

Arte e ilustración en el *Quijote*

por Felipe Hernández Cava*



GUSTAVE DORÉ, EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, EDICOMUNICACIÓN, 1990.

Desde su publicación en 1605, el Quijote ha sido mil veces ilustrado con mayor o menor fortuna, aunque, en opinión del autor del artículo, hayan sido muy pocas las veces en que las imágenes han conseguido iluminar este clásico de la literatura universal. También opina Felipe Hernández Cava que el

ilustre hidalgo ha tenido más suerte en manos de dibujantes que en manos de pintores a lo largo de estos casi cuatrocientos años de existencia, y lo demuestra analizando el trabajo de muchos de estos artistas que en este largo período de tiempo se han acercado a la obra cumbre de Cervantes.



GUSTAVE DORÉ, EL INGENIOSO HIDALGO..., EDICOMUNICACIÓN, 1990.



GRANDVILLE, EL INGENIOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, ANAYA, 1999.

La misma escena del Quijote, «Encuentro con las tres aldeanas», recreada por Doré y Grandville.

Mi vida, y supongo que la de una buena parte de mis contemporáneos, ha estado siempre rodeada de la iconografía de el *Quijote*, no sólo por la presencia de varias ediciones ilustradas en mi librería, sino también porque desde muy pequeño, y antes incluso de saber leer, me familiaricé con el enjuto caballero a través de aquellos ceniceros de cobre y latón y de las tapas de las cajas de dulce de membrillo que narraban algunos de sus más conocidos episodios.

De forma y manera que esa profusión de imágenes, extensible luego a un sinfín de objetos, más o menos recuerdos pintorescos de algún viaje, ha ayudado a que cualquiera de nosotros tengamos la sensación de que conocemos de nuestro gran clásico más de lo que en realidad sabemos. Tan interiorizado está ese conocimiento superficial de la obra que, como señala el profesor Rico, hemos acabado por aceptar como emblemáticos dichos —como el de «desfacer entuertos»— que jamás se mencionan en sus páginas.

En cualquier caso, lo primero que me gustaría dejar sentado es que, de entre las miles de versiones ilustradas que existen, son muy pocas las que han conseguido *sensu stricto* iluminar el espíritu del texto cervantino (ilustrar, aun tratándose de imágenes, también es «dar luz al entendimiento»), bien porque uno tiene la sensación de que el artista era incapaz de comprenderlo en sus justos términos, bien porque, demasiado hijo de su época, resultaba imposible que pudiese establecer un diálogo fluido con sus pasajes.

Por otro lado, mito al fin y al cabo, al *Quijote* gráfico le ha tocado ser símbolo de muchas y variadas percepciones de los hombres, hasta el punto de que podemos encontrarnos con Quijotes que son la reencarnación de los viejos héroes helénicos, nuevos Hércules enfrentados a la realización de titánicos trabajos, u, otro ejemplo menos celebratorio, adalides del exilio español republicano (y estoy pensando en ese cuadro poco conocido de José Bardasano, donde al in-

genioso hidalgo le sigue una multitud que sabemos que busca las costas de los países americanos), lectura esta última que se me antoja que late en la creación del Museo Iconográfico del Quijote de Guanajuato, nacido en torno a la colección de Eulalio Ferrer, otro español que conoció las amargas hieles del extrañamiento de la patria

Decir, por último, en este preámbulo, que nuestro personaje de personajes ha tenido en general más fortuna cuando ha estado en manos de dibujantes que de pintores, como luego desarrollaré, tal vez porque su cristalización requiere de una concepción del tiempo en desarrollo, que casa peor con el estatismo en que los segundos tratan de atrapar la progresión humana que sus andanzas encierran (el francés Honoré Daumier es una de las pocas honrosas excepciones). Aunque peor suerte aún ha corrido en el ámbito de la escultura, con ser ésta abundante no sólo a lo largo y ancho de nuestra geografía, sino allende nuestras fronteras.¹

Y añadir también que, si bien las imágenes de Gustave Doré pesan excesivamente sobre la mirada del lector, hasta el punto de constituir casi un referente canónico, es preferible estar bajo la tutela de un modelo de tan alta calidad que no, como podría haber sucedido, vernos determinados por los patrones gráficos de Walt Disney, que tuvo el empeño de acometer esta empresa y que afortunadamente nunca acabó de llevarla a buen término. La serie de animación de Cruz Delgado, ajena al circuito de las productoras norteamericanas, nunca se quedó

en nuestra memoria con ese carácter indeleble y castrado con que suelen hacerlo los trabajos que llevan el marchamo de los estudios del maestro estadounidense.

