participante deberá rellenar el formulario de inscripción y adjuntar la videocreación.

2.2. El Festival se reserva el derecho de aceptar o rechazar la inscripción de cualquier participante.

2.3. Los proyectos deberán ser originales e inéditos, no seleccionados ni premiados en ningún otro certamen o concurso, y no podrán ser reproducciones totales o parciales de otras obras ya realizadas o en ejecución.

2.4. El tema será “la mujer inalcanzable”.

2.5. Se aceptarán los siguientes formatos: .MOV .MP4 .AVI .WMV

Y las siguientes resoluciones: - HD Full frame: 1.920 x 1080 px

- HD Ready: 1.280 x 720 px

- SD: 720 x 576 px

Recomendamos presentar los archivos en resolución HD Full frame (1920 x 1080), con formato de compresión .H264 (.MP4) y a 6000 kb/s de bitrate.

3. DOCUMENTACIÓN

Para la inscripción será necesario el envío del proyecto de videocreación junto con nuestro formulario cumplimentado con los datos personales y de contacto del participante

(nombre y dos apellidos, fecha y lugar de nacimiento, lugar de residencia, teléfono de contacto, email).

Las inscripciones y envíos de la videocreación, así como cualquier duda que se quiera plantear habrá de remitirse al correo electrónico: certamen@festivaldealmagro.com Es necesario indicar en el asunto del mail: “**Proyecto de Videocreación: Dulcinea**”.

El envío de las propuestas será por cuenta de los concursantes. La Fundación no se hará cargo de los posibles desperfectos o pérdidas que se pudieran originar en su manipulación, si bien se dará conocimiento, en su caso, al remitente.

4. SELECCIÓN DE PROPUESTAS

El plazo de admisión de propuesta finalizará el 7 de junio de 2015.

A partir de la finalización del plazo, una vez verificadas todas las propuestas, el Festival seleccionará, a su propio criterio, un máximo de treinta (30) propuestas. Este máximo de treinta (30) propuestas serán expuestas de forma total o parcial, cuando menos, entre el 02 y el 26 de julio de 2015, otorgándoles, de esta manera, difusión nacional e internacional. Asimismo, cada propuesta expuesta recibirá una camiseta oficial de la 38 edición del Festival.

5. PREMIO

De entre todas las propuestas, se seleccionarán un máximo de tres videocreaciones a los que se premiará de la siguiente manera:

- Un fin de semana en Almagro para dos personas durante la celebración del Festival, entre el 02 y el 26 de julio de 2015 que incluirá alojamiento y dos entradas cada uno de los días para alguna obra en cartel. El fin de semana concreto, el establecimiento donde

se llevará a cabo el alojamiento y las obras a las que asistirán los ganadores serán determinadas por la Organización del Festival.

- Un pack de merchandising del Festival.

- La inclusión de las videoocreaciones en la página web del Festival

(www.festivaldealmagro.com) cuando menos hasta el 31 de diciembre de 2015.

6. DERECHOS DE PROPIEDAD

La presentación de cualquier propuesta conlleva la cesión a favor de la Fundación de cualquier derecho de propiedad intelectual, industrial y/o de imagen al efecto de que pueda llevar su correcta explotación, que en cualquier caso únicamente podrá ir bien relacionada con este proyecto o en general con la promoción y/o difusión del Festival y/o de sus actividades. Esta cesión será a favor de la Fundación sin limitación territorial y en exclusiva durante un plazo máximo hasta el 31 de julio de 2015. A partir de dicha los participantes podrán explotar los proyectos libremente presentándolos a cualesquiera otros certámenes, exposiciones,... manteniendo la Fundación los derechos para poder seguir explotándolos de forma indefinida, siempre, en cualquier caso, atendiendo a las finalidades antes indicadas. Las cesiones y/o autorizaciones de derechos incluyen, sin que la enumeración sea exhaustiva y/o excluyente, los derechos de fijación, reproducción, distribución, transformación, doblaje y/o subtítulo y comunicación pública. En cualquier caso, corresponderán al autor la totalidad de derechos irrenunciables que le corresponden en su calidad de tal, en la forma y medida prevista en la legislación vigente.

