

**XV CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE CEHA
LA MULTICULTURALIDAD EN LAS ARTES Y EN LA ARQUITECTURA
IV. TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN EN CURSO**

HACIA UNA HISTORIA DEL *QUIJOTE* ILUSTRADO

FERNANDO GONZÁLEZ MORENO, EDUARDO URBINA, RICHARD FURUTA Y JIE DENG
TEXAS A&M UNIVERSITY (COLLEGE STATION)

La presente comunicación es una breve exposición y descripción del proyecto “Iconografía textual del *Quijote*”, el cual forma parte del *Cervantes Project* dirigido por el Dr. Eduardo Urbina, profesor del *Department of Hispanic Studies* en la *Texas A&M University* (College Station, Texas, EE.UU.) y co-dirigido por el Dr. Richard Furuta, director del *Center for the Study of Digital Libraries* (TAMU). El proyecto, iniciado en 1996, está patrocinado por la *Texas A&M University* (*Cushing Memorial Library and Archives*, *Office of the Vice President for Research* y el *College of Liberal Arts*), la Universidad de Castilla-La Mancha (Cátedra Cervantes, financiada por el Banco Santander Central Hispano) la Biblioteca Nacional de España, la *National Science Foundation* y la *National Endowment for the Humanities*. Sigue a esta descripción una propuesta de estudio de la historia del arte de la ilustración a través de las ediciones del *Quijote* y, en concreto, a través de los ejemplares conservados en la *Cushing Library*.

Desde que en 1605 apareciera en Lisboa la que se considera la primera portada ilustrada del *Quijote*¹ y hasta la actualidad, la novela de Cervantes no ha dejado de ser publicada con ilustraciones si no cada año, que resultaría una exageración, sí cada década. Esta única obra nos serviría por tanto para elaborar una historia del libro impreso ilustrado, a excepción de un capítulo inicial que cubriera el siglo y medio desde la invención de la imprenta a mediados del siglo XV hasta esa primera portada de 1605. No nos faltarían además ilustradores y pintores de primer nivel como Charles-Antoine Coypel, John Vanderbank, William Hogarth, Francis Hayman, Antonio Carnicero, Daniel Chodowiecki, Robert Smirke, George Cruickshank, Tony Johannot, Gustave Doré, Adolphe Lalauze, R. Balaca, Daniel Urrabieta Vierge o Salvador Dalí, entre muchos otros, así como excelentes grabadores, como Jan y Gerard van der Gucht, Bernard Picart, Jacob van der Schley, Pierre Tanjé, Simon Fokke, Simon François Ravenet, Joaquín Fábregat, Francisco Muntaner, Fernando Selma, Joaquín Ballester, Manuel Salvador y Carmona, Pierre Duflos o Juan Moreno Tejada, entre otros.

No obstante, pese al ingente material que nos ofrece el conjunto de ediciones ilustradas del *Quijote*, la Historia del Arte apenas ha mostrado un gran interés por su estudio, al igual que tampoco lo ha mostrado por el arte de la ilustración del libro en general,

¹ Si bien es cierto que esta portada no corresponde a una iconografía propiamente quijotesca, sino a una imagen cabaleresca prototípica. La primera portada ilustrada que presenta un modelo bien definido de don Quijote y Sancho apareció en la publicación de la segunda parte en París: La veuve de Jacques du Clou et Denis Moreau, 1618. *Cushing Library* no cuenta con este ejemplar pero sí con el de Londres: Blounte, c. 1620, para el cual se realizó una portada que copiaba al ejemplar francés. La portada inglesa, de mayor calidad que la francesa, fue realizada para la reedición de la primera parte del *Quijote* (h. 1620), incluyéndose también en algunos ejemplares de la segunda parte anteriormente impresos (1620). El ejemplar de *Cushing Library* cuenta con ambas partes en un único tomo y la portada ilustrada aparece al inicio de la primera.

siendo un campo de investigación pendiente de explorar en profundidad. Sirva como ejemplo de esta situación el hecho de que, a día de hoy, la obra impresa más completa para el análisis de las ediciones ilustradas del *Quijote* sigue siendo la publicada en 1895 por H. S. Ashbee, *An Iconography of Don Quixote, 1605 – 1895*²; otros catálogos posteriores, como el de Río y Rico, *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, si bien cuentan con un mayor número de entradas, no nos ofrecen una información acerca de las ilustraciones excesivamente precisa, por lo que no llegan a suplir a la obra de Ashbee.

La conmemoración del 400 aniversario de la publicación de la primera parte de la obra de Cervantes ha fomentado un renovado interés por el estudio de las ilustraciones que han acompañado a las diferentes ediciones desde que apareciera en Frankfurt en 1648 por T. Matthiae Gotzen la que se considera la primera edición con capítulos ilustrados³ (véase la bibliografía adjunta). Sin embargo, el estudio global y crítico del conjunto de las ilustraciones del *Quijote* de cara a la elaboración de un catálogo *raisonné* sigue siendo en la actualidad una labor pendiente; en gran medida, por la dificultad para acceder a todo el material requerido y, en segundo lugar, por las limitaciones técnicas y económicas que conllevaría la impresión y publicación mediante los sistemas tradicionales de dicho catálogo. Tal propósito implica recurrir a las posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías, en especial para poder contar con un archivo completo de ilustraciones. Así es como han surgido en la actualidad dos proyectos que comparten el reto de crear un banco digital de imágenes en red a través del cual puedan conocerse todas las ilustraciones que aparecen en ciertas ediciones del *Quijote*. Ambos proyectos son un importante toque de atención para los historiadores del arte en tanto que ha sido desde el campo de la Literatura Hispánica desde donde primero se ha reconocido la necesidad de elaborar un catálogo de esta índole y desde donde primero se han percatado de la importancia del material aún pendiente de estudio que supone la ilustración de libros y, en concreto, de las ilustraciones de la novela cervantina. Uno de estos proyectos es el dirigido por José Manuel Lucía Megías, *Banco de Imágenes del Quijote: 1605 – 1905*⁴. Dicho banco de imágenes está conformado por 7.034 ilustraciones y cuenta con un buscador a través del cual se pueden localizar o seleccionar las imágenes atendiendo a criterios de búsqueda como impresor, lugar de edición, fecha de publicación, editor, dibujante, grabador, personajes representados, temas o episodios. Sin duda alguna, se trata de una importante contribución para el estudio de la ilustración quijotesca, pues necesitamos herramientas que nos permitan conocer la totalidad de las ilustraciones que ciertas ediciones, 150 en el caso de este *Banco de Imágenes*, contienen.

