

RECORDAR EL *QUIJOTE*  
SEGUNDA PARTE

*Nieves Rodríguez Valle*  
*Aurelio González*  
(editores)



CÁTEDRA JAIME TORRES BODET  
CENTRO DE ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS



EL COLEGIO DE MÉXICO

863.3  
C419re c

Recordar el Quijote Segunda parte / Nieves Rodríguez Valle, Aurelio González, (editores) -- 1a ed. -- Ciudad de México : El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, Cátedra Jaime Torres Bodet, 2018.  
259 p. ; il. ; 22 cm. -- (Cátedra Jaime Torres Bodet)

Incluye bibliografía.  
ISBN 978-607-628-384-4

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. Don Quijote. Libro 2 -- Crítica e interpretación. I. Rodríguez Valle, Nieves, ed. II. González, Aurelio, ed.

Primera edición, 2018

D.R. © El Colegio de México, A.C.  
Carretera Picacho Ajusco núm. 20  
Ampliación Fuentes del Pedregal  
Delegación Tlalpan  
14110, Ciudad de México  
www.colmex.mx

ISBN 978-607-628-384-4

Impreso en México

## ÍNDICE

Introducción .....	9
Cosas que calla Cervantes ( <i>Quijote</i> , I, 46-52) MARGIT FRENK .....	15
La memoria de la imagen: una lectura iconográfica del episodio de Clavileño KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL .....	25
Dos atentados en contra del rey MARÍA STOOPEN GALÁN .....	73
“Las cortes de la muerte” y la reconversión narrativa en la Segunda parte del <i>Quijote</i> RICARDO JOSÉ CASTRO GARCÍA .....	87
Vestir en la Segunda parte del <i>Quijote</i> AURELIO GONZÁLEZ .....	101
Estantiguas cervantinas: una visita de las legiones infernales IGNACIO PADILLA .....	121
Presencia de Italia (y del italiano) en la Segunda parte del <i>Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha</i> MARIAPIA LAMBERTI .....	143

Retrato a varias manos de Cide Hamete Benengeli y su pluma GUSTAVO ILLADES AGUIAR .....	157
El arte de contar en el <i>Quijote</i> NIEVES RODRÍGUEZ VALLE .....	175
Los plantos paródicos de Sancho MARÍA JOSÉ RODILLA .....	191
<i>Turpitude et deformitas</i> : algunas notas sobre la construcción del arte de la burla en la Segunda parte del <i>Quijote</i> y su correspondencia con las teorías clásicas y renacentistas sobre la risa RAQUEL BARRAGÁN AROCHE .....	205
Niveles de experiencia en el <i>Quijote</i> GRISSEL GÓMEZ ESTRADA .....	225
BIBLIOGRAFÍA .....	243

LA MEMORIA DE LA IMAGEN:  
UNA LECTURA ICONOGRÁFICA  
DEL EPISODIO DE CLAVILEÑO

*Karla Xiomara Luna Mariscal*

El Colegio de México

En su estudio sobre los modelos iconográficos del *Quijote*, José Manuel Lucía Megías insistía en el hecho de que el *Quijote* no podía seguir siendo estudiado al margen de su difusión, ya que, como texto, lo es no “sólo por el entramado lingüístico y literario que le da sentido”, sino también “por los modos de difusión que ha ido adoptando en su transmisión”,<sup>1</sup> pues son los distintos ámbitos de recepción los que le dan la vida o le condenan a muerte, independientemente de los iniciales que le dieron su primer sentido.<sup>2</sup>

Las ilustraciones del *Quijote* constituyen, desde esta perspectiva, un medio privilegiado de acercamiento a lo que Lucía Megías llamó la “lectura coetánea” del texto.<sup>3</sup> Leer el *Quijote* desde sus ilustraciones permite una mejor comprensión de la evolución de la lectura de la obra. De ahí el valor relevante de la imagen como memoria de una

<sup>1</sup> José Manuel Lucía Megías, “Modelos iconográficos del *Quijote*: siglos xvii-xix. Una primera aproximación a una herramienta de trabajo”, en *Trabajos de la VIII Reunión de la Asociación Española de Bibliografía*, Asociación Española de Bibliografía-Biblioteca Nacional, Madrid, 2004, p. 103.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>3</sup> Véase “Entre la crítica del texto y la lectura coetánea: las dos caras de la cultura del manuscrito en la Edad Media”, *La Corónica*, 27:2 (1999), pp. 189-218; y “La crítica textual ante el siglo xxi: la primacía del texto”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.), *Propuestas teórico metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Autónoma Metropolitana Iztapalapa-Plaza y Valdés, México, 2002, pp. 417-490.

lectura y de una recepción, como “espejo” y “proyector”,<sup>4</sup> pues va a moldear la visión que los lectores tienen del *Quijote*. Al reproducir “la realidad de quien lo lee antes que la realidad que se va construyendo con letras de molde”, la imagen “va creando un modelo, un imaginario, una forma de comprender visualmente lo que se está leyendo”.<sup>5</sup>

Desde estos presupuestos parte el presente trabajo, en el que me acerco a los modos en que ha sido recibido en diferentes momentos y geografías el episodio de Clavileño en sus primeros siglos de difusión a partir de una lectura iconográfica del mismo, centrada en algunos de los grabados que han ilustrado las ediciones del *Quijote* desde el primer tercio del siglo XVII.<sup>6</sup> Me sirvo para ello de dos imprescindibles herramientas de trabajo: 1) el proyecto *Banco de imágenes del Quijote*,<sup>7</sup> dirigido por José Manuel Lucía Megías y financiado por el Instituto de Investigación Miguel de Cervantes de la Universidad de Alcalá, dirigido por Carlos Alvar; y 2) el concepto teórico y metodológico de los “modelos iconográficos”.<sup>8</sup> Concepto que permite abarcar el abundante material de estudio, pues desde 1618, año en que apareció el primer grabado específico representando a don Quijote y Sancho Panza (en el frontispicio de la traducción francesa de la Segunda parte de la obra, il. 1) y desde la primera edición con un programa iconográfico (Dordrecht, 1657, il. 2), las ilustraciones del *Quijote* se

<sup>4</sup> José Manuel Lucía Megías, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, Calambur, Madrid, 2006, p. 15.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> Ya en 1895, J. L. Pellicer advertía que “la historia de la ilustración del *Quijote* bien puede decirse que es la del grabado, como concepto y como procedimiento, desde el primer tercio del siglo XVII hasta nuestros días”, “La iconografía cervantina”, número especial de *La Ilustración Artística*, 1895, p. 26 (cit. por Lucía Megías, *Leer el Quijote en imágenes, op. cit.*, p. 15).

<sup>7</sup> En línea: <http://www.qbi2005.com/Default.aspx> de donde proceden todas las imágenes aquí analizadas, así como los datos relativos a sus dimensiones, dibujante, grabador, etc. que las acompañan.