Demasiado próximos, demasiado ajenos

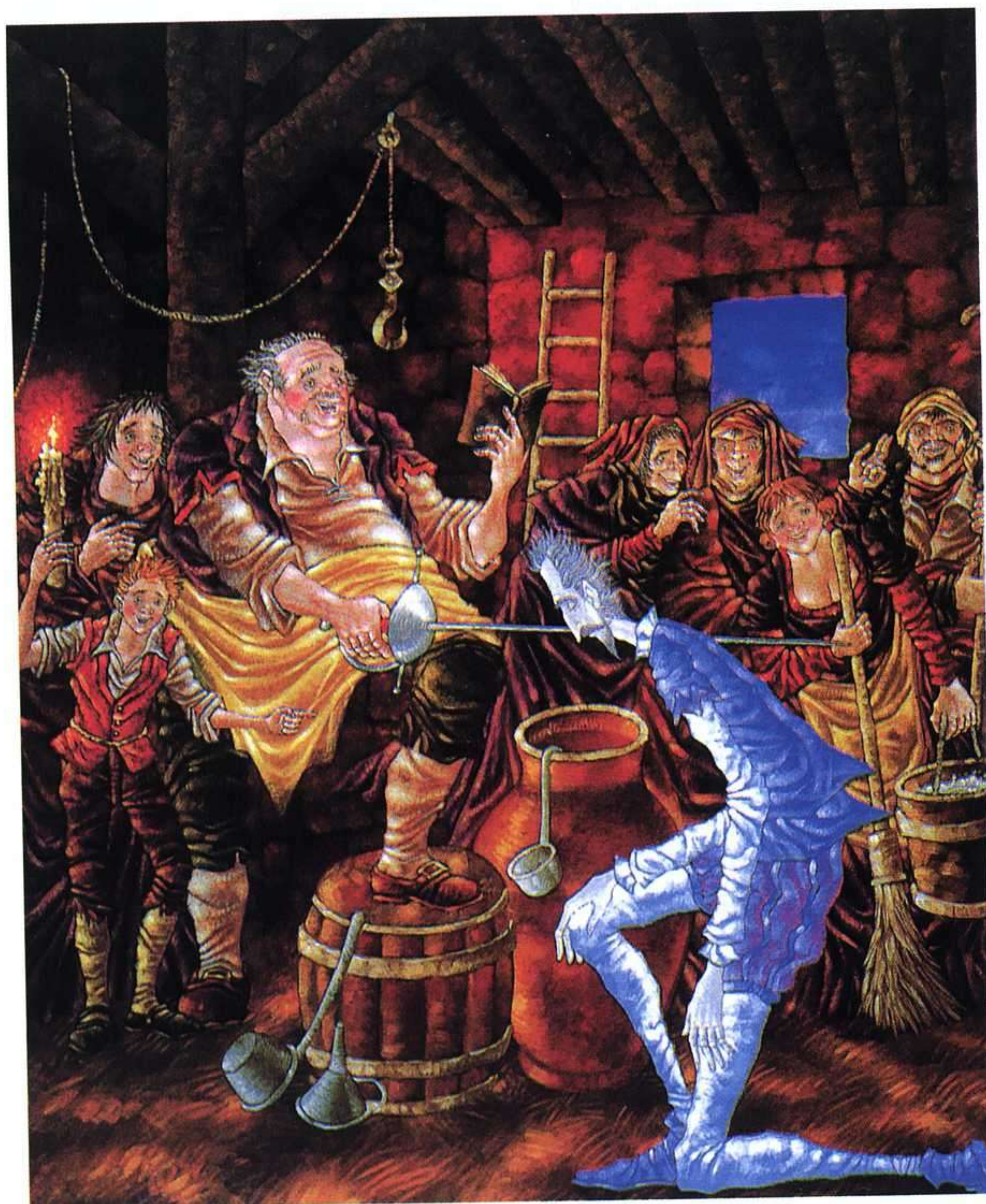
La primera edición de la primera parte del *Quijote* aparece, como saben, en 1605, al socaire del que será el siglo del Barroco. Y siempre he tenido la sensa-

ción de que los artistas de ese tiempo no estaban en condiciones de interpretar adecuadamente el alcance de la propuesta literaria de Cervantes, que rebasaba con mucho las encrucijadas de la época.

Debido a ello, y siempre leyendo las imágenes que lo sirven, escasas en un principio, abundantes luego, nos encontramos inicialmente con viñetas, la mayoría de las veces ni siquiera hechas *ex profeso*, que remiten a un mundo renacentista ya periclitado, en el que proliferaron los libros de caballería (la portada de la edición lisboeta de 1605, por ejemplo), o bien a la tensión entre clasicismo y naturalismo que recorre la columna vertebral del Barroco, y que inclina la balanza hacia el primero (en el caso de la primera edición francesa de 1616) o, con muchos mejores resultados, hacia el segundo, en las áreas flamenca, holandesa, italiana e inglesa.

No deja de ser curiosa la portada de la primera edición en lengua inglesa (1612; otros dan la fecha de 1617), en el que percibimos un sorprendente esfuerzo por acercarse a la lejana realidad manchega, y donde llama la atención la aparente condición de estar ante dos iguales más que ante un señor y su rústico criado.² Mientras, la primera edición profusamente ilustrada (editada en castellano en Bélgica, en 1662, y en la que el dibujante y grabador Bouttats aprovecha las láminas hechas por los hermanos Savry para una edición holandesa cinco años anterior, a la que añade algunos trabajos suyos), y las notorias versiones anónimas de Italia (1677) y de Inglaterra (1678 y 1687) se decantan por un naturalismo grotesco, que quiere hacer hincapié en la confrontación anacrónica de nuestro caballero con una realidad terca y lejos de idealizaciones, en la que Dulcinea puede ser perfectamente una campesina de avanzada edad carente de atractivo (véase al respecto la portada italiana), si bien, en este caso, atenuado por el hecho de que Dulcinea está ya «encantada». Ni que decir tiene que todos esos artistas tratan de lograr la identificación del lector con esos testigos de las desventuras quijotescas caricaturizando a tipos tan flamencos, italianos o ingleses como ellos mismos.