El segundo de los proyectos, que es el que aquí presentamos, también ha surgido en primer lugar desde el ámbito de la Filología Hispánica. El grupo de investigación del *Proyecto Cervantes*, bajo la dirección del profesor Eduardo Urbina de la *Texas A & M*

² Se trata de la obra que más extensamente ha abordado el estudio de las ediciones ilustradas del *Quijote* frente a otras, también clásicas, mucho más limitadas. Sirvan como ejemplos la *Iconografía de Don Quixote: reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años [...] destinadas a la primera edición de Don Quijote*, o la obra de Manuel Henrich, *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes: reproducción en facsímile de las portadas de 611 ediciones con notas bibliográficas*.

³ *Cushing Library* cuenta con copia de estas ilustraciones (4 y 1 frontispicio) procedentes de ejemplares de la *Library of Congress* y *Hamburg Staatsbibliothek*. La primera edición con un programa iconográfico extenso ha sido considerada la de Dordrecht: Jacob Savery, 1657.

⁴ Consúltese en www.qbi2005.com (24 de agosto de 2006).

University, ha tenido como primer y principal objetivo desde 1996 la creación de una edición electrónica *variorum* de las dos partes del *Quijote*⁵. No obstante, desde el año 2000, también se ha iniciado la conformación de una notable colección de ediciones ilustradas de la novela de Cervantes a partir de la cual poder elaborar la “Iconografía Textual del *Quijote*”⁶; un catálogo *raisonné* de las principales ediciones ilustradas de la novela de Cervantes. En la actualidad, la colección cuenta con 570 ediciones del *Quijote* y obras relacionadas⁷, la mayoría de ellas inglesas, francesas y españolas de los siglos XVII al XX, cuyas ilustraciones superan en conjunto el número de las 15.000. *Cushing Memorial Library* posee ejemplares de la mayoría de las ediciones ilustradas consideradas clásicas o canónicas, como la edición con la primera portada ilustrada (Londres: Blounte, 1620)⁸, la primera edición inglesa con capítulos ilustrados (Londres: Hodgkin, 1687), la editada por Tonson (Londres: 1738), las publicadas por la Real Academia de la Lengua (primera edición de Madrid: Ibarra, 1780; y tercera edición de Madrid: Viuda de Ibarra, 1787), diversas ediciones que recogen la tradición de Savery y Bouttats (Amberes: Verdussen, 1719⁹, entre otras), ediciones con las ilustraciones de Coypel (Londres: Walthoe, 1731 y La Haya: Pierre de Hondt, 1746), de Tony Johannot (París: Dubochet, 1836 – 1837), Gustave Doré (París: Hachette, 1863) o Dalí (Nueva York: Random House, 1946), la primera edición ilustrada americana (Nueva York: Huntington, 1815), la edición conmemorativa del III Centenario (Madrid: Cabrera, 1905), ediciones de lujo o de edición limitada (Edimburgo: Paterson, 1879; Barcelona: Espasa, 1880; Nueva York: Scribner’s Son, 1906; Madrid: Espasa, 1966; entre otras), etcétera¹⁰.

Especial valor adquieren algunos ejemplares extra-ilustrados¹¹, de los cuales *Cushing Library* cuenta con dos de gran interés. El primero de ellos es un ejemplar de la edición de Londres / Salisbury: B. White, 1781. La conocida edición del reverendo John Bowle apareció sin ilustraciones¹², pero el ejemplar conservado en *Cushing Library* tiene 15 estampas de diferente procedencia: el frontispicio, por diseño de Henry Thomas Alken y grabado de John Zeitter, procede de un set editado en 1831 por S. H. Hawkins; 2 láminas con diseños de Coypel pertenecen al álbum publicado por Van der Gucht en

⁵ Véanse para este aspecto los diferentes artículos publicados por Eduardo Urbina (2004 y 2005).

⁶ Este trabajo forma parte en última instancia del *Proyecto Cervantes*, con el que se pretende la integración de la edición *variorum*, la bibliografía, textos y documentos cervantinos –que incluye la publicación de la *Cervantes Internacional Bibliography Online* y el *Anuario Bibliográfico Cervantino*–, la iconografía, y la música del *Quijote*; un proyecto en el que la incorporación de este vasto repertorio de imágenes permitirá la creación de una edición multi-ilustrada seleccionada por el propio lector.

⁷ Como las series de ilustraciones de Hogarth (Londres: 1738 y 1798), Novelli (Venecia: 1819) o Schlotter (Darmstadt: 1987).

⁸ Véase lo dicho anteriormente sobre la portada francesa de 1618 que copia esta edición inglesa.

⁹ Edición completa con 2 frontispicios y 32 ilustraciones (16 según diseños de Savery y 16 según diseños de Bouttats).

¹⁰ Sirva como indicador de la rareza de algunas de las ediciones conservadas en la *Cushing Library* que al menos 55 de ellas aparecen como únicas en el *WorldCat*; entre otras, Ámsterdam: Jan Graal, 1707, París: M. Guinard & C. Robustez, 1713, Lyon: Rigollet, 1738, París: Barrois, 1777, Estocolmo: Henrik A. Nordström, 1818, etcétera. Por supuesto, somos conscientes de que el *WorldCat* no incluye todas las bibliotecas del mundo, pero sirve como un buen indicador.

¹¹ Ejemplares extra-ilustrados son aquellos en los que el propietario del libro ha sido el encargado de añadir nuevas estampas de otras ediciones; por tanto ejemplares que nunca salieron de prensa con algunas de las ilustraciones que ahora presentan.

¹² Únicamente cuenta con 6 portadas (cuatro por tomo, otro para las anotaciones y un sexto para los índices), un encabezamiento ilustrado en la dedicatoria y un mapa; dicho mapa falta en el ejemplar de *Cushing Library*.