<sup>8</sup> Elaborado por José Manuel Lucía Megías, “Modelos iconográficos del *Quijote*”, art. cit., y capítulo 3 de *Leer el Quijote en imágenes, op. cit.*, pp. 65-96.



Ilustración 1

Edición: 1618, Paris, *Seconde partie de l'Historie del'ingenieux et redoutable Chevalier don Quichot de la Manche* (veuve de Jacques du Clou y Denis Moreau)

Episodio: Frontispicio

Título: Salida de don Quijote y Sancho en busca de aventuras

Ubicación: I, 7

Volumen: I Posición: Portada

Tipo de imagen: Viñeta

Dimensiones: 62 x 82 mm.

Dibujante: Leonard Gaultier (1561-ca. 1635)

Grabador: Leonard Gaultier (1561-ca. 1635)

Observaciones: Primera imagen específica impresa en una edición del *Quijote*

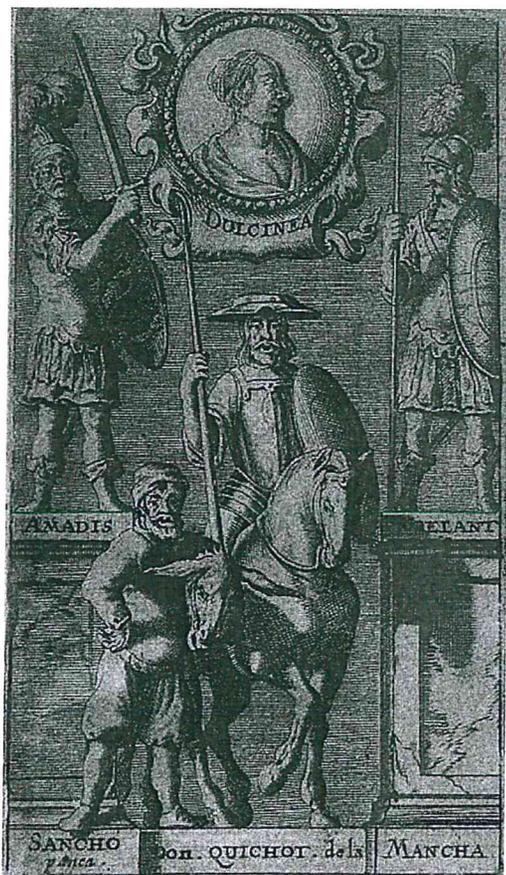


Ilustración 2

Edición: 1657, Dordrecht, *Den verstandigen vroomen ridder*

*Don Quichot de la Mancha*

Episodio: Frontispicio

Título: Don Quijote, Sancho y otros personajes del *Quijote*

Notas textuales: Dentro del grabado: "DULCINEA/ AMADIS/  
ROELANT/ SANCHO panca/ Don. QUIHOT. de la MANCHA"

Ubicación: I, delante de la portada

Posición: I, delante de la portada

Dimensiones: 115 × 66 mm.

Dibujante y Grabador: Jacob Savery (1617-1666)

han multiplicado hasta formar un considerable *corpus* de estudio (el *Banco de imágenes del Quijote* recoge hasta el momento más de 17603 ilustraciones de 550 ediciones diferentes).

Lucía Megías estableció una distinción fundamental en la evolución de los modelos iconográficos del *Quijote*: si a partir de la segunda mitad del siglo XIX cada nueva edición ilustrada de la obra parece responder a una nueva lectura y a una nueva interpretación, con las ediciones de los siglos anteriores no ocurre lo mismo, pues en su gran mayoría no pretenden ofrecer una "lectura personal", sino una interpretación general, de acuerdo con una serie de condicionantes, entre los cuales destacan las estrategias editoriales:

en una determinada imagen impresa puede estar prevaleciendo la lectura de un pintor, de un dibujante, pero lo normal en estos primeros siglos es que el protagonismo se decante por las estrategias editoriales: la identificación de una imagen con un preciso ámbito de recepción explica, en parte, el éxito y la pervivencia de determinados modelos iconográficos.<sup>9</sup>

Es así que el concepto teórico y metodológico del "modelo iconográfico" elaborado por Lucía Megías se convierte en una guía indispensable en la exploración de la selva iconográfica del *Quijote*, pues nos permite asimilar las múltiples ilustraciones en unas precisas propuestas iconográficas, así como las líneas de relación y de dependencia entre las diferentes ediciones ilustradas. Para ello es indispensable, como precisa el investigador, no entender la relación entre texto e imagen como "la traducción en imágenes de un fragmento determinado", ni como "la dependencia del elemento visual al textual",<sup>10</sup> pues la imagen ofrece una lectura e interpretación de lo que se está narrando y de cómo se está recibiendo en cada momento histórico, de ahí su poder sugestivo:

<sup>9</sup> Lucía Megías, art. cit., pp. 111-112.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 109-110.

La capacidad de sugestión del texto se supedita a la capacidad de interpretación que un momento determinado se quiere ofrecer, se quiere imponer. Los dibujantes y grabadores, más allá de intentar reflejar en sus detalles el texto, se empeñan en ofrecer una imagen llena de significados, plena de contenidos; frente a la anécdota, lo sustancial.<sup>11</sup>

Y establecía tres perspectivas de análisis desde las que se podía realizar el estudio de los grabados: la imagen como elemento que, desde su particular lenguaje, bien, destaca; bien, complementa; bien interpreta,<sup>12</sup> que son las que tendremos en cuenta en este trabajo.

En su estudio sobre el proceso de iconización del *Quijote*, Edward C. Riley subrayaba el fuerte carácter visual de la novela cervantina, y cómo cuestiones fundamentales de la percepción visual se urden en la estructura y la construcción del libro.<sup>13</sup> La crítica ha señalado con frecuencia la abundante presencia del arte visual como uno de los factores de referencia del universo cultural cervantino.<sup>14</sup> De hecho, la

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 110.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>13</sup> "Don Quixote is a novel conceived in strongly visual terms, and fundamental questions of visual perception are built into the structure and fabric of the book", Edward C. Riley, "Don Quixote: from text to icon", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 8 (1988), p. 11.