En medio de ese pobre panorama que



JOSÉ RAMÓN SÁNCHEZ. EL INGENIOSO HIDALGO..., ANAYA, 1999.

nos brinda el siglo xvii, destaca la versión holandesa de 1696, profusamente iluminada con grabados de Scherm, un artista menor. No es un trabajo especialmente bueno, pese al mimo que se advierte en su realización, porque estamos ante un ilustrador demasiado agarrotado. Sólo pensar que tuvo forzosamente que conocer los grabados de Rembrandt, de los que está a años luz, parece descalificarlo. Pero, con todo y ello, en el estatismo y envaramiento de sus figuras, que inciden una vez más en la tensión anacrónica del héroe con sus semejantes, un héroe particularmente envejecido, hay algo curioso en la forma de superponer los planos, como si se tratase de sucesivos telones, y cierto interés en el cuidado que aplica en la interpretación de los paisajes, en los que, holandes al fin y al cabo (como los soberbios Salomon y Jacob Van Ruysdael), sabe apreciar lo misterioso de la Naturaleza. Algo de ello debieron de percibir muchos artistas en cuyas manos cayó esta versión porque, con frecuencia, vemos otras ediciones posteriores en las que hay auténticos calcos de algunas escenas.

El desvelamiento de la sátira

En el siglo xviii, los artistas españoles siguieron sin comprender bien a Cervantes, maniatados como estaban por un academicismo que era difícil corsé para dar cabida en él a la imaginación de que don Miguel había hecho gala. Uno repasa las ediciones que se hicieron en nuestra patria del *Quijote* y sólo puede detenerse con cierto interés, menguado interés, en la obra de Antonio Carnicero (1780). El salmantino, que fuera pintor de cámara de Carlos IV desde 1796 y el artista preferido de Godoy, hizo la mayoría de los grabados de aquella edición de la Academia. Es, evidentemente, una buena labor la suya, pero el amaneramiento propio de los dictados académicos hace que sus soluciones posean aquella «sequedad» de la que la crítica le ha acusado a menudo. No podemos encontrar la menor poesía en las idas y venidas de su melencólico don Quijote porque todo lo abotarga lo escultórico de sus personajes y lo decorativo de sus paisajes (se alabó mucho el esfuerzo que



JOSÉ SEGRELLES, EL INGENIOSO HIDALGO..., ANAYA, 1999.

él y sus compañeros habían hecho por inspirarse en la indumentaria de las pinturas de la época de Cervantes y en los objetos de la Armería Real). Sin duda, el mejor Carnicero es aquel que se afana en remendar el colosalismo de las arquitecturas de sabor clásico y el hábil intérprete de los juegos de luces y sombras.

Pero ese problema, con ser especialmente doloroso en el caso español, es fácil encontrarlo en otras latitudes, así en el irregular trabajo del muy segundón J.P. Le Bas en la edición de La Haya de 1746, o en el mucho más cuidado de Charles Antoine Coypel de los años veinte. El parisiense, primer pintor de Luis XV, como su padre lo fuera de Luis XIV, y director de las Colecciones Reales, fue un apasionado de la literatura (escribió comedias y tragedias) y de la ilustración, celebrándose en este apartado algunas de las que hizo para los textos de Molière. Pues bien, Coypel, que también saca partido al tenebrismo como Carnicero, con el que comparte una visión de la Naturaleza igual de muerta, está mucho más poseído por la revisión del clasicismo, y por eso no nos extraña que la partida de don Quijote hacia sus aventuras se subraye por la presencia de una diosa Fortuna. A su favor, sus veinticinco dibujos cuentan con cierto tímido tinte caricaturesco, que fue muy elogiado por sus contemporáneos, pero lo suyo es la divulgación de esa simbiosis de lo cortesano (hay escenas que parecen transcurrir en Versalles) y lo mitológico, tan del gusto del rococó, que deviene especialmente exultante en algunas de las aparatosas arquitecturas que recuerdan a las construcciones efímeras de la época. Tan altamente decorativa en su aportación, que era lógico, como así sucedió, que sus estampas fueran un fértil modelo para la realización de muchos tapices (los del Palacio Real de Compiègne), pinturas y grabados de múltiples ediciones.

No menos envarado resulta el trabajo de John Vanderbank para las ediciones inglesas en castellano (1738) y en inglés (1742), aunque aquí el humor de este artista, del que casi nada sabemos, esté algo más acentuado (la sombra del gran William Hogarth era demasiado alargada). Vanderbank trata de contrapesar el rancio clasicismo con toques costum-



Portada de la edición castellana, realizada en Bélgica en 1662.

bristas de sabor muy local,³ pero a menudo nos encontramos con personajes que parecen escapados de un muestrario de estatuaria griega y romana, cuando no con guiños a resoluciones heredadas de la interpretación de otros temas (así, por ejemplo, su tan alabada, por erótica, escena de Dorotea en el río, nos recuerda demasiado a algunos cuadros en los que la doncella no era sino la casta Susana vigilada a hurtadillas por los rijosos ancianos).