Londres hacia 1735¹³; 1 lámina con diseño de Pierre Charles Trémolières pertenece a un set anónimo¹⁴; 6 estampas con diseños de Coypel están extraídas del set original de París: Surugue, desde 1724; 3 láminas grabadas por Jean Daullé¹⁵, que reproducen dibujos también de Coypel, no parecen proceder de ninguna edición o set concretos y, posiblemente, se trata de estampas que se vendían de forma independiente; y, por último, 2 estampas de dibujante anónimo editadas por Jacques Vivencien Radigues y, posiblemente, grabadas por su hijo Antoine Radigues¹⁶.

El segundo de los ejemplares extra-ilustrados es el correspondiente a la edición de París: Mequignon-Marvis, 1822¹⁷. Esta edición cuenta como propios con 1 retrato¹⁸, 12 estampas y 1 mapa¹⁹. Sin embargo, el ejemplar de *Cushing Library* presenta no sólo las 12 estampas y el mapa correspondientes²⁰, sino también 1 retrato ajeno a la edición²¹, 10 ilustraciones de Smirke²² y 1 lámina de Sangster²³. Por tanto, un total de 23 láminas, 1 mapa y 1 retrato.

Ahora bien, desde el *Proyecto Cervantes* creemos que la elaboración de una base de datos de este tipo no debe limitarse a un mero buscador o archivo de imágenes²⁴, sino que debe ser la oportunidad de afrontar un vasto trabajo crítico, de revisión de estudios ya clásicos como el de Ashbee, Río y Rico o Givanel, y de llevar a cabo la investigación que nos permita alcanzar un conocimiento más completo y profundo de estas imágenes y de quienes las realizaron. Es en este punto donde la presencia de la Historia del Arte ha cobrado un especial valor dentro del proyecto, ya que, como parte de la ficha informática mediante la cual toda la información queda clasificada y ordenada en la base de datos²⁵, se está realizando especial hincapié en la recopilación de material sobre dos aspectos de gran utilidad para los historiadores del arte.

¹³ Tradicionalmente, a este set se le ha atribuido la fecha de 1725, pero creemos que su publicación debió ser más tardía. Este tema será estudiado en un futuro trabajo.

¹⁴ Esta ilustración apareció grabada por Jacques van der Scheley con otro formato en la edición de La Haya: Pierre de Hondt, 1746. La presente estampa, sin firma o anotación alguna, pudo corresponder al set de ilustraciones de Coypel que Surugue fue publicando y ampliando con nuevas imágenes desde 1723.

¹⁵ Las estampas aparecen firmadas por “J. D.”, iniciales que hemos identificado como firma del grabador Jean Daullé (Abbeville, 1703 – París, 1763). Daullé se especializó en reproducir obras de Coypel, Boucher y Charles-Nicolas Cochin “hijo” –todos ellos vinculados al set de Surugue–, entre otros.

¹⁶ Véase Urbina y Smith (2003): 85–118. Algunos datos han sido corregidos y ampliados ahora.

¹⁷ *Cushing Library* cuenta con un ejemplar de 1821 sin las ilustraciones ni el retrato de Cervantes, pero con el mapa.

¹⁸ Río y Rico (1930: 152) nada dice acerca de dicho retrato.

¹⁹ Ashbee (1895): 64 – 65.

²⁰ No cuenta con el retrato propio de esta edición, anónimo según Ashbee.

²¹ Retrato firmado por Deveria y Lefevre procedente de la edición de París: Delongchamps, 1825 o París, Chez Menard, 1837.

²² Procedentes del álbum con las ilustraciones de Smirke publicado en Londres, 1818.

²³ *Don Quijote leyendo en su biblioteca* o *Don Quixote in his study*. Lámina dibujada por Bonnington y grabada por Sangster publicada en *Le Keepsake Français* (París / Londres: Giraldon-Bovinet / Whittaker, 1831) y en *The Album Wreath* (1835).

²⁴ En la actualidad (agosto 2006), se encuentra disponible el total de las ilustraciones (láminas, viñetas, iniciales, mapas, retratos...) de 153 ediciones. Consúltense en:

<http://www.csdl.tamu.edu/cervantes/V2/iconography/index.shtml> (24 de agosto de 2006). Las ilustraciones, digitalizadas en varias resoluciones en formatos *tiff* y *jpeg*, conforman una base electrónica de datos según metadatos descriptivos que atienden a las normas del DCMI (*Dublin Core Metadata Initiative*); para más información véase <http://www.dublincore.org/> (24 de agosto de 2006).

²⁵ La ficha implica tres niveles de metadatos e información. El primero de ellos integra la información más objetiva de la ilustración (editor, lugar y año de la edición, título, capítulo y parte del *Quijote*, tamaño de la página y tamaño de la estampa, localización, tipo de ilustración, técnica y color); el segundo se

El primero de estos aspectos es el correspondiente al trabajo de documentación de los ilustradores, grabadores y litógrafos que elaboraron las ilustraciones que forman parte de la iconografía textual del *Quijote*. La Historia del Arte ha infravalorado en gran medida a los artistas y artesanos dedicados a la ilustración de libros, atendiendo sólo al estudio de ciertos artistas bien conocidos que, puntualmente como Dalí, ilustraron alguna edición. Sólo el análisis de las ilustraciones del *Quijote* nos permite elaborar una extraordinaria relación de pintores y grabadores que, desafortunadamente, nos resultan desconocidos en la mayoría de los casos, pero cuyo estudio vendrá a completar un importante campo de conocimiento en la Historia del Arte. La aportación de datos biográficos acerca de los creadores de estas imágenes será, por tanto, otro de los componentes esenciales de nuestro archivo digital. Esperamos así poder solventar errores que aún en la actualidad se dan en la identificación de algunos grabadores, como sucede en la reciente obra *El Quijote en las bibliotecas universitarias españolas*. En este catálogo²⁶ encontramos una referencia al grabador “Andrew Best”, si bien hay que hablar de dos grabadores: Andrew, discípulo de Charles Thompson, y Adolphe Best. Junto con Leloir conformaron una sociedad de grabadores, “Andrew, Best & Leloir”, que participó en la edición de París: Dubochet, 1836²⁷.