7. ACEPTACIÓN DE LAS BASES

La participación en el proyecto implica la total aceptación de estas bases por parte de los participantes.

APÉNDICE B

ENTREVISTA A RUBÉN MARTÍN VEGUE, DIRECTOR *ATI*

1. Rubén, ¿cómo surgió la idea de tu videocreación?

Yo formaba parte de un grupo de investigación teatral llamado El sueño de Resines.

Hay que tener en cuenta que yo estudié arte dramático y tan sólo unos meses antes había dirigido mi primer cortometraje para un concurso organizado por Correos, la empresa de paquetería española. Un día volviendo a casa en metro con mi compañera Marta Fuenar, ella me comenta que el festival de Almagro ha lanzado un concurso de videocreación con motivo del cuarto centenario de la muerte de Cervantes y que ha pensado hacer algo con la poesía de otro de nuestros compañeros, Asier Vázquez, poeta, pero que al final terminó siendo el protagonista del cortometraje. Me pareció que podríamos hacer algo muy interesante con las herramientas que teníamos y nos pusimos a trabajar en ello.

2. ¿Quiénes formaron parte del equipo de trabajo?

El equipo de trabajo se dividió en dos frentes. Por un lado, Asier, Marta y yo nos centramos en crear un texto original para narrar el cortometraje. Queríamos encontrar un texto poético que nos sirviese de hilo conductor para la historia que queríamos contar. Nos pusimos a trabajar en ello y la verdad es que no conseguíamos nada que nos gustase. Un día, Marta nos presentó un poema que había escrito y nos enamoró. Fue el texto que utilizamos al final. El texto de Marta Fuenar. Al mismo tiempo yo trabajaba con Jose Miguel Guijarro, que es director de fotografía, para intentar dar forma a esas imágenes etéreas que tenía en mi cabeza.

3. ¿Cuáles fueron las dificultades de "visualizar" o "corporeizar" a Dulcinea?

El tema de la videocreación era la mujer inalcanzable, la imposibilidad de alcanzar a la mujer y pensamos contarla desde la posición de Asier, una persona invidente y de todos los que sufren esa discapacidad. Fue un trabajo muy minucioso, muchas horas con Asier

para intentar entender lo que pasa en su cerebro. Aunque él no vea lo que nosotros vemos, en su cerebro aparecen manchas, sombras y formas que se asocian con los olores, el tacto, etc. Yo quería ver lo que Asier veía, y que todos pudiésemos verlo y sentirlo. Por eso dimos muchísima importancia a los sonidos y a esas imágenes etéreas que nos ayudasen a poder contarlos.

4. ¿Fue fácil trabajar bajo la "sombra" de Cervantes? ¿Retos? ¿Satisfacciones?

La verdad es que nunca sentimos estar trabajando bajo la sombra de Cervantes. Hubiese sido imposible trabajar con una carga tan grande sobre nosotros. Ya conocíamos la obra de Cervantes y nos centramos en contar desde el punto de vista que habíamos elegido, esa imposibilidad que podía sentir Alonso Quijano (Don Quijote) con Aldonza Lorenzo (Dulcinea).

5. ¿Qué aporta la lectura en braille y la actuación del narrador invidente al relato?

Simplemente es la forma que elegimos para dar sentido a la premisa que nos propuso el festival. Cómo a través de la lectura (en braille en este caso) la imaginación vuela y nos da la libertad que muchas veces no tenemos en el día a día.

6. ¿Tuvisteis ayudas para financiar el proyecto? (¿La ONCE?)

Ninguna ayuda económica. Solamente la ayuda de muchas manos y cabezas que lo hicieron posible. En total fuimos unas 15 personas las que participamos en la creación de *A ti*.