<sup>14</sup> "El arte visual constituye ciertamente uno de los factores de referencia del universo cultural cervantino que probablemente no se limitaba a la sola pintura o escultura, sino que se extendía al conjunto de las imágenes que circulaban entonces, tales como grabados, emblemas, blasones, etc. Por eso estamos convencidos de que en la obra del escritor de Alcalá existen modelos narrativos de tipo simbólico basados en la creación de efectos icónicos, aunque a través del uso del código verbal", María Caterina Ruta, "Aspectos iconológicos del *Quijote*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38:2 (1990), p. 877. Relación, por otra parte, muy frecuente en la época; la bibliografía es muy amplia, citaré sólo a Francisco Calvo Serraller, "El pincel y la palabra: Una hermandad singular en el barroco español", en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 187-203; Aurora Egido, "La página y el lienzo: sobre las relaciones entre poesía y pintura", *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Crítica, Barcelona, 1990, pp. 164-197; "Arte y literatura: Lugares e imágenes de la memoria en el Siglo de Oro", *El Siglo de Oro de la pintura española*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 273-295; Margarita Levisi, "La

primera descripción de una pintura alusiva al *Quijote* se encuentra en el propio libro;<sup>15</sup> en el capítulo noveno de la Primera parte, Cervantes, con su distintiva ironía, nos hace saber que el manuscrito original de la novela, escrito en árabe y encontrado por el autor entre papeles sueltos en el Alcaná de Toledo dentro de un cartapacio, incluía algunas ilustraciones. Se trata de la batalla entre don Quijote y el vizcaíno:

Estaba en el primero cartapacio *pintada muy al natural* la batalla de don Quijote con el vizcaíno, *puestos en la misma postura que la historia cuenta*, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. *Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía*, "Don Sancho de Azpeitia", que, sin duda, debía de ser su nombre, y *a los pies de Rocinante estaba otro que decía* "Don Quijote". Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héptico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de "Rocinante". Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, *a los pies del cual estaba otro rétulo que decía* "Sancho Zancas", y *debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura*, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió

pintura en la narrativa de Cervantes", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 48 (1972), pp. 293-325; Ricardo del Arco Garay, "Las artes y los artistas en la obra cervantina", *Revista de Ideas Estéticas*, 8 (1950), pp. 365-388; Diana Chaffe, "Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of *Don Quijote*", *Anales Cervantinos*, 19 (1981), pp. 49-57; Helena Percas de Ponseti, "Ideologías. El lenguaje como pintura", *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del "Quijote"*, Gredos, Madrid, 1975, t. II, pp. 305-406; María Alejandra Zanetta, "Las Meninas y El Quijote o los planos de la representación", *Anales Cervantinos*, 29 (1991), pp. 179-190; y Helmut Hatzfeld, "Barroco literario y Barroco artístico comparados: Cervantes y Velázquez", *Estudios sobre el Barroco*, Gredos, Madrid, 1972, pp. 406-435.

<sup>15</sup> Como ya señalara Manuel Criado de Val en "Las figuras y la iconografía del *Quijote*", en *Actas del I Coloquio Internacional de Guanajuato*, Universidad de Guanajuato, México, 1988, p. 54.

de poner nombre de “Panza” y de “Zancas”, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. *Otras algunas menudencias había que advertir, pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera* (*Quijote*, I, 9).<sup>16</sup>

Significativamente, la descripción más generosa es la de Rocinante, pues de don Quijote y el Vizcaíno sólo se refieren los rótulos que los identifican.<sup>17</sup> En este sentido, el papel distintivo de Rocinante va a ser prioritario, aspecto en el que insistirá Riley: en el proceso que va de la configuración textual a la configuración visual de los personajes, el caballo (Rocinante) va a tener desde un principio un rol principal, clave en este proceso de reconocimiento, de elaboración icónica, y esto se reconoce en el propio libro: “in the discussion of Part one which occurs early in Part Two the Bachelor Carrasco comments: ‘que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘Allí va Rocinante’”.<sup>18</sup> En efecto, en la Segunda parte, apunta Manuel Criado de Val, cuando los personajes se ven reflejados en el espejo de la popularidad, “también será Rocinante el protagonista preferido de una historia que ha conseguido rapidísima divulgación”.<sup>19</sup>

La primera descripción de Rocinante es, pues, como ya subrayara Álvaro Fernández Suárez, el retrato de un retrato, y, a diferencia de la

<sup>16</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Punto de Lectura, Madrid, 2014, p. 87. Las cursivas son mías.

<sup>17</sup> Más espacio se da a la descripción de la mula del vizcaíno. Interesante también es la descripción a partir de la imagen de Sancho Panza: “La figura de Sancho no es, en este primer retrato, la definitiva. Es probable que Cervantes haya vacilado, como tantas veces, antes de llegar a la solución. El Sancho Zancas, ‘de barriga grande, talle corto y zancas largas’, dejará paso al Sancho Panza, cuya gordura y pequeñez tenía admirados a los vecinos de la Ínsula Barataria”, Manuel Criado de Val, art. cit., p. 55.

<sup>18</sup> E. C. Riley, art. cit., p. 107.

<sup>19</sup> Manuel Criado de Val, art. cit., p. 55.

pintura hecha por el autor de otros personajes de la novela, ninguna otra descripción del libro contradirá esta primera figura.<sup>20</sup>

Y como rocín flaco aparece en la primera ilustración específica de los personajes quijotescos (il. 3), elaborada por Andreas Bretschneider en 1614, Leipzig, y que corresponde al grabado de un desfile celebrado en Dassau (Alemania) con motivo del bautizo del heredero de la casa de Sajonia.<sup>21</sup> El grabado forma parte de un cortejo de siete figuras quijotescas (il. 4),<sup>22</sup> algunas de las cuales (en especial la que corresponde a Rocinante y a don Quijote, il. 3) inspirarán las estampas que ilustran la traducción alemana de 23 capítulos que lleva a cabo Joachim Cäsar y que se publica en Frankfurt en 1648, con reedición de 1669 (il. 5). Se trata, como señaló Lucía Megías, de

<sup>20</sup> “Rocinante y el rucio, o el mítico de la ancha fraternidad”, *Los mitos del “Quijote”*, Aguilar, Madrid, 1953, pp. 153-154. En el momento inicial del bautizo de Rocinante, el autor “sólo indica, valiéndose de frases hechas, por naturaleza exageradas y vagas, que era bestia de muy triste apariencia. La descripción viene más adelante, después de la primera salida, cuando Rocinante se había graduado ya de caballo andante y peleado contra los molinos de viento y sufrido muchos trabajos. Y esa descripción no está hecha a la vista de la imagen real, en presencia del ser mismo, sino que es el retrato de un retrato [...] traducción en palabras de la imagen dibujada que había visto en el manuscrito arábigo hallado en el Alcaná de Toledo. Siempre que tratemos de representarnos la apariencia de las figuras del *Quijote* no debemos olvidar este hecho capital: que el autor nunca vio a Don Quijote, ni a Sancho, ni a Rocinante, ni al rucio, como él mismo declara, sino que tuvo únicamente ante sí dibujos, representaciones gráficas, versiones de un innominado truchimán”, *idem*.

<sup>21</sup> José Manuel Lucía Megías, *Los primeros ilustradores del “Quijote”*, Ollero y Ramos, Madrid, 2005, p. 39. Véase también, A. G. Lo Ré, “A New First: An illustration of *Don Quixote* as ‘Le Capitaine de Carnaval’, Leipsig, 1614”, *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10:2 (1990), p. 95.