Pero el siglo XVIII guarda una sorpresa muy positiva para nuestro *Quijote*, y que siempre he considerado la primera gran aproximación a esta obra. Se trata de la versión del prusiano Daniel Chodowiecki (1798), el primer artista en descubrir la dimensión humorística que encierra nuestro clásico. Chodowiecki, que grabó miles de composiciones que



HONORÉ DAUMIER, EL INGENIOSO HIDAIGO..., ANAYA, 1999.

vendía a precios elevados, era un grandísimo dibujante que había empezado como esmaltador y copista. Podía no tener una idea muy exacta de la realidad manchega y de sus tipos, pero no nos importa que sus molinos sean más bien holandeses o sus personajes posean un aire centroeuropeo. Él conocía muy bien la obra de Hogarth, cuyos grabados interpretó con mucho acierto, y compartía con el inglés una visión igualmente satírica sobre sus contemporáneos (son delirantes sus visiones de la vida cotidiana en Berlín), pero me atrevería a decir que su dardo aún era mucho más afilado. A su alrededor el rococó alemán, que era mucho rococó, prendía con una facilidad pasmosa y todo eran guiños para con la egregia Antigüedad. Así que nuestro hombre, como hizo con la *Eneida*, en cuanto podía se valía de ese mis-

mo tiempo pretérito para fustigar la tontería que había a su alrededor. Estaba, pues, en condiciones de alcanzar una complicidad con un Cervantes que es universal precisamente por esa capacidad de descubrir el talón de Aquiles con que la Humanidad se ha desenvuelto a lo largo de los siglos. Su Quijote no es, en manera alguna, una caricatura: es bienhumorado, como él mismo lo fue. Y por eso su obra trasciende también los siglos y alimenta a artistas del siguiente (los románticos le adoraron) e incluso del nuestro.

Llegados a este punto, parece obligado detenerse y, haciendo uno de esos ejercicios de ciencia ficción que tanto gustan en estos tiempos a las gentes, preguntarse qué *Quijote* hubiera podido realizar nuestro genial Francisco de Goya, puente entre dos siglos y dos concepciones diametralmente opuestas del arte.

Sólo conocemos un par de estampas relacionadas con el asunto, una muy rococó, casi uno de sus cartones para la Real Fábrica de Tapices, y otra, espléndida, más visionaria y romántica, en la que tenemos la sensación de estar ante el verdadero Hidalgo. Pues bien, cabe suponer que su *Quijote* podía haber sido realmente espléndido e inmortal, pero eso es todo lo que podemos aventurar en este juego. La realidad es que a la hora de crear estampas, él prefirió hacer su propia disección de los amargos tiempos que le tocó vivir, posiblemente de los más negros de toda la Historia de España.

La aparición del canon

Un poco más de la mencionada ciencia ficción podría servir para adentrarnos en el mejor siglo que le ha tocado en suerte al *Quijote* gráfico: el siglo XIX. Así que hago un inciso más y juego a imaginarme también la grandísima versión que podría haber hecho, por su talante y por su virtuosismo, nuestro malogrado Leonardo Alenza, que por malogrado terminó sus días a los treinta y ocho años en una fosa común, empeñado en seguir a contracorriente el camino abierto por Goya, y que es uno de los más grandes dibujantes de nuestra historia artística. Y, tras esta meditada frustración, continúo.

Tengo la impresión, más que fundada,

de que los mejores artistas en saber extraer el jugo de las palabras de Cervantes han sido aquellos zarandeados por la dicotomía entre el romanticismo más desaforado y el realismo más testimonial (razón por la que me he permitido traer a colación a Aleza), sin lugar a dudas porque el tiempo los colocó en una posición muy especial a la hora de relacionar lo fantástico y lo contingente. No es, enténdanme, que crea que el padre literario de nuestra escritura es un «prerromántico» o un «prerrealista» (no saben hasta qué punto odio esa clase de afirmaciones que nos avisan, por ejemplo, de que Goya es un «presurrealista» o un «preexpresionista»). Es, simplemente, que se me antoja que había llegado el momento, abierto en parte por Chodowiecki, como ya dije, de extraer el humor, el idealismo, la crítica social... todo, en fin, de un solo golpe de comprensión.

Y, así como de una lectura general de este texto, que no pretende ser exhaustivo ni rigurosamente científico, sino más bien subjetivo y apasionado, podría deducirse que el mejor *Quijote* ilustrado del siglo XVII hay que buscarlo en Holanda, y el mejor del siglo XVIII en Alemania, me atrevo ahora a señalar que casi todos los mejores *Quijotes* del siglo XIX se los debemos a los franceses, con una excepción británica, una danesa y una notabilísima excepción española.

Olvidémonos de algunos franceses con interés, como François Bouchot (1845), el virtuoso académico de la pintura histórica, o el de Tony Johannot (1826) —que, aunque alemán de origen, podemos considerar parisiense de adopción, y que se las vio con bastante gracia con alguna obra también tan nuestra como *El diablo Cojuelo*—, y detengámonos en un intento curioso, aunque no del todo logrado: el de Grandville, recogido en la edición de 1854, siete años después de su muerte. Jean-Ignace-Isidore Gérard, más conocido por su seudónimo, es uno de los grandes caricaturistas de todos los tiempos (y los caricaturistas, otra impresión subjetiva, son los que mejor han interpretado el *Quijote*). Baudelaire, al que le apasionaba este oriundo de Nancy, llegó a decir de sus dibujos que no entendía que hubiera mentes superficiales que se divertían con sus trabajos.