La correcta identificación de las técnicas empleadas en la elaboración de estas ilustraciones ha sido el segundo de los aspectos que más ha centrado nuestra atención. Buena parte del desinterés que ha existido hasta el momento por el estudio de la ilustración como manifestación artística ha estado estrechamente vinculado al desconocimiento de las técnicas que permitieron su elaboración²⁸. No es extraño, por tanto, encontrar errores en cuanto al reconocimiento de la técnica, como sucede en el estudio de la edición de Londres: T. McLean, 1819²⁹. Río y Rico³⁰ identifica estas láminas como litografías en color (cromolitografías), información que es secundada por Juan Givanel³¹. Este autor no duda incluso en fundamentar todo su comentario de la serie partiendo de las características estéticas del lápiz litográfico: “El lápiz litográfico de Clark, con sorna populachera y caricaturesca, se deleita en ridiculizar a los héroes cervantinos.” Sin embargo, un correcto estudio de estas estampas nos demuestra que la técnica empleada en ellas es la combinación de aguainta y aguafuerte, estando coloreadas a mano con posterioridad. Además, se debería tener presente que el

centra en el comentario estilístico de la estampa; y por último, el tercer nivel (notas a la estampa) está constituido por el estudio comparado del ejemplar propio con los datos aportados desde otros catálogos, poniéndose de manifiesto las peculiaridades, variantes y rarezas de nuestra colección. Véase GONZÁLEZ, Fernando *et al.* (2005): 79 – 104. En cuanto a las herramientas informáticas de las que se sirve el proyecto, véase AUDENAUERT, Neal *et al.* (2005: 151 – 161)

<http://www.springerlink.com/link.asp?id=d34p6ynwc8k461fy> (24 de agosto de 2006).

²⁶ En la descripción de la edición de Johannot (p. 249) y en el índice (p. 302).

²⁷ Benezit (1948 – 1955) : 1, 185 y 715; y 6, 558.

²⁸ Importante diferencia frente al mencionado proyecto *Banco de Imágenes del Quijote*, donde no se ofrece la técnica de elaboración de la estampa. Cada ilustración cuenta en este banco de imágenes con una entrada para la información “tipo” donde sólo se indica si se trata de un grabado (término demasiado general en el que se pueden incluir un vasto número de técnicas gráficas) o de viñeta (designación que no alude a ningún tipo de técnica conocida).

²⁹ *Cushing Library* conserva también un juego con las estampas de esta edición editadas de forma independiente en 1819. En dicho juego faltan 4 estampas: *Don Quixote and Sancho after the meeting with the Yanguesians*, *Don Quixote and Sancho at the marriage of Camacho*, *Sancho appealing to the duchess* y *Don Quixote instructing Sancho*.

³⁰ Río y Rico (1930): 206.

³¹ Givanel (1946): 194 – 197.

ilustrador británico al que se deben estas estampas, John Heaviside Clark (¿?, h. 1770 – Edimburgo, 1863), conocido como “Waterloo Clark” por los bocetos realizados durante esta contienda, no sólo fue pintor, sino también grabador y empleó habitualmente la combinación de aguatinta y aguafuerte para reproducir algunos de sus paisajes y marinas³².

La riqueza de técnicas gráficas que podemos hallar en las ediciones del *Quijote* es una fuente más que idónea para la elaboración de una historia del arte de la ilustración a través de sus técnicas. En las primeras ediciones del *Quijote* podemos constatar el empleo de entalladuras para adornar los frontispicios, como sucede en la edición de Lisboa: Jorge Rodríguez, 1605³³, así como, también de forma muy temprana, más elaborados grabados al buril; sirva como ejemplo la primera portada propiamente quijotesca (París: La veuve de Jacques du Clou et Denis Moreau, 1618; o Londres: Blounte, c. 1620). La talla dulce fue también la técnica utilizada para las primeras ilustraciones de capítulos, apareciendo en hojas intercaladas en el texto por la dificultad que implicaba imprimir en un mismo folio texto e imagen (la diferente forma de impresión entre el tipo y la plancha calcográfica obliga a una doble impresión). Éste es el caso de las ilustraciones de Frankfurt: T. Matthiae Gotzen, 1648 o de las de Dordrecht: Savery, 1657 y Amberes: Verdussen, 1672 – 1673. La impresión calcográfica fue a lo largo de todo el siglo XVII la principal técnica empleada para la elaboración de las ilustraciones, alcanzando una muy notable calidad en ediciones ya canónicas como la de Londres: Tonson, 1738³⁴. Por el contrario, el uso de la entalladura quedó relegado a la producción de ediciones ilustradas más asequibles y populares, *Quijotes de surtido*, como la de Madrid de 1735 o la de Barcelona de 1755. En este tipo de ediciones se copiaban, de manera más bien torpe y con escaso detalle, las ilustraciones de Savery, Bouttats y Diego de Obregón.

Como ya he señalado, el empleo de planchas calcográficas “obligaba” a imprimir las estampas en hojas separadas del texto; sin embargo, una interesante excepción es la edición de Madrid: 1674, Andrés García de la Iglesia, la primera edición con capítulos ilustrados impresa en España. En este caso, si bien las ilustraciones a buril tienen un mérito desigual en cuanto a la novedad de los episodios representados³⁵ y a la calidad del dibujo, las estampas cobran un especial valor por aparecer impresas dentro del texto. Se trata sin duda de un importante esfuerzo editorial que dota de un valor añadido a esta edición. Esta situación no se repite en otras ediciones, siendo más habitual que las ilustraciones mediante talla dulce sigan apareciendo en hojas intercaladas en el texto, mientras que diferentes adornos, encabezamientos, iniciales y colofones que sí aparecen dentro del texto se realicen con entalladura. Recordemos la edición de Londres: Knaplock, 1719, la cual presenta 16 ilustraciones realizadas a buril e impresas de forma

³² Benezit (1948 – 1955): 3, 49.

³³ No presente en la colección de *Cushing Library*.