<sup>22</sup> Destaca Don Quijote, Sancho Panza y Dulcinea del Toboso, pero se incluyen también el cura, el barbero, Maritornes y un enano que abre el cortejo: “la presencia del enano que con su cuerno encabeza el cortejo nos devuelve a la entrada de don Quijote en la venta donde será armado caballero (cap. II), mientras la ‘linda’ Maritornes, con que se cierra esta curiosa imagen, quizás haga alusión al divertido encuentro amoroso con don Quijote en la venta de Palomeque el Zurdo (cap. XVI)”, Lucía Megías, *Los primeros ilustradores del “Quijote”*, op. cit., p. 39.



Ilustración 3

Edición: 1614, Leipzig, Tobias Hübner, *Cartel, Auffzüge, Vers und Abrisse* (Henning Gross)

Retrato de Don Quijote y Dulcinea; Desfile de personajes

Notas textuales: Dentro del grabado: "El ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha,/ caballero de la triste figura,"/ "La Sin par Dulcinea/ del Toboso."

Dimensiones: 150 × 165 mm.

Dibujante y grabador: Andreas Bretschneider (ca. 1578-s. XVII)

una de las pocas representaciones en donde la montura quijotesca es pintada siguiendo de cerca las palabras escritas por Cervantes (il. 6).<sup>23</sup>

El *roman* de aventuras y los libros de caballerías presentaban al caballo como emblema de la más alta dignidad caballeresca, al propiciar desde un punto de vista práctico y simbólico la caballería.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 40.

<sup>24</sup> "En tierra, era, en ese momento, el instrumento más veloz, el más codiciado, el de más alta dignidad social, signo de nobleza y de privilegio militar para su propietario.



Ilustración 4

1614, Leipzig, Cartel, *Auffzüge, Vers und Abrisse* (Henning Gross)

De ahí el ingenio que Cervantes reserva a la creación de Rocinante, tanto en su función paródica como de complemento especular en la construcción de su héroe.<sup>25</sup> Pues el caballo, en este universo que se

Era a la vez indispensable por su velocidad y un lujo por su alto coste, su mantenimiento y su fragilidad. Al mismo tiempo, el caballo constituía el elemento simbólico e insustituible del caballero, con el cual emprendía su aventura, maravillosa en muchos casos, y mantenía vivo el heroísmo de las hazañas y la posibilidad material de que estas se llevaran a cabo, propiciando desde el punto de vista práctico y simbólico la caballería", Antonia Martínez Pérez, "Una caracterización del viaje en la narrativa medieval a través del medio extraordinario utilizado: el viaje aéreo (de *Cleomadés* a *Don Quijote*)", en Rafael Beltrán (ed.), *Maravillas, peregrinaciones y utopías: literatura de viajes en el mundo románico*, Universitat de València, València, 2002, p. 50.

<sup>25</sup> Rocinante es la pieza que completa al caballero ideal, al ser idealizado y dignificado por su amo toma muchas veces un primer lugar y constituye una de las grandes fuentes de humor en la novela: "The parodic intent of Cervantes is further enhanced



Ilustración 5

Edición: 1669, Frankfurt, *Don Kichote de la Mantscha*  
(Blasium Ilssenem, a costa de Thomas Mathias Götzen)

Episodio: Frontispicio

Notas textuales: Dentro del grabado: "DON QVIXOTE DE LE MANCHA/  
Bunderliche geschichte./ Franckfurt bey/ Thomas Matthias Götzen." [?]

Ubicación: delante de la portada

Delante: 104 x 52 mm.

Dibujante: Anónimo

Grabador: Anónimo



Ilustración 6

Detalle

Edición: 1669, Frankfurt, *Don Kichote de la Mantscha*  
(Blasium Ilssenem, a costa de Thomas Mathias Götzen)

by the depiction of Don Quixote's horse, Rocinante. In physique, in temperament, and perhaps in spirit, Rocinante parallels his ridiculous master in most respects. As evidenced by his many literal and symbolic falls, Rocinante is a horse unequal to the chivalric task undertaken by Don Quixote", John T. Cull, "The 'Knight of the Broken Lance' and his 'Trusty Steed': On Don Quixote and Rocinante", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 10:2 (1990), p. 46. Otros autores, sin embargo, han visto en la figura de Rocinante una visión más idealizada de su función en la novela, véase, por ejemplo, Marcial José Bayo, "Rocinante y Clavileño, caballos de don Quijote", *Miscelánea de Estudios a Joaquim de Carvalho*, 4 (1960), pp. 414-424; y Ramón González-Alegre, "Meditación sobre Rocinante", *Nuestro Tiempo*, 55 (1959), pp. 23-43. Para Álvaro Fernández Suárez Rocinante no sólo ha sido elevado a la alta dignidad de personaje, sino de personaje mítico ("Rocinante y el rucio", art. cit., p. 150). Rocinante, con ser como era "trasijado, ético, escuálido, todo espinazo, cumplió cual digno caballo", no sólo "llevó al ilustre caballero por la Mancha adelante, por Andalucía, por tierras de Aragón, y llegó hasta Barcelona. Ida y vuelta", sino que "estuvo —y pagó con sus huesos— precisamente en las acciones más rudas de la historia", por lo que "debe ser reputado por caballo milagroso, y venerado como tal, porque supo hacer tanto con tan poco", *ibid.*, p. 155.

parodia, es sobre todo, el soporte simbólico de una extraordinaria amplitud imaginaria.<sup>26</sup>

En este contexto, el episodio de Clavileño, a través de su lectura iconográfica, permite contrastar muchos de estos sentidos. Como sabemos, la aventura forma parte de las burlas que los Duques, ayudados por la Dueña Dolorida o Condesa Trifaldi, preparan para divertirse a costa de don Quijote y Sancho. La Dueña Dolorida se presenta ante los héroes acompañada de once dueñas embozadas y cuenta su historia: siendo ama de la princesa Antonomasia, hija de la reina Maguncia en el reino de Candaya, permitió los amores del hidalgo extranjero don Clavijo con la infanta. Al descubrirlos, la reina Maguncia muere del disgusto, razón por la cual, su primo hermano, el gigante Malambruno, castiga el atrevimiento de los amantes transformándolos en simia y en cocodrilo de metal, y la permisión de la Trifaldi y sus dueñas con un hechizo que las vuelve barbudas. Para deshacer el encantamiento es preciso que don Quijote se enfrente y venza a Malambruno en su reino, para ello ha de viajar sobre Clavileño el Alígero, el caballo mágico de madera que se rige por una clavija. Sancho deberá acompañarlo. Para evitar que el vértigo los haga caer, caballero y escudero emprenden el fingido viaje con los ojos vendados. Los sirvientes de los Duques simulan con fuelles y estopas encendidas el paso por regiones tórridas y venteadas antes de hacer explotar los cohetes que han puesto en el interior de Clavileño. El ficticio viaje aéreo termina con un estallido que da con don Quijote y Sancho en el suelo. Descubren entonces un pergamino en el que Malambruno se da por satisfecho: don Quijote ha vencido sólo por intentar la aventura; los amantes y las dueñas, por lo tanto, recuperarán su verdadero aspecto (*Quijote*, II, 36-41).