7. ¿Cómo os sentisteis al saberos ganadores del primer premio?

Fue un momento mágico. Me llamaron por teléfono desde la organización del festival para darme la noticia y no me lo podía creer. Al final cuando realizas un proyecto artístico, lo haces para contar historias y que lleguen a la gente. Los premios quedan en

un plano a parte. Es muy difícil ganar este tipo de premios. Hay mucho talento en el mundo audiovisual y este era un festival internacional que recibió muchísimas propuestas por lo que no contábamos con ganar pero al jurado les gustó nuestra visión y conseguimos el primer premio.

8. ¿Cuál fue la difusión del vídeo? ¿Dónde se puede ver ahora?

El cortometraje pasó a formar parte de la organización del festival durante un año y a partir de julio de 2017 volvió a nuestras manos. De momento seguimos intentando que llegue a más festivales pero no está siendo fácil ya que no es un cortometraje como tal. De todas formas, en el YouTube del festival está disponible para verlo, aunque no sea la calidad real del vídeo.

9. ¿Algún proyecto futuro relacionado con Dulcinea o con el mundo literario en general?

En un principio no. Aunque teniendo en cuenta que mi inspiración suele llegar a través de la literatura y las relaciones personales, podría ser que en futuros proyectos volviéramos a acercarnos a alguno de estos temas.

10. Cualquier cosa que quieras añadir...

Agradecer tu interés por el proyecto que sigue dándonos tantas alegrías después de tanto tiempo y resaltar que aunque sea yo quien firme el cortometraje, no habría sido posible sin la ayuda de un montón de profesionales y amigos, y en especial de Marta y Asier, que me metieron la idea en la cabeza la idea de realizarlo.

APÉNDICE C

ENTREVISTA A MIGUEL LÁZARO BERNUY, CREADOR *VENUS FANTASMA*

1. Miguel, ¿cómo surgió la idea para tu videocreación *Venus fantasma*?

Me adapté al tema propuesto por el Festival de Teatro Clásico de Almagro, *El Quijote* no está precisamente entre mis lecturas más recientes o recurrentes, no obstante siempre me encandiló el nombre ficticio de Dulcinea, es precioso, y burlón al mismo tiempo, representa el ideal de dama medieval, de amor que inspira al caballero a lograr gestas para conquistarla, si bien no deja de ser una parodia de las novelas caballerescas. Quise plasmar ese fantasma de mujer ideal, Dulcinea es un rostro más de las venus que nos embriagan a los hombres, por ello es intangible, mutable y feéricamente preciosa.

2. ¿Qué criterio seguiste a la hora de elegir las obras pictóricas que aparecen en tu vídeo?

Que fueran retratos de mujeres muy distintas mas todas verdaderamente hermosas; que me tocaran emocionalmente; que las protagonistas se encontraran de frente o poco escorzadas, nunca de perfil, pues de lo contrario los *morphings* no habrían salido bien; que se produjera un recorrido interesante en la Historia de la Pintura, de lo clásico y realista a lo simbolista y expresionista; que los cuadros estuvieran en el Dominio Público.

3. ¿Cuáles fueron las dificultades de "visualizar" o "corporeizar" a Dulcinea?

Bueno, tras una labor importante de documentación para buscar los cuadros, en verdad fueron puramente técnicas. Sqirlz Morph es un software para crear *morphings* completamente gratuito y que cómo puedes ver da resultados fantásticos, pero a veces sus herramientas son poco precisas y se requiere mucho tiempo de prueba y error para lograr transformaciones realmente bonitas y fluidas, en ocasiones te vuelves loco para arreglar deformaciones bruscas en la transición y encontrar qué puntos de correspondencia entran en conflicto de una imagen a otra.

4. ¿Fue fácil trabajar bajo la "sombra" de Cervantes? ¿Retos?¿Satisfacciones?