³⁴ Incluye 70 ilustraciones: 1 frontispicio alegórico y 67 ilustraciones de capítulos diseñados por John Vanderbank (frontis + 66) y William Hogarth (1) y magistralmente grabados por Gerard van der Gucht (frontis + 61), Bernard Baron (1), George Vertue (1) y Claude du Bosc (4); 1 retrato de Cervantes diseñado por William Kent y grabado por George Vertue; y 1 remate con diseño de John Vanderbank (I.V.) grabado por P.F.

³⁵ La mayoría de las estampas, de un total de 2 frontispicios y 32 ilustraciones de capítulos, copian las de Savery y Bouttats, a excepción de doce del programa de Amberes: Verdussen, 1672 – 1673 que han sido sustituidas por otras doce que sí ilustran nuevos episodios.

independiente del texto³⁶ y toda una serie de encabezamientos, iniciales y colofones (elementos ornamentales, grutescos, bustos, amorcillos en jardines y fuentes, tritones...) mediante entalladura. Entre estos elementos decorativos destaca un colofón del volumen III (p. xii) que reproduce la “Caída de Ícaro”. Se trata de una alusión al emblema LVI de Alciato, “In Temerarios”, el cual muy oportunamente nos habla sobre la temeridad y la locura de los hombres. Otras ediciones de lujo o con pretensiones de convertirse en auténticos monumentos de la imprenta, como efectivamente sucedió en el caso de la de Madrid: Ibarra, 1780, sí acometieron el esfuerzo de elaborar estos encabezamientos, remates, iniciales y colofones mediante buril e imprimirlos en la misma página del texto, recurriendo por tanto para ello a la doble impresión. La maestría del impresor en estos casos permite que texto e imagen queden combinados con total perfección.

El buril fue sin duda alguna la técnica calcográfica predominante a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en gran medida por el sentido academicista y refinado de esta técnica. La talla dulce recibió una especial consideración como técnica más depurada y elegante, razón por la cual los editores y promotores de las ediciones más académicas o “cuidadas” prefirieron la inclusión de estampas elaboradas mediante esta técnica. Las ediciones inglesas (véase Londres: Cadell & Davies, 1818³⁷) y francesas (véase París: Didot L'Ainé-Deterville, 1799³⁸) demuestran claramente un mayor dominio del buril en ambos países frente a las ediciones españolas, donde, incluso en la de Madrid: Ibarra, 1780, el grabado se nos muestra rígido y falto de soltura. No es de extrañar por tanto que en ediciones como la de Madrid: Gabriel Sancha, 1797 – 1798, se recurriera al grabador francés Pierre Duflos (Lyon, 1742 – París, 1816). Las ilustraciones por él grabadas, especialmente los tres frontispicios, denotan su dominio de la técnica y la habilidad con el buril³⁹. Frente a este empleo predominante del buril, a finales del siglo XVIII e inicios del XIX constatamos la presencia de otras técnicas calcográficas tanto directas como indirectas. En la edición de París: Imprimerie des Sciences et des Arts, 1808 – 1809, encontramos el uso de punteado y ruletas para generar la “manera de lápiz”, técnica con la que se pretendía mejorar los efectos de sombreado y de gradación de tonos. Efecto parecido pretendía la combinación de aguafuerte y aguatinta utilizada para crear estampas como las de Londres: T. McLean, 1819 por John Heaviside Clark (anteriormente mencionado cuando señalábamos la confusión de sus aguatinas coloreadas a mano con cromolitografías).

El empleo del aguafuerte se dio a lo largo de todo el siglo XVIII e inicios del XIX como paso previo para el buril (técnica mixta). En la mayoría de los casos, los trazos del buril han ocultado casi por completo los rasguños realizados con aguafuerte, pero sí podemos

³⁶ Río y Rico (1930: 186) erróneamente sólo hace referencia a 15 láminas. Todas ellas, pese a la indicación de la portada “Adorn’d with New Sculptures”, copian en mayor o menor medida las aparecidas en Londres: Hodgkin, 1687.

³⁷ Con diseños de Robert Smirke y grabados de Francis Engleheart (12), Richard Golding (9), Abraham Raimbach (6), James Fittler (4), John Scott (3), Anker Smith (4), James Heath (2), Charles Heath “el viejo” (2), Charles Turner Warren (2), James Mitan (1), William Finden (2) y Cosmo Armstrong (1); y 26 encabezamientos y remates sin firma.

³⁸ Incluye 24 ilustraciones diseñadas por Jean-Jacques-François Le Barbier y Claude Lefebvre y grabadas por Louis-Michel Halbou, François Godefroy, Jacques-Joseph Coigny, Jean Dambrun, Louis-Joseph Masquelier “el viejo” y Charles-Etienne Gaucher. Dos ilustraciones no presentan firmas. El ejemplar de *Cushing Library* está falto de una estampa (*Penitencia de don Quijote en Sierra Morena*).

³⁹ En la edición también participaron su mujer, Mme. Duflos, el pintor francés Charles Monnet, el pintor y grabador valenciano Rafael Gimeno, el pintor murciano Agustín Navarro, el pintor de Segorbe José Camarón y Boronat, el pintor y grabador madrileño Luis Paret y Alcázar y el grabador Juan Moreno de Tejada.