<sup>26</sup> Véase, en este sentido, el trabajo de Francis Dubost, "De quelques chevaux extraordinaires dans le récit médiéval: esquisse d'une configuration imaginaire", en *Le cheval dans le monde médiéval*, Centre Universitaire d'Etudes et de Recherches Médiévales d'Aix, Aix-en-Provence, 1992, pp. 189-208.

El episodio de Clavileño ha sido estudiado: a) como parodia de la tradición de los viajes celestes<sup>27</sup> y b) de los viajes al más allá;<sup>28</sup> c) como testimonio del heroísmo de don Quijote;<sup>29</sup> d) como expresión de la tradición carnavalesca y cazorra que encubre festivas intenciones eróticas;<sup>30</sup> e) como parodia de la cabalgata aérea amorosa de sus fuentes literarias (desde las *Mil y una noches* hasta el *roman* idílico y caballeresco —con *Cléomadès* a la cabeza— y el reelaborado por la épica renacentista, con Astolfo en el *Orlando furioso*, XXXIV, 55 y ss.);<sup>31</sup>

<sup>27</sup> Sara Finci, "Clavileño y la tradición de los viajes celestes", en *Cervantes y las religiones*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2008, pp. 739-754; Antonia Martínez Pérez, "Una caracterización del viaje en la narrativa medieval", art. cit.; Donatella Pini Moro, "Don Quijote in viaggio", *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro*, Alinea, Firenze, 1996, pp. 53-68.

<sup>28</sup> Carlos Alvar, "*Don Quijote y el más allá*", en *Por sendas del Quijote innumerables*, Visor, Madrid, 2007, pp. 11-31; Bénédicte Torres, "Peregrinaciones subterráneas, acuáticas y aéreas en *Don Quijote*", en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos: Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 2004, t. 2, pp. 1775-1794.

<sup>29</sup> Joaquín Casalduero, "Clavileño o la redención de la humanidad", *Sentido y forma del "Quijote"*, Ínsula, Madrid, 1970, pp. 313-318.

<sup>30</sup> Augustin Redondo, "De Don Clavijo a Clavileño: algunos aspectos de la tradición carnavalesca y cazorra en el *Quijote* (II, 38-41)", *Edad de Oro*, 3 (1984), pp. 181-199; y "El coloquio entre Sancho y el duque a raíz del vuelo de Clavileño (II, 41)", *Otra manera de leer el Quijote. Historia, tradiciones culturales y literatura*, Castalia, Madrid, 1998, pp. 439-452.

<sup>31</sup> A. Houdebert, "Les ailes du désir: variations romanesques sur le thème de la chevauchée aérienne", Emese Egedi-Kovács (ed.), *Dialogue des cultures courtoises*, Collège Eötvös József ELTE, Budapest, 2012, pp. 129-147. Martín de Riquer, "La technique parodique du roman médiéval dans le *Quijote*", en *La littérature narrative d'imagination*, Presses Universitaires de France, Paris, 1961, pp. 63-64; B. Darbord, "El 'caballo de ébano' y su descendencia en España", en María Jesús Lacarra y Juan Paredes (eds.), *El cuento oriental en Occidente*, Comares-Fundación Euroárabe, Granada, 2006, pp. 47-60; y "Le cheval de bois: des *Mille et Une Nuits* à l'œuvre de Cervantès", en Jean-Luc Joly y Abdelfattah Kilito (coords.), *Les Mille et Une Nuits. Du texte au mythe*, Publications de la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, Maroc, 2005 pp. 199-211; véase también Paul Aebischer, "Paléozoologie de l'*Equus Clavileñus*, Cervant", *Études de Lettres*, VI (1962), pp. 93-130; y "Anatomie historico-descriptive de l'appareil moteur de clavileño et de ses ancêtres", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*,

f) con respecto a su vínculo con el concepto de *theatrum mundi*, de especial repercusión en el pensamiento de la época;<sup>32</sup> g) en su relación estructural y significativa con otros episodios de la Segunda parte de la obra: el descenso a la cueva de Montesinos (*Quijote*, II, 22-23), la travesía en el barco encantado (*Quijote*, II, 29) y el vuelo en Clavileño serían hitos fundamentales en la travesía de don Quijote;<sup>33</sup> y de su escudero;<sup>34</sup> h) como forma de complejizar la relación ficción-realidad;<sup>35</sup> i) o como una desmitificación del concepto del viaje (Clavileño evocaría la tradición de androides, criaturas zoomorfas y artificios mecánicos que resurge con fuerza en el siglo XVI).<sup>36</sup>

36 (1975-1976), pp. 105-114; A. Henry, "L'ascendance littéraire de Clavileño", *Romania*, 90 (1969), pp. 242-257; R. Schevill, "El episodio de Clavileño", en *Estudios eruditos "in memoriam" de A. Bonilla y San Martín*, Universidad Central, Madrid, 1927, t. I, pp. 115-125; J. E. Gillet, "Clavileño: su fuente directa y sus orígenes primitivos", *Anales Cervantinos*, 6 (1957), pp. 251-255; C. O. Nállim, "Clavileño. La tradición en una nueva obra de arte", en *Para leer a Cervantes*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1999, t. 1, pp. 83-98.

<sup>32</sup> Julia Domínguez, "¿Qué grandes es mandar en un grano de mostaza o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas?: La visión celestial de Sancho y el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius", *Hispanófila*, 166 (2012), pp. 19-37.

<sup>33</sup> B. Torres, "Peregrinaciones subterráneas, acuáticas y aéreas en *Don Quijote*", art. cit.; M. Martín-Flores, "De la cueva de Montesinos a las aventuras de Clavileño", *Hispanica*, 38 (1994), pp. 46-60; M. Juliá, "Ficción y realidad en *Don Quijote* (los episodios de la cueva de Montesinos y el caballo Clavileño)", en *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, Alcalá de Henares, 12-16 de noviembre de 1990*, Ministerio de Asuntos Exteriores-Anthropos, Barcelona-Madrid, 1993, pp. 275-279.