Una historia de amor desinteresado en la que usted tiene SU papel

Déle una oportunidad a un niño, ¡APADRINELO!



REACH
Internacional
España

REACH trabaja desde 1974 por los niños más necesitados del tercer mundo.

Avda. Tenor Fleta, 97 - 1º dcha.
ZARAGOZA - 50008 Tel: 976 412737

Deseo recibir más información sin compromiso

NOMBRE Y APELLIDOS _____

DIRECCIÓN _____

LOCALIDAD _____ C.P. _____

PROVINCIA _____ TEL. _____

«Para mí —dijo—, que lo que pretende es aterrorizar.» Desde su primera serie (*Las metamorfosis del día*), todo un éxito de público, hasta la última (*Las flores animadas*), Grandville creó un universo propio e irrepetible. El problema con este padre del absurdo gráfico más delirante —en buena parte porque a menudo sus humanos, demasiado humanos, tenían cabeza de animales— es que la sinrazón no es el eje del clásico español. El espléndido fruto que dio la comunión de sus intereses gráficos con los textos de La Fontaine o de Jonathan Swift no podía producirse con una obra de una complejidad tan especial.

Mucha más fortuna tuvo en sus versiones, dibujadas y al óleo, su compañero en las páginas de *La Caricature* y de

aquel *Le Chavari* que en 1832 crearon Philipon y Aubert para escarnio de todos los poderes: Honoré Daumier. El precoz y prodigioso artista marsellés, tan buen literato o escultor como pintor y dibujante, revolucionó el panorama de la litografía con sus sátiras de todos los estamentos privilegiados (la Banca, la Justicia, la clase médica, el Ejército, el Rey —un dibujo suyo ridiculizando a Luis Felipe I le supuso seis meses de cárcel—, el Emperador...) y trascendió la narrativa cervantina para captar «el alma» de ese libro. Por eso cuando vemos sus pasajes, sobre el lienzo o sobre la piedra, con ese estilo que la Historia tilda de «realista», cuando para mí las fronteras de algunas artistas de este período no son tan precisas, no estamos

contemplando tanto una escena concreta como la esencia intemporal que recorre todos los capítulos: el vagar de dos personalidades complementarias en abierta y desigual lid con el resto del mundo. Como él, que terminó ciego y prácticamente en la miseria.

Pero el gran ilustrador del *Quijote*, el mejor de todos los tiempos, es ese alsaciano que a los 15 años se presenta con su carpeta de dibujos ante el citado Charles Philipon, que queda, no obstante su familiaridad con maestros como Grandville o Daumier, literalmente sobrecogido. Hablo de Gustave Doré.

A menudo oigo decir, supongo que persiguiendo un afán de notoriedad, que Doré no es más que un virtuoso del dibujo que da a la plebe lo que ella espera de la «gran cultura». O sea: una especie de demiurgo populista de las Bellas Artes que acerca al público, pasados por su tamiz personal a Durero, Rembrandt, Blake o Turner, por ejemplo. Y sospecho que, tras dicha acusación, no hay más que un intento de exorcizar el tremendo peso, como ya dije en la introducción, que su versión gráfica sigue ejerciendo sobre todos nosotros.

Doré quería dibujarlo todo, como dijo en una ocasión (de la misma manera que quería ser el artista universal al que ninguna disciplina resultara ajena), y en sus cincuenta y un años de vida estuvo a punto de conseguirlo. Su *Biblia* es especial, su *Divina Comedia* es especial, su *Gargantúa* es especial, sus *Cuentos de Perrault* son especiales..., todo lo que hizo fue especial. Pero su *Quijote* es mucho más especial aún.

El está a caballo entre el romanticismo y el realismo (en alguna medida, hasta el impresionismo), y su versatilidad le permite tan pronto inclinarse hacia un lado como hacia otro, pero el texto de Cervantes, que es una obra también de encrucijada, como creo haber dicho ya, encuentra el pretexto para fundir ambas miradas. La imaginación de don Quijote y el pragmatismo de Sancho pueden confluír en un solo dibujo sin que nada nos parezca postizo, como lo eran aquellos toques alegóricos de los ilustradores del siglo XVIII. Las quimeras y las personas conviven en idénticos términos. El paisaje, ese paisaje español que tan bien había conocido durante su viaje por nuestras tierras



HONORÉ DAUMIER, EL INGENIOSO HIDAIGO..., ANAYA, 1999.



GOYA, EL INGENIOSO HIDALGO..., ANAYA, 1999.



Portada de la primera edición inglesa (1692).