Fue sencillo trabajar "bajo su sombra" porque soy bastante ignorante en lo referente a su obra, te soy franco. Leí partes del Quijote en el colegio cuando era niño, pero no la obra completa. Sí he visto adaptaciones en cine; siempre me pareció muy hermosa la metáfora de los molinos, vistos como gigantes malvados por el hidalgo, algo que también caló profundo en la mente de Terry Gilliam, ¡je, je! En fin... ¿Retos? Que Dulcinea pareciera viva y fantasmal al mismo tiempo. ¿Satisfacciones? Comprobar que los rostros intermedios, es decir, los fotogramas justo a la mitad de la transformación de una mujer a otra, generaban personajes nuevos realmente únicos, semblantes de mujeres desconocidas, radiantes y cambiantes, como la diosa que deseaba representar.

5. ¿Podrías aclarar el significado del título?

Venus Fantasma (Dulcinea de mis ausencias), viene por la idea de la diosa Afrodita como ideal de belleza femenina divina e inalcanzable, también por mi amor hacia la obra de Gustavo Adolfo Bécquer, soy un romántico, en el sentido decimonónico de la palabra, y me acordé especialmente de "El Rayo de Luna" en el momento de hallar el *leitmotiv* de este trabajo, de ahí lo de "mis ausencias", la mujer deseada es inalcanzable, un fantasma de luz y de niebla.

6. ¿Tuviste ayudas para financiar el proyecto?

Absolutamente ninguna.

7. ¿Cómo te sentiste al saberte ganador del premio, especialmente tratándose de un premio otorgado por el público?

Satisfecho, en realidad no lo otorgaba un público interesado en el Festival que asistiera a las muestras, sino "público de Internet", básicamente ganaba quien más amigos tuviera en las redes sociales dando *likes* en YouTube. Estuvo muy reñido con la obra de unas chicas

que comenzaron usando *bots* para conseguir *likes* masivos, reconozco que caí también en esa práctica (de muy mala gana) porque me parecía francamente injusto que una obra (en mi opinión) tan poco inspirada y tan *amateur* fuera a ganar mediante la picaresca, pero también salí durante días a la calle y al Metro de Madrid para mostrar la obra a la gente mediante mi teléfono móvil y rogar su apoyo en forma de voto (en forma de *like* en YouTube), del mismo modo resultó crucial la ayuda de mis amistades y de la chica que entonces era mi pareja para dar difusión al vídeo. Fue duro, pero mereció la pena, lo cual no quita que me desagrade el sistema que eligió el Festival para otorgar el premio del público. Por otro lado, la organización fue muy diligente y amistosa cuando iniciamos los trámites para exponer el vídeo e ingresarme la cuantía del premio.

8. ¿Cuál fue la difusión del vídeo? ¿Dónde se puede ver ahora?

El vídeo-arte se difundió en el canal oficial de YouTube del Festival de Teatro Clásico de Almagro, ahora también se encuentra disponible en mi canal: Miguelbernuay.

9. ¿Algún proyecto futuro relacionado con Dulcinea o con el mundo literario en general?

Hace años que me gustaría hacer un *crossover* entre alguno de los relatos del Marqués de Sade (me encanta su obra) y una de mis historias de terror para cine, no obstante ya sabes que es un medio en el que aparecen incontables obstáculos a la hora de producir y que requiere de numerosos apoyos, contactos y medios de financiación, por ello la idea sigue en mi tintero (sonrisa). En formato de vídeo-arte sí tengo otro proyecto en mente hace algunos años, más inspirado en la Historia del Arte que en la Literatura, se titula *El Cambiaformas* y parte de *El Desesperado* de Gustave Courbet, que siempre me recordó a Johnny Depp en este autorretrato, para hacer algo muy "timburtiano". Mi objetivo es dar a conocer algunos de los cuadros de monstruos más inspirados que se han realizado hasta

principios del siglo XX, por aquello de utilizar material en Dominio Público de nuevo, y experimentar transformando el rostro de Courbet en estos monstruos mediante *morphings*, no deja de ser un mero homenaje estético al terror romántico y al cine Neo Expresionista, también tendría mucho peso la música, que sería una partitura original creada ex profeso para la obra por mi amigo Íñigo Martínez De Pisón Lejarreta.