<sup>34</sup> F. O. Brantley, "Sancho's ascent into spheres", *Hispania*, 53:1 (1970), pp. 37-45; R. M. Flores, "Sancho's fabrications: a mirror of the development of his imagination", *Hispanic Review*, 38:2 (1970), pp. 174-182. Véase también D. Alonso, "Sancho-Quijote. Sancho-Sancho", en *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas (Notas y artículos a través de 350 años de letras españolas)*, Gredos, Madrid, 1962, pp. 9-19.

<sup>35</sup> M. Juliá, "Ficción y realidad en *Don Quijote*", art. cit.

<sup>36</sup> A. Martínez Pérez, "Una caracterización del viaje", art. cit.; Donatella Pini Moro, "Don Quijote in viaggio", art. cit. Habría que agregar la que, desde el punto de vista del impacto de las tecnologías en la época del *Quijote*, realiza José María Paz Gago en "'Una de las más raras [...] novedades que imaginarse pueden'. Las tecnologías en el *Quijote*",

Confrontemos ahora estas lecturas, con la coetánea de los primeros siglos de difusión que reflejan algunos grabados del episodio. La primera ilustración de Clavileño (il. 7) es la que realizara para la primera traducción al holandés del *Quijote*,<sup>37</sup> publicada en Dordrecht en 1657, el grabador y editor de Amsterdam Jacob Savery (o Savary).<sup>38</sup>

Se trata de la primera edición ilustrada del *Quijote*, cuyo éxito y difusión por toda Europa marcará "los modos de leer y de ver a los personajes y aventuras ideados por Cervantes en sus dos primeros siglos de difusión".<sup>39</sup> La imagen de don Quijote y Sancho, montados sobre Clavileño es una de las 24 estampas encartadas y dos frontispicios que se incorporaron a esta edición de dos tomos en 12° y van a conformar el primer programa iconográfico del *Quijote* que tendrá un enorme éxito a lo largo de todo un siglo, el denominado por Lucía Megías como "modelo iconográfico holandés", en el que va a triunfar una lectura cómica, por lo que se ilustrarán las aventuras que mejor destacan el pasatiempo de la obra. Salvo en España, en Europa se mantendrá el formato de la edición en 12° en estos primeros siglos, indicio de una lectura más popular que culta.<sup>40</sup> La propuesta iconográfica de Savery "dará prioridad a la ilustración de aquellas aventuras quijotescas en donde se muestre su carácter caballeresco, de libro de caballerías de entretenimiento, en donde la acción sobresale sobre los discursos"<sup>41</sup> y en donde no faltan las imágenes que representan las aventuras más maravillosas (como la *Aparición del carro de Merlín*) o las que se ofrecen con apariencia de tales,<sup>42</sup> como es el caso de Clavileño.

en Carlos Alvar y José Manuel Lucía Megías (eds.), *El delirio y la razón: Don Quijote por dentro*, Fundación Camino de la Lengua Castellana, Logroño, 2005, pp. 48-69.

<sup>37</sup> Traducción realizada por Lambert van den Bosch.

<sup>38</sup> Sigo para todos estos datos a José Manuel Lucía Megías, *Los primeros ilustradores del Quijote*, op. cit., pp. 41-42.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 67.



Ilustración 7

Edición: 1657, Dordrecht, *Den verstandigen vroomen ridder Don Quichot de la Mancha* (Jacob Savery)  
 Episodio: Final de la aventura de la Dueña Dolorida: Clavileño  
 Ubicación: II, 41  
 Volumen: II  
 Posición: entre pp. 464-465  
 Dimensiones: 115 × 68 mm.  
 Dibujante y grabador: Jacob Savery (1617-1666)

La primera imagen de Clavileño (il. 7) expresa con claridad la primacía de la descripción frente a la interpretación característica de los primeros momentos de la ilustración de la obra, pues como señaló Lucía Megías: aunque posteriormente adquirirán nuevas finalidades, las estampas serán en esta época inicial un “pasatiempo editorial” con el propósito de favorecer la venta de una impresión frente a otra.<sup>43</sup> La imagen se entiende entonces “como apoyo, como regocijo de los ojos en la propia lectura de la obra”.<sup>44</sup> Y así se ve que, en la estampa de Savery (il. 7) se ha elegido destacar el humor al ilustrar la simulación del vuelo, con la tramoya de los fuelles y las estopas, frente a lo imaginado por don Quijote y Sancho (il. 8). Tan anclados están los héroes a la tierra que, en la ilustración, a diferencia del texto cervantino, no aparece la clavija de Clavileño, centro esencial de su construcción motora imaginaria, subrayando así con ello la imposibilidad del viaje. Y esta elección nos devuelve la recepción cómica del episodio. La lectura humorística se acentúa además a) por el momento que se ha elegido ilustrar (y que revela el sentido que se privilegia), justo el momento que dará inicio al final de la aventura, cuando uno de los criados de los duques, prende fuego a Clavileño por la cola (il. 9); y b) por la representación de Sancho “montado a mujeriegas”, con las dos piernas a un lado (il. 10). Como ha advertido Bernard Darbord, la presencia de Sancho cabalgando a “mujeriegas” y ocupando la posición que en la tradición literaria del episodio correspondía a la doncella (Clarmonda o Magalona), debía resultar graciosa a los lectores del siglo XVII. Aspecto que ilustrará la imagen.

En 1662 Juan Mommaerte edita en Bruselas la primera edición del *Quijote* en español con láminas, en las que reutilizará 16 de las 25 estampas de Jacob Savery,<sup>45</sup> entre ellas la de Clavileño (il. 11).

<sup>43</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>45</sup> En la edición de 1662 se suprimen ocho estampas del programa iconográfico de 1657, precisamente aquellas que “ilustran aventuras en que don Quijote aparece más malparado o se destaca el protagonismo de Sancho Panza” (José Manuel Lucía Megías,

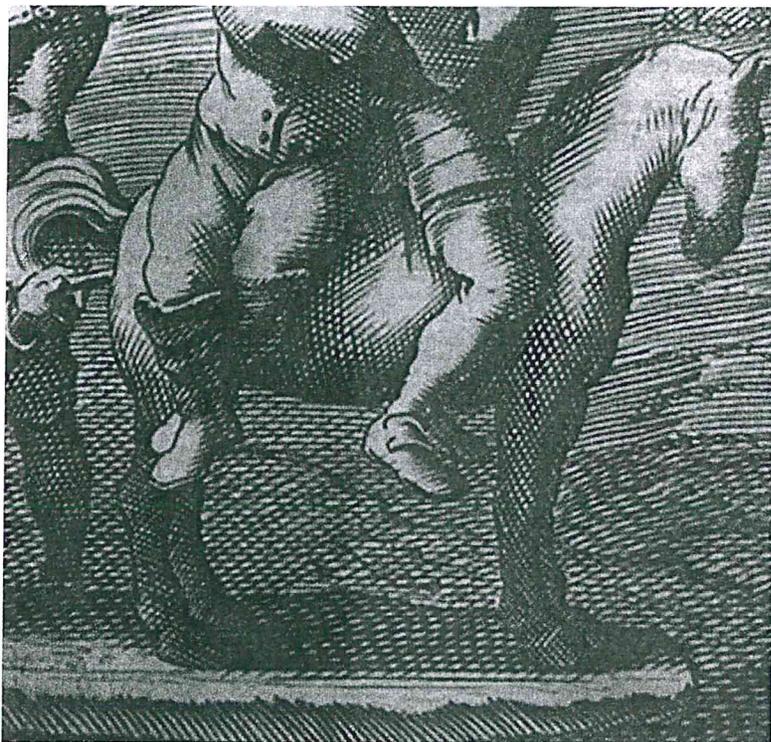


Ilustración 8

Edición: 1657, Dordrecht, *Den verstandigen vroomen ridder  
Don Quichot de la Mancha* (Jacob Savery)