EL INGENIOSO HIDALGO..., ANAYA, 1999.

con Davillier, puede ser verosímil cuando se le antoja y puede ser totalmente idealizado si le place. Y todo encaja: La Mancha puede tener bosques más propios de las umbrías selvas de su Estrasburgo natal. Puede ser tan romántico como Delacroix o tan realista como Courbert (¡y cómo lo es, por ejemplo, cuando Sancho llora abrazado a su rucio!). Soplan a su favor la mano privilegiada, la mente privilegiada y el espíritu de una época que quiere poner en entredicho lo convenido. Es un artista con su ego altamente desarrollado, pero, a diferencia de los que vengan en el siglo posterior con las vanguardias, no trata de doblegar a Cervantes para que le sirva, sino que, incluso cuando le tutea con cierta soberbia, negándose a que su mano sirva con excesivo anonimato al texto ajeno, la voz del escritor fluye. Y fluye de tal manera, que el mero ejercicio de leer su *Quijote* de 1863 a través de sus imágenes, como una serie de «santos» que decíamos de niños, permite apreciar que aquello va cobrando vida, que la línea cambia por igual, y sutilmente, en tanto cambian los personajes, vapuleados por una realidad demasiado cerril y obcecada.

Y, mientras tanto, mientras el *Quijote* en cierta medida se nos afrancesaba, los ingleses trataban de roer tan difícil presa. No pudo con ella el brillante londinense George Cruikshank (1824), para muchos «el Doré británico», un gran autodidacta que conquistó a muy temprana edad el favor del público con su visión satírica de la sociedad inglesa. Y no pudo porque, como a su manera le sucediera a Grandville, él podía entender como nadie otros universos, el de Dickens especialmente (inolvidable su *Oliver Twist*), pero más difícilmente el de Cervantes. No importa. No es ningún desdoro. Grandes, y muy grandes también, son el también británico Walter Crane, artista prerrafaelista que dignificó el mundo de las ediciones infantiles con su conocimiento de los maestros italianos y japoneses, o los españoles Apel.les Mesres (1879), nombre mayúsculo de la ilustración española no sólo en cantidad sino en calidad, o José Luis Pellicer (1879), columna vertebral de La Ilustración Española y Americana y gran iluminador de nuestros clásicos y de nuestra guerras y las ajenas. Y, pese a los

parabienes que sus versiones han recibido, especialmente en lo tocante a la gran representación de La Mancha que consiguen, a mí me parecen escasamente afortunadas.

Cuán interesante es, en cambio la versión del danés Vilhelm Marstrand (1865), alejado aquí de su territorio más favorable (la pintura histórica), a ratos romántico y a ratos realista, y que consigue grabar indeleblemente en nuestra memoria algunas de sus imágenes, como la del caballero y su escudero bajo la lluvia.

Doré, en fin, sienta sus reales con la edición de 1863, y capitaliza para Francia ese honor de haber logrado iluminar, dar a entender, el *Quijote*. Sólo un español, diecinueve años más joven que él, se acercará a ese logro: Daniel Urrabieta Vierge, al que los franceses supieron ver mejor que nosotros, y al que, ingratos con nuestros talentos, no hemos hecho toda la justicia que se merece. Urrabieta, del que me acuerdo cada vez que paso bajo la lápida que evoca su nacimiento en la madrileña calle de Huertas, es posiblemente el gran genio español de esta disciplina. Aprendió a dibujar casi antes que a hablar y a los 13 años estaba ya en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. A los 16 años está triunfando en París, donde será el alma gráfica de *Le Monde Illustré*, y en seguida parecería que, como Doré, aspira a ilustrarlo todo (tan sólo para la *Historia de Francia* de Jules Michelet realiza mil dibujos). Nadie parece dudar que está ante uno de los mayores dibujantes de todos los tiempos. Ni siquiera se rinde cuando le sobreviene una hemiplejía, que le deja en estado vegetativo durante dos años, y de resultados de la cual se le queda paralizado el lado derecho. Por el contrario, aprende a dibujar con la mano izquierda, sin que apreciemos un menor nivel de calidad en su trabajo. Su *Quijote*, que nace del encargo de un editor americano, y que le lleva a recorrer La Mancha, aparece en 1878, incompleto con arreglo a lo que él se había propuesto. Está más cerca de la pulsión realista que el de su gran antecesor, pero la línea se desliza prácticamente con la misma desenvoltura que la del maestro.

No volveremos a intuir ya algo semejante entre los artistas españoles hasta

que se produzca la incorporación a esta aventura gráfica del barcelonés Ricardo Marín, no menos ninguneado por la justicia crítica, que le tachó de exceso de nerviosismo y de ligereza en el trazo. Sus 500 dibujos para una edición popular de 1905 son un prodigio de bien entendida modernidad. No me sorprende que, curiosamente, en el texto que la gran Enciclopedia Espasa dedica a los ilustradores del *Quijote* se considere que los trabajos de Urrabieta y de Marín son dos de las más desafortunadas interpretaciones que ha tenido el mítico personaje.

A ambos les tocó bregar con unos malos tiempos en España, tiempos de chatura estética, toda vez que se prefirió lo académico a adentrarse en la senda abierta por Goya, como quiso Alenza, tiempos de conservadurismo artístico en los que, en este siglo que acaba y en los inicios del siguiente, serán numerosos los artistas que, arrebatados de entusiasmo por «nuestros temas», parecen empeñados en depreciar el que posiblemente sea el mejor libro de nuestro patrimonio.⁴

Revisión en medio de la innovación

La entrada en nuestro siglo, el denominado siglo de las vanguardias, que se abre con la conmemoración del tercer centenario de la aparición del *Quijote* en 1905, supone la acentuación de la controversia entre los que se aferran al pasado, algunos con muy buen hacer, los que se adecuan a su presente y aquellos otros que anuncian el futuro con sus transgresiones.