comprobar que según avanzamos en el tiempo dichos rasguños van cobrando un mayor protagonismo. Así, ya a inicios de siglo XIX, el aguafuerte acabará imponiéndose al buril en algunos casos, de tal forma que el trazo final –sólo con aguafuerte o repasado en parte a buril– resulta más libre y ágil. Sirvan como ejemplo las estampas de la edición de París: Chez Marlin Editeur, 1830. Éstas, diseñadas por Nicolás-Toussaint Charlet y grabadas por Jean-Jacques Frilley, Ferdinand-Sébastien Goulu, Tavernier, Auguste Dutillois y Lefèvre “el joven”, muestran hasta qué punto el buril ya no oculta al aguafuerte, sino que los trazos curvilíneos, ágiles y rápidos del mordiente son los que predominan en la estampa, generando un efecto estilístico particular y propio. La gradual implantación del aguafuerte contribuyó desde del siglo XVIII a poner fin a la separación –en muchos casos jerárquica– entre el pintor artista y el grabador artesano que “mecánicamente” reproducía los diseños del primero. El uso de un mordiente permite que sea el mismo ilustrador el que elabore la plancha, sin necesidad de intermediarios entre su trabajo y la obtención de una matriz. Así, a lo largo del siglo XIX comienzan a despuntar ilustradores que progresivamente desarrollan las posibilidades expresivas del aguafuerte, convirtiéndose ilustrador y grabador en una única persona. En los inicios de este proceso podemos situar a Francesco Novelli “el viejo”, cuyas 33 ilustraciones para la edición de Venecia: Alvisopoli, 1818⁴⁰ presentan un mérito desigual; entre 1843 y 1863 encontramos las seis estampas elaboradas por Adolph Schrödter, consideradas como una de las interpretaciones más personales del *Quijote*⁴¹; Adolphe Laluze también merece aparecer reseñado ahora, pues sus ilustraciones para la edición de Edimburgo: William Paterson, 1879 – 1884 demuestran su habilidad para potenciar los efectos estéticos del aguafuerte, creando intensos contrastes negro/blanco; y por último, también debe ser mencionado Ricardo de los Ríos, quien realizara 16 estampas para la edición de Londres: J. C. Nimmo & Bain, 1880 – 1881 con gran preciosismo en la agilidad de los trazos y atención por el detalle.

Desde finales del siglo XVIII, dos nuevas técnicas comenzaron a imponerse en el mundo editorial. La primera de ellas es la xilografía; un nuevo sistema que permitía grabar la madera a contrafibra pudiendo obtener matrices con gran calidad y detalle. Sirva como ejemplo la edición de Londres: Charles Daly, 1842 con ilustraciones diseñadas por J. Gilbert y grabadas por Armstrong, Walmsley, Polkard and Blauer. La técnica implicaba además que tanto texto como imagen podían estamparse a un mismo tiempo en el mismo folio, eliminándose así uno de los antiguos impedimentos del grabado calcográfico. Este hecho supuso una gran revolución editorial, ya que ahora texto e imagen podían combinarse con mayor libertad y originalidad compositiva. Surgiría así la gran edición ilustrada de París: Dubochet, 1836, la cual cuenta con un total de 768 ilustraciones diseñadas por Tony Johannot (iniciales, cabeceras, remates, colofones, ilustraciones a página completa, viñetas y frontispicios) y grabadas por una plantilla de más de cuarenta grabadores⁴². A este mismo formato de ediciones, en las

⁴⁰ *Cushing Library* no cuenta con esta edición, pero sí con el set de ilustraciones publicado un año después (Venecia: Alvisopoli, 1819). La mayoría de ellas copian en mayor o menor medida las aparecidas en otras ediciones (Madrid: Ibarra, 1780; París: Huart, 1733; París: David Fills Damonville, 1741; París: Didot, 1799...).

⁴¹ Para estas ilustraciones, *Cushing Library* cuenta con la edición de Köln: Hermann & Friedrich Schaffstein, 1905.

⁴² Théodore Maurisset, Henri Désiré Porret, Andrew, Best & Leloir, Charles Thompson, Beneworth, Prosper-Adolphe-Léon Cherrier, Louis-Henri Breviere, Claude-Nicolas-Eugens Guillaumot, Lacoste Pere and Freres, Petite, Aglaé Laisné, A. Pollet, Henri Pottin, Hippolyte Lavoignat, William Henry Powis, Jacques-Adrien Lavieille, J. Caqué, Pierre Verdeil, John Quartley, Chevauchet, M. V. Sears, Antoine Alphée Piaud, C. D. Laing, Auguste Jourdain, Rambert, Roux et Feret, Corvi, Budzilowicz, Alexandre-

que el texto se enriquece de manera extraordinaria con multitud de viñetas intercaladas de diferentes formatos e ilustraciones a página completa, corresponde la bien conocida de París: Hachette, 1863; la edición con ilustraciones dibujadas por Gustave Doré y grabadas por H. Pisan que ya ha pasado a ser conocida como una de las visiones del *Quijote* con mayor proyección.

La segunda de las técnicas a las que quería referirme es la litografía. Desde su invención en 1796 por Senefelder, la litografía se consolidó como uno de los procesos más adecuados para la ilustración de libros. En primer lugar porque, al igual que el aguafuerte, la litografía permite al ilustrador actuar directamente sobre la matriz, de tal forma que lo dibujado no tiene por que sufrir alteración alguna por parte de intermediarios. En segundo lugar, porque, a diferencia de otras técnicas, la litografía pronto permitió el empleo de color (cromolitografía) y en un estadio más avanzado posibilitó la mecanización de todo el proceso (offset). En la colección de *Cushing Library* uno de los primeros ejemplos de edición ilustrada mediante litografía es la de París: Didier, 1846 con 12 litografías del pintor Ange-Louis Janet y el litógrafo Alfred-Léon Lemercier⁴³. La impresión de las ilustraciones ha sido muy cuidada, realizándose a dos tintas: un fondo sepia con reservas (lo que permite ver ciertas zonas con el blanco del papel) y las figuras en negro. Sirvan también como ejemplo la edición de Venecia: S. Tondelli, 1848, cuyas 11 láminas son copias litográficas con ligeras modificaciones de los aguafuertes de Venecia: Alvisopoli 1818 y 1819⁴⁴; y la de Copenhague: Woldikes Forlags, 1865 con 21 ilustraciones del dibujante Wilhelm Nicolai Marstrand, cuyo estilo caricaturesco es más que destacable, y el litógrafo Th. Berghs. En este último caso vuelve a emplearse el sistema de impresión a dos tintas (fondo sepia con reservas en blanco y figuras en negro).

El desarrollo de la cromolitografía posibilitó que, por primera vez, la elaboración de estampas a color resultara más económica y rápida que mediante sistemas anteriores como el coloreado a mano o el grabado de diferentes tacos para cada una de las tintas de una misma ilustración. La estampa a color resultaba además más adecuada para aquellas ediciones dirigidas a un público infantil o juvenil, pues hacía el libro más atractivo. Así sucede con la edición de Leipzig: Alfred Dehmigke's Verlag, 1869; publicación de una traducción resumida dirigida a jóvenes que contó con 9 cromolitografías del pintor Ludwig Löffler y el litógrafo Oscar Fürstenau⁴⁵. No obstante, uno de los aspectos por los que la cromolitografía cobró especial interés para los ilustradores del *Quijote* fue por la oportunidad que les ofrecía para recrear los colores del paisaje de La Mancha. Éstos se convirtieron para algunos ilustradores en el principal protagonista de la novela cervantina. En este sentido, dos ediciones destacan en gran medida; la primera de ellas

Nicolas Belhatte, Provost, Guilbaut, John Orrin Smith, Peupin, Desmarets, J. Gowland, Bastin, Paul Constant Soyer, Jean-Eugène Leclère, F. Grenan, Thomas Williams, Mary Ann Williams, Millet and Hale.