Detalle

“... se llama Clavileño el Alígero, cuyo nombre conviene con el ser de leño y con una clavija que trae en la frente y con la ligereza con que camina; y, así en cuanto al nombre bien puede competir con el famoso Rocinante” (II, 40).

*Los primeros ilustradores del “Quijote”, op. cit., p. 43): primera aventura de don Quijote (Andrés), la liberación de los Galeotes, la penitencia de don Quijote en Sierra Morena, don Quijote colgado de una ventana, engañado por Maritornes y por la hija del ventero, don Quijote ante unas labradoras a las que toma por Dulcinea a las puertas del Toboso, la aventura del rebusno, bromas a Sancho Panza en casa de los Duques, Sancho Panza, gobernador y juez de la Ínsula Barataria, *ibid.*, pp. 43-45.*



Ilustración 9

Detalle, Jacob Savery, 1657, Dordrecht

“...y queriendo dar remate a la extraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas, y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, vólo por los aires con extraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados” (II, 41).

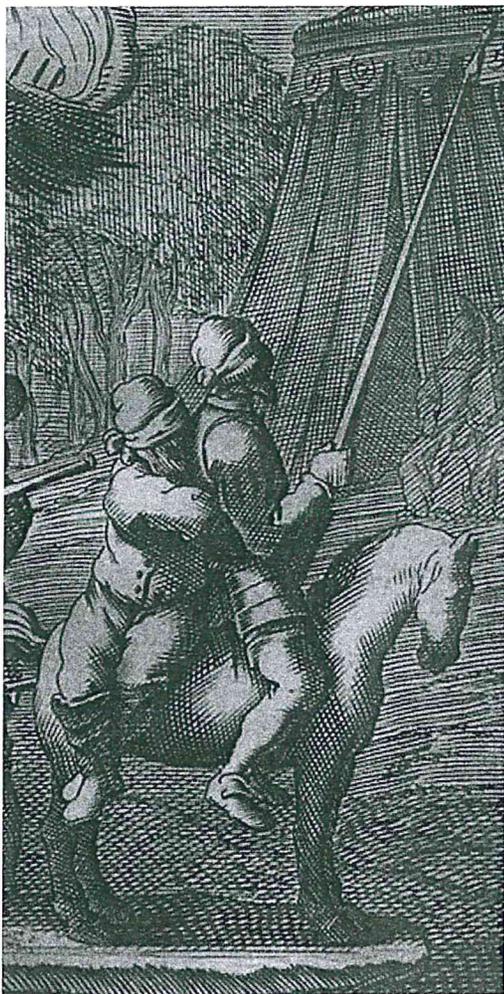


Ilustración 10

Detalle, Jacob Savery, 1657, Dordrecht

“Sancho... pidió al duque... le acomodasen de algún cojín o de alguna almohada... porque las ancas de aquel caballo más parecían de mármol que de leño. A esto dijo la Trifaldi que ningún jaez ni ningún género de adorno sufría sobre sí Clavileño, *que lo que podía hacer era ponerse a mujeriegas* y que así no sentiría tanto la dureza. Hízole así Sancho...” (II, 41).



Ilustración 11

Edición: 1662, Bruselas, *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha* (Juan Mommarte)

Ubicación: II, 41

Dimensiones: 146 × 81 mm.

Dibujante: a partir de Jacob Savery

Grabador: anónimo

En 1669, los herederos de Juan Mommarte venden el privilegio de impresión del *Quijote* a los impresores Jerónimo y Juan Bautista Verdussen, que preparan una nueva edición ilustrada de la obra, publicada en Amberes en 1672-1673. Los Verdussen reutilizarán las planchas de 1662 (incluida la de Clavileño, il. 12) y ampliarán el programa iconográfico hasta completar 32 estampas, grabadas por Frederik Bouttats.<sup>46</sup> A partir de las imágenes de Jacob Savery y Frederik Bouttats el *Quijote* ilustrado se leerá en Europa de una misma manera, independientemente de su lengua.<sup>47</sup> Para tener nuevas propuestas iconográficas habrá que esperar a los primeros decenios del siglo XVIII. El caso español, sin embargo, presenta peculiaridades específicas que veremos a continuación.

Como explica José Manuel Lucía Megías, la corona de Castilla había seguido el modelo editorial de las obras populares de éxito a la hora de imprimir la *princeps* del *Quijote* en 1605, de ahí que las impresiones en cuarto fueran las habituales en las imprentas de Madrid, cuyos impresores y libreros —debido a la crisis económica— no podrán competir con las bellas impresiones procedentes de Amberes y Bruselas, por lo que se especializarán en las ediciones populares de la novela conocidas como *Quijotes de surtido o de consumo*.<sup>48</sup> La nueva reedición del *Quijote* impresa en cuarto en Madrid en 1674 —en los talleres de Andrés García de la Iglesia (tomo I) y de Roque Rico

<sup>46</sup> Y que se caracterizan por “la enorme cantidad de detalles y el gusto por las imágenes múltiples, lo que permite concretar en una misma estampa varias aventuras o el desarrollo de una en concreto”, Lucía Megías, *Los primeros ilustradores, op. cit.*, p. 50. Entre las nuevas imágenes destacan: don Quijote armado caballero, el baile en la casa de don Antonio Moreno, el engaño de la cabeza encantada, don Quijote vuelve a su aldea después de su primera salida, la aventura del cuerpo muerto, la aventura de los disciplinantes, don Quijote vence al Caballero del Bosque, la visita nocturna de doña Rodríguez a la habitación de don Quijote, y el falso encantamiento de Altisidora, *ibid.*, p. 53.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 53. El modelo iconográfico holandés ejemplifica “de manera gráfica, la estrecha relación entre los talleres de impresión de toda Europa, y la circulación de los libros más allá de las fronteras geográficas o lingüísticas”, *idem*.

<sup>48</sup> *Ibid.*, pp. 73-74.