1905 y sus alledaños dieron mucho de sí para repensar artísticamente a Cervantes y su obra. No sólo me viene a la mente la magna exposición que, con el título de *El país de don Quijote*, se convirtió en una almoneda de cuadros (destacaré los de García «Hispaleta» y Moreno Carbonero, por deferencia), tapices, esculturas, dibujos y estampas, sino por las varias ediciones que vieron en aquel momento la luz.

A caballo entre los siglos XIX y XX, aunque más bien perteneciente al primero por cronología, contamos en nuestro

país con un caso cuando menos singular por la exhaustividad con que se acerca a la novela cervantina: José Jiménez Aranda, artista sevillano que, a lo largo de su vida, hizo aproximadamente medio centenar de óleos y cerca de mil *gouaches* dedicados al asunto. Su edición de 1905, dos años posterior a su muerte, en la que figuran 689 láminas de su mano y 11 de su hermano pequeño, Luis, encargado de finalizar el proyecto, fue muy alabada en su momento por un cenobio artístico demasiado maleado por los hábitos oficialistas de las Exposiciones Nacio-

nales de Bellas Artes. Se habló del legado velazqueño, del fiel reflejo de nuestra idiosincrasia y nuestra tradición, de su verosimilitud, pero aquello, pese a su indudable oficio, no estaba menos acartonado que los cuadros llenos de historia y literatura que nos inundaron sin mayor piedad. Recordemos, por otro lado, que a Jiménez Aranda le cabe el muy dudoso honor de haber sido uno de los pioneros de la temática folletinesca en la pintura con aquel óleo de 1890 titulado *Una desgracia*.

Interesantes *Quijotes*, en cambio, a



DANIEL CHODOWIECKI, EN EL INGENUOSO HIDALGO DON QUIJOTE DE LA MANCHA, ANAYA, 1999.

tenor de lo que pudimos ver al hilo de ese centenario, podrían habernos dado nuestro valenciano «maestro de la luz» Joaquín Sorolla, al que le perdía a menudo su excesiva facilidad —como al gran ilustrador madrileño Rafael de Penagos cuando hizo algún motivo quijotesco—, o el discípulo de éste, el también valenciano Manuel Benedito, del que lo poco que hizo nos hace presumir imaginarias esperanzas, y en el que se advierte su facilidad para el dibujo (como Ricardo Marín, cubrió muchas corridas de toros) y el conocimiento directo del campo que le proporcionó su pasión, como a nuestro gran Miguel Delibes, por la caza.

Pero, como ya he venido anunciando, entiendo que el tiempo de aproximarse al caballero manchego se había visto trastocado, toda vez que se terminó el siglo pasado, que fue el siglo de los ilustradores, y que el presente colocaba a los artistas en la tesitura de: o bien revisarlo desde antecedentes ya dados —a veces ésa es la mejor forma de innovar—⁵ o de tratar de encajarlo en el compartimento estanco de alguno de los estilos de la vanguardia, haciendo a menudo enmudecer con ello a Cervantes.

Por eso, cuando echo la vista atrás y miro este largo período de convulsiones estéticas, prefiero detenerme en obras que, casi con toda seguridad, no contienen más hálito del *Quijote* que su vena satírica, a veces llevada hasta la bufonada, pero que nos hablan, sin la menor presunción, de la vigencia en este vertiginoso siglo de la condición transgresora de la obra. Hablo, como no, una vez más de caricaturistas. Como el muy moderno Gus Bofa, seudónimo de aquel Gustave Blanchot, artífice de la revista satírica *La Baïonnette* durante la Primera Guerra Mundial, y al que debemos algún que otro portentoso cartel publicitario, que en 1926 nos entregó su versión. O como el «charlotiano» marsellés Albert Dubout, que tanto en 1937 como en 1951 se las vería con nuestro clásico, rayando el esperpento y la provocación, sobre todo para una mentalidad española (como haría más tarde con nuestras corridas de toros), tras el que intuimos, pese a su ingenuidad gráfica, la presencia de una suerte de Brueghel contemporáneo.

¿Qué hacer?

Las décadas más recientes nos han deparado óleos y dibujos del *Quijote* que han gozado a menudo de una notable popularidad,⁶ pero por las mismas razones antes dichas, prefiero el del madrileño Enrique Herreros (1964), alma de *La Codorniz*, abiertamente chistoso y disparatado, lleno incluso de bromas con el arte mayúsculo de Velázquez, con algo siempre como de Solana para todos los públicos, o el del alemán Gerhart Kraaz (1965), que bebe a estas alturas del ánimo de Chodowiecki y de Daumier, y que puso en miles de hogares españoles el Círculo de Lectores.