10. Cualquier otra cosa que quieras añadir...

Tengo un perfil en Patreon, una web para apoyar a los artistas mes a mes mediante "micro mecenazgo"; ofrezco diferentes recompensas según la cantidad aportada. Suelo recomendar a la gente la aportación de un euro, un poquito de ayuda por parte de mucha gente realmente marcaría la diferencia para los creadores como yo.

APÉNDICE D

TRINIDAD ROMERO: COMUNICACIÓN PERSONAL (CORREO ELECTRÓNICO)

En el año 2016 empecé a mantener comunicación con la pintora Trinidad Romero al enterarme en El Toboso que ella había colaborado en el libro *Dulcinea: flor de ocho pétalos* con una ilustración de Dulcinea. En mi primer correo electrónico le dije: “Me interesa mucho trabajar el tema de la representación visual de Dulcinea y me llamó la atención tu diseño y la aportación de las estrellas con esa conexión de astrología e imagen bíblica de la Virgen y el manto estrellado” (20 ago. 2016). Justo después de mandar el mensaje volví a mirar la imagen y me di cuenta de que lo que yo había confundido con estrellas eran en realidad racimos de uvas, así que le escribí de nuevo: “he vuelto a mirar su ilustración y me he dado cuenta de que no son estrellas, sino hojas o racimitos de uvas lo que aparece en el vestido de Dulcinea. Será que vi la luna y la flor que lleva en sus manos y me imaginé ya todo el firmamento” (21 ago. 2016). Por considerar de interés su respuesta a la hora de interpretar su representación visual de Dulcinea, transcribo aquí íntegramente, y con el permiso de la autora, su contestación:

Estimada M. José:

Me ha interesado mucho tu correo por una razón:

En un principio puse el fondo del dibujo con estrellas, como hay en la portada del libro del Quijote editado por la Universidad de Alcalá, y del que hay un ejemplar en la biblioteca del Toboso. Creo que no lo viste, pero te envió la portada y puedes ver más en el blog. Don Quijote y Sancho. Parece como si hubieras visto mi idea original, que cambié por poner racimos de uvas en el vestido de Dulcinea y resaltar un producto típico del Toboso y sus alrededores como son las uvas. Poner las dos cosas me parecía demasiada información.

Otra apreciación tuya que valoro mucho es la flor. Es la flor más hermosa que puede haber y así es como represento al sol. La portada del libro representa a D. Quijote y Sancho por un camino, sembrado de estrellas y nubes hacia el infinito, hacia el sol y la luna. Su amada, Dulcinea, la represento por tanto con el sol y la luna.

Haces bien en la consideración iconográfica de relacionar a Dulcinea con la Virgen porque, después de la Virgen, no hay mejor mujer en el mundo que Dulcinea y así lo expresa Don Quijote en algunos de sus capítulos. Te remito a que leas las invocaciones que hace de Dulcinea en los capítulos 32, 44 y 59 de la 2ª parte, aparte de otros.

Te comento que en una conferencia que di sobre los personajes femeninos del Quijote, el hijo conductor de la misma fue la figura de Dulcinea. Es decir, leyendo y releendo el Quijote para realizar los dibujos, también lo hice para, buscando todas las exclamaciones que hace de su amada, ir desbrozando todo el texto porque, no hay que olvidar que, sin Dulcinea, una mujer, nunca habría habido libro del Quijote.

Espero que te sean útiles estos comentarios, pero si te puedo ayudar en algo más me lo preguntas. Te he puesto en mis contactos ¿quieres?

Saludos, Trinidad.

<http://trinidadromero.blogspot.com>

<http://trinidad-romero.blogspot.com>

tromeroblanco@gmail.com