⁴³ La parte ilustrada de la edición se ha completado con seis xilografías intercaladas en el texto (una viñeta, dos encabezamientos, dos remates y una portada ilustrada) por Charles Rambert (grabador), Guilbauts (dibujante y/o grabador), Charles Marville (diseñador) Charles Thurston Thompson (grabador), Hippolyte Lavoignat (pintor y grabador), Ange-Louis Janet "Janet Lange" (pintor) y Jean-François Badoureau (grabador). Cabe decir que Charles Thurston Thompson fue sobrino de Charles Thompson, discípulo de Thomas Bewick.

⁴⁴ En 1818 y 1819 eran 32 láminas. Estas copias corresponden a los dibujantes A. Berselli y P. Bedini y al litógrafo Kirchmayr.

⁴⁵ Tanto Ashbee (1895: 109) como Río y Rico (1930: 251) sólo mencionan 6 láminas.

es la de Barcelona: Montaner & Simon, 1880 – 1883. Sus 44 cromolitografías⁴⁶, a cargo del litógrafo J. García, reproducen diseños de los pintores Ricardo Balaca y Canseco y José Luís Pellicer y Fener y pueden ser considerados como uno de los máximos exponentes en la captación de los colores “manchegos”. Givanel⁴⁷ no escatimó elogios para con esta edición y sus cromolitografías; “retorno puro y simple a la inmutable tradición pictórica y quijotesca española, acomodada, eso sí, al naturalismo naciente, que le sentaba como anillo al dedo [...]. Es éste un arte minucioso, documentado y tradicional [...]. La tradición de la pintura española y su invencible instinto se armonizan maravillosamente con las tendencias artísticas naturalistas y veristas de la época; y ambas hallaban en el casticismo racial y el anecdotismo temático de lo quijotesco un campo incomparable donde explayarse”. Comentarios similares dirige el mismo autor a la edición de Barcelona: F. Seix, 1898, en este caso con 13 cromolitografías de los pintores José Moreno Carbonero y Laureano Barrau⁴⁸; “He ahí el sol de la Mancha, el cielo liso y azul, el mar amarillento de las mieses, los molinos de viento asomando a lo lejos. Inmensidad arriba, inmensidad abajo. Y una tercera inmensidad, ésta invisible: la del propio Don Quijote, embebido en sus tristes pensamientos, solo, aunque Sancho le vaya a la zaga, mascando un mendrugo seco”⁴⁹.

Desde finales del siglo XIX, las técnicas de arte gráfico experimentaron un continuo y prolífico desarrollo que revolucionó el mundo del libro ilustrado, multiplicando el número de técnicas que posibilitaban la elaboración de matrices más económicas, con mayor rapidez y con mayor capacidad para transferir automáticamente el dibujo original a la plancha impresora. A este propósito servía la glifografía (*glyphography*), técnica que por sistema de galvanoplastia permite transferir un dibujo a una plancha tipográfica. Este sistema, con el que se obtiene una stampa con apariencia de xilografía, fue utilizado por Taylor & Wess para elaborar cuatro ilustraciones de la edición de Londres: Dean & Son, 1872⁵⁰ copiadas con total perfección de las de Schrödter de Leipzig: Kreysing, 1863. No obstante, la mayoría de los procesos que constatamos en este periodo se dirigieron principalmente hacia la combinación de la litografía con sistemas pre-fotográficos. En esta línea se sitúan las fotolitografías o *Panicographie* de Firmin Guillot (primera aplicación de un sistema “fotográfico” a una matriz litográfica), el *Gillotage* de Charles Gillot (aplicación de la *Panicographie* de su padre sobre una plancha de cinc) y su posterior perfeccionamiento como fotograbado, técnica que ya permitía obtener semitonos⁵¹. *Cushing Library* cuenta con algunos ejemplares de gran interés para constatar este proceso evolutivo. El primero de ellos, de especial relevancia por contar con la participación del propio Gillot, es de la edición de París: Charavay, 1893. Sus 57 ilustraciones –la firma de Guillot aparece en la última de ellas– han sido reproducidas a partir de diseños de Charles Henri Pille mediante un incipiente sistema

⁴⁶ Denominadas por Ashbee (1895: 118) como oleografías por el proceso especial con el que se han realizado, adoptando la textura de óleo sobre lienzo. La edición también presenta 252 encabezamientos y remates xilográficos grabados por Burn Smeeton, Auguste Tilly, Pierre Emile Tilly, Celestino Sadurni y Deop, N. Branguli, J. Gómez y Martí y Artigas.

⁴⁷ Givanel (1946): 246 – 251.

⁴⁸ Todas las ilustraciones presentan la firma de “Tipolit. Seix”, pero la nº 12 –la única del pintor Barrau (f. p. 288, vol. II)– aparece firmada también por el litógrafo J. Cantarell.

⁴⁹ Givanel (1946): 262 y 263.

⁵⁰ La edición también cuenta con 4 ilustraciones copiadas de Tony Johannot (París: Dubochet, 1836) y 5 copiadas de Kenny Meadows (Londres / Dublín / Edimburgo: Effingham Wilson / W. F. Wakeman / Waugh & Innes: 1833). Posiblemente también se trate de copias glifográficas, pero en este caso no están firmadas por Wass & Taylor.

⁵¹ Charles Gillot (París, 1853 – 1903) abrió el primer taller de fotograbado en París en 1876.

de fotograbado; podemos apreciar las características tramas de pequeños puntos regulares en algunas de ellas para generar tonos grises.