Tan sólo, diré como colofón, nos queda una certeza: que, mientras haya personas dispuestas a salir al campo a encontrar tras de alguna mata a una desencantada Dulcinea, personas ajenas al pragmatismo que con creciente impunidad nos cerca, siempre habrá algún artista que trate de acreditar la aventura del *Quijote*. De 1989 a 1993, el artista que sintió «esa llamada imperiosa y profunda» fue José Ramón Sánchez, cuyos dibujos y óleos acceden ahora al público a través de la edición de Anaya, del 2000. ■

* **Felipe Hernández Cava** es guionista de historietas y crítico de arte.

El artículo se publicó como uno de los apéndices de *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Anaya, 1999. Una edición con introducción y notas de Ángel Basanta e ilustraciones de José Ramón Sánchez.

Notas

1. Les contaré una historia. En 1915 cuando se convocó el concurso nacional de proyectos para hacer el gran monumento a Cervantes y a sus personajes, como «la más excelsa, gloriosa y venerada figura de toda nuestra historia», hubo tal revuelo en algunos sectores de la crítica, al ver las propuestas, que se pidió el cierre de las escuelas oficiales de Arquitectura, Pintura, y Escultura, mientras se abogaba por la enseñanza libre privada. El conjunto que se alzó con la victoria fue del arquitecto R. Martínez Zapatero y el escultor Lorenzo Coullaut Valera, que podemos ver en la madrileña plaza de España, y cuyos Quijote y Sancho, pese a todo, no son de lo peor que la tridimensionalidad nos ha regalado. Una copia del grupo puede verse en Bruselas. De todos modos, la proliferación de grupos escultóricos cervantinos, sean del propio autor o de sus personajes, tienen gran interés sociológico, si no siempre artístico. Carlos Reyero, que ha dedicado un reciente libro a «la edad de oro del monumento público, 1820-1914» (*La escultura conmemorativa en España*, Cátedra, Madrid, 1999), habla, por ejemplo, del significado de *modernidad* que, en 1835, tuvo la colocación del Cer-

vantes de Antonio Solá frente al palacio de las Cortes. Reverso de la ficha técnica de los monumentos a Cervantes erigidos en Alcoy, Alcalá de Henares, Madrid, Valladolid y Valencia (éste, de 1906, es de Benlliure). Esto, por no hablar de los continuos homenajes a los personajes del Quijote diseminados por todos los lugares cervantinos de La Mancha. La última estatua de Cervantes (por el momento) ha sido erigida en Alcázar de San Juan el 23 de abril de este mismo año 1999 (Colofón, p.1.399).

2. Nuestro gran dibujante del siglo XIX José Luis Pellicer, analizándola, concluye que «si no se achacara a resultados de una sugestión involuntaria o a propósitos preconcebidos, afirmaríase que la cabeza de don Quijote me recuerda a Shakespeare, como en la de Sancho veo las facciones del John Bull creado por el humor de los artistas ingleses».

3. El editor, que dedicó la edición en castellano a la condesa de Montijo, se excusaba por el desconocimiento que su artista tenía sobre vestidos y ambientes de los lugares en los que se desarrollaba la obra.

4. Tengo *in mente* en este instante: dibujos como los de José Rivelles, Luis de Madrazo, o Ricardo Balaca; óleos de Gisbert, Moreno Carbonero, Muñoz Degraín, o Manuel García «Hispaleta»; y esculturas como las de J. Roig, Vicente Navarro o Mateo Inurria (su busto de Don Quijote me ha proporcionado más de una pesadilla), entre otros, pero la lista sería interminable. Como ejemplo, no se pierdan el Cervantes escribiendo el *Quijote* de Antonio Gómez y Cros si quieren saber de lo que estoy hablando.

5. No quisiera dejar de mencionar, a este respecto, los nombres del holandés Hendrick Maerton Krabbe, con un tenebrismo que denota una buena lectura de la herencia de Rembrandt; el del belga Jean de Boschère con una atmósfera de cuento ilustrado por Walter Crane; el del australiano Arthur Boyd Houghton, de poderosa temperatura romántica; o el del alemán Paul Scheurich, muy en la estela «realista» de Daumier, como también lo había estado el notable trabajo del italiano Giovanni Fattori, hombre este más del siglo XIX.

6. Huyendo de la exhaustividad, es de justicia mencionar aquí los trabajos de José Segrelles —prolífico ilustrador (hasta se las vio con *La guerra de los mundos de Wells*) y al que siempre recordaremos por los libros infantiles de Araluce—, Juan Esplandiú, Gregorio Prieto, Álvaro Delgado, José Vela Zanetti, Lorenzo Goñi —nuestro segundo gran genial sordo, que sólo oía sus rumores y que perseguía un arte de gestos rabiosos, expresado de forma simbólica—, o más recientemente Antonio Saura. Por lo que respecta a Salvador Dalí, me detendré para defender que, como más tarde le sucedería a Joan Ponç, su problema es que trata de leerlo desde un surrealismo que, a mi parecer, para nada anida en el universo onírico de Alonso Quijano cuyos sueños tienen más que ver con el mundo de la *imaginatio* que con el del inconsciente. ¿Y un *Quijote* de Picasso, del que conocemos algún grabado con los personajes? A saber lo que nos hubiera deparado, aunque me temo que en esa dialéctica continua entre hacer «su» *Quijote* y hacer «el» *Quijote*, que es con la que lidia cualquiera de sus intérpretes, hubiéramos vivido un notorio desequilibrio a favor de la visión del genial malagueño.