La reproducción de dibujos mediante fotograbado a finales del siglo XIX e inicios del siglo XX –utilizado casi como un sustituto de la xilografía– denota la influencia del *Art Nouveau*, apreciándose en la mayoría de los dibujos ahora reproducidos el gusto por las figuras de trazos curvilíneos, nítidos y decorativistas. Las 16 ilustraciones de William Heath Robinson para la edición de Londres: Sands & Co., 1897 responden a este estilo⁵², así como las 8 del acuarelista Henry Mathew Brock para la edición de Londres: Seeley & Co., c. 1905. En otros casos, este tipo de técnicas se utilizaron para reproducir casi mecánicamente imágenes previas, sin interés por aprovechar los propios efectos artísticos de la técnica. Así sucede en la edición de Barcelona: Montaner & Simon, 1890, cuyo retrato de Cervantes es una reproducción por heliograbado del diseñado y grabado al aguafuerte por Bartolomé Maura en 1879. El heliograbado ha sido recortado y pegado sobre el folio, adornado con un marco ornamental cromolitográfico.

Finalmente, sólo cabe hacer referencia a la importancia que tuvo el offset como culminación en el proceso de progresiva mecanización de la cromolitografía y de incorporación de medios fotográficos. Su desarrollo supuso la posibilidad de reproducir ilustraciones a color (acuarelas, gouache, óleos...) con gran fidelidad al original, bajo coste y rapidez. Uno de los más tempranos ejemplos con los que contamos en la colección del *Cervantes Project* es la edición de New York: T. Crowell, 1905, cuyas 8 láminas a color son reproducciones en offset de los gouaches realizados por Stephen Baghot de la Bere⁵³. A partir de ésta son numerosas las ediciones que recurrieron al empleo de esta técnica, consolidándose como uno de los procesos más idóneos para la reproducción de ilustraciones a color en las ediciones del *Quijote*. Podrían citarse muchas otras, todas ellas de gran valor, pero basta lo expuesto hasta ahora para dar idea del potencial que nos ofrece este material y del trabajo que aún queda por hacer. Proyectos como el ahora presentado suponen, sin duda alguna, una valiosa herramienta para afrontarlo, pero también una interesante fuente en sí misma y, como tal, deben realizarse con rigor y sentido crítico.

Bibliografía

ASHBEE, H. S. (1895): *An Iconography of Don Quixote, 1605 – 1895*, Printed for the author at the University Press, Aberdeen, and issued by the Bibliographical Society, Londres.

AUDENAUERT, Neal, *et al.* (2005): “Integrating Diverse Research on a Digital Library Focused on a Single Author”, RAUBER, A., CHRISTODOULAKIS, S. y A MIN TJOA (edits.): *Lecture Notes in Computer Science: Research and Advanced Technology for Digital Libraries: 9th ECDL* (Viena, 2005), Springer Verlag, Berlin-Heidelberg: 151 – 161.

⁵² Robinson realizó ilustraciones para tres diferentes ediciones: la ahora reseñada de 1897, otra de 1902 y una tercera de 1953 (publicada *post mortem*). Es en la primera de ellas en la que más se aprecia el estilo *Art Nouveau* de Robinson, así como la tendencia a imitar efectos de la xilografía, mientras que en las últimas su estilo es muy diferente.

⁵³ Baghot de la Bere (1877 – 1927) formó parte de *The London Sketch Club* junto a William Heath Robinson, ya citado anteriormente como ilustrador de la edición de Londres: Sands & Co., 1897.

- BENEZIT, E. (1948-1955): *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe écrivains spécialistes d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Grund, París.
- BLAS, J., MATILLA, J. M. y MEDRANO, J. M. (2004): *El Quijote ilustrado: Modelos de representación en las ediciones españolas del siglo XVIII y comienzos del XIX*, Ministerio de Educación / Calcografía Nacional, Madrid.
- GONZÁLEZ, F. (2005): "La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes", *Cervantes; Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.1: 79 – 104.
- GIMÉNEZ-FRONTÍN, J. L. (com.) (2005): *Visiones del Quijote*, La Caixa, Barcelona.
- GIVANEL MÁZ, J. (1946): *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, Edit. Plus-Ultra, Madrid.
- HENRICH, M. (1905): *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes: reproducción en facsímile de las portadas de 611 ediciones con notas bibliográficas*, Henrich y Cía., Barcelona.
- Iconografía de Don Quixote: reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años [...] destinadas a la primera edición de Don Quijote*, P. Riera, Barcelona, 1879.
- LENAGHAN, P., BLAS, J. y MATILLA J. M. (2003): *Imágenes del Quijote: Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*, The Hispanic Society of America / Museo del Prado / Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.
- LUCÍA MEGÍAS, J. M. (2005): *Los primeros ilustradores del Quijote*, Ollero y Ramos, Madrid.
- MORALEJO, R. et al. (2005): *El Quijote en las bibliotecas universitarias españolas*, s/l., Rebiun / Empresa Pública Don Quijote 2005.
- RÍO Y RICO, G.-M. del (1930): *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*, Tip. de la "Revista de archivos, bibliotecas y museos", Madrid.
- URBINA, E. and SMITH S. E. (2003): "The Grangerized Copy of John Bowle's Critical Edition of *Don Quijote* (London and Salisbury, 1781) at the Cushing Memorial Library of Texas A&M University", *Cervantes; Bulletin of the Cervantes Society of America* 32.2: 85 – 118.
- URBINA, E. y MAESTRO J. G. (edits.) (2005): *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings/Iconografía del Quijote*, Mirabel Editorial / Cátedra Cervantes, Pontevedra.
- URBINA, E. et al. (2004): "Iconografía textual del *Quijote*: repaso y nueva aproximación de cara al IV centenario", ROMERO, Carlos (edit.): *Le mappe nascoste di Cervantes. Actas Coloquio Internacional de la Associazione Cervantina di Venecia, 2003*, Edizioni Santi Quaranta, Treviso, 103 – 114.
- URBINA, E. et al. (2005): "Visual Knowledge: Textual Iconography of the *Quixote*", URBINA, E. y MAESTRO, J. G. (edits.) (2005): *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings*, Mirabel Editorial / Cátedra Cervantes, Pontevedra, 15 – 38.