Ilustración 12

Edición: 1672-1673, Amberes, *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quixote de la Mancha* (Jerónimo y Juan Bautista Verdussen)

Ubicación: II, 41

Dimensiones: 146 × 81 mm.

Modelo original: Modelo iconográfico holandés (1662, Bruselas)

Dibujante: a partir de Jacob Savery

Grabador: Anónimo

(tomo II) y costeada por la viuda de Juan Antonio de Bonet, María Armenteros— va a materializar el programa iconográfico holandés en una clara estrategia comercial que busca acercar los *Quijotes de surtido* a los procedentes de los Países Bajos.<sup>49</sup> Sin embargo, su ilustrador, Diego de Obregón, uno de los dibujantes y grabadores más célebres del Madrid de aquellos años, no va a limitarse a copiar los grabados holandeses, como había ocurrido en Italia, Francia, Alemania o Inglaterra; en las 34 estampas que componen su programa iconográfico incorpora modificaciones que matizan el modelo holandés y que servirán de base a la oferta de *Quijotes de surtido* que se imprimió y leyó en España hasta principios del siglo XIX.<sup>50</sup> La ilustración de Clavileño muestra claramente los matices introducidos por el dibujante madrileño frente al modelo holandés seguido (il. 13). Dos son las novedades principales presentadas por Obregón: una lectura en imágenes que subraya los aspectos más cómicos, humorísticos y escatológicos del *Quijote* (lectura que prevalecerá en España hasta finales del siglo XVIII), y la introducción del grabado dentro del texto y ya no como lámina suelta, procedimiento que incidirá en muchas ocasiones en el formato, estructura y composición de las estampas.<sup>51</sup>

En el caso de la imagen de Clavileño, tenemos un espacio que se abre hacia lo horizontal más que a lo vertical (como ocurría en la estampa holandesa), resultado de la incorporación del grabado en el texto. Se han perdido, por ello, el techo de la tienda y gran parte del fuego de la estopa. Pero esta disposición ha permitido el

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 75-77.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 77. En general, las estampas “que no aparecen en 1674 son las que nos muestran la cara más caballeresca de don Quijote [...]. En cambio, las nuevas incorporaciones de Diego de Obregón parece que están (casi) todas realizadas con una única finalidad: la de destacar algunas de las aventuras y momentos en que don Quijote y Sancho salen mal parados”, *ibid.*, p. 81. De ahí que en este nuevo grupo de estampas se privilegie la ilustración de episodios en los que el humor se alza como su único sentido (por ejemplo, la vuelta de don Quijote en una carreta, la cerdosa aventura), *ibid.*, p. 85.

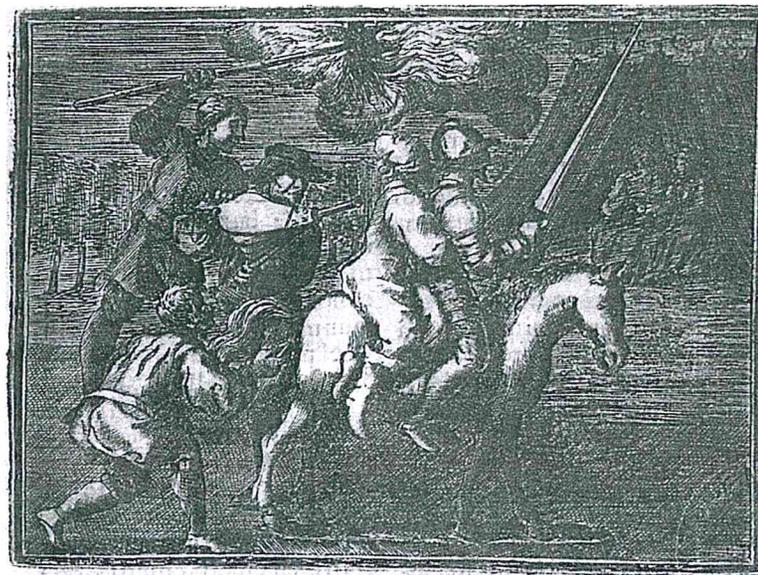


Ilustración 13

Edición: 1674, Madrid, *Vida y hechos del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha* (a costa de María Armenteros)  
 Episodio: Final de la aventura de la Dueña Dolorida: Clavileño  
 Ubicación: II, 41  
 Dimensiones: 88 × 120 mm.  
 Dibujante y grabador: Diego de Obregón (fl. 1658-1699)

desarrollo de la figura de los criados y de los duques. Lo que, junto a otros detalles que comentaremos ahora, van a matizar la interpretación iconográfica holandesa (il. 14). Si en la ilustración de Savery los criados ocupan un lugar marginal de la estampa, incluso uno de ellos se representa incompleto, en el grabado de Obregón estos cobran una importancia mayor (il. 15), no sólo porque ahora se ubican en un espacio más central, formando un bloque único junto a Clavileño y nuestros héroes, sino porque van a estar mucho mejor detallados: el criado que sostiene la estopa, apenas dibujado en Savery y punto focal en Obregón, que desarrolla detalladamente su vestimenta, casi



1657, Dordrecht,  
Jacob Savery



1674, Madrid,  
Diego de Obregón

Ilustración 14

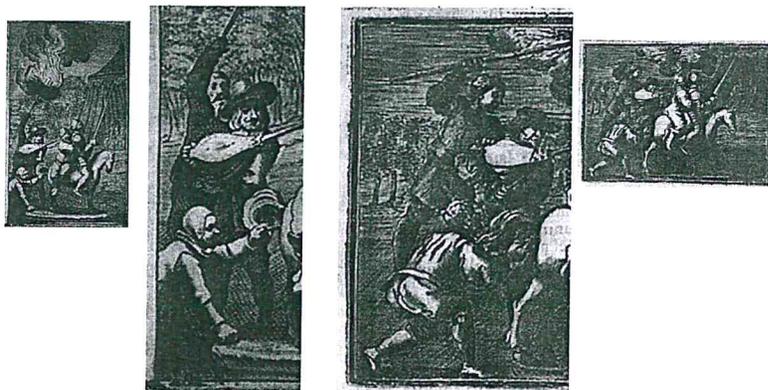


Ilustración 15

1657, Dordrecht,  
Jacob Savery

Detalle: los criados

1674, Madrid,  
Diego de Obregón

un boceto en Savery (il. 16); o el criado que prende fuego a Clavileño, que logra transmitir un movimiento disimulado y burlón, frente a la concentrada postura del de Savery (il. 17).

Hay que destacar también el desarrollo de la gestualidad de los criados (il. 18), mucho más socarrona y maliciosa en la estampa española que en la holandesa, en donde muestran expresiones elegantes y concentradas. Mientras que en Savery trabajan con seriedad profesional, en la imagen de Obregón se representan cómplices y divertidos. Uno de ellos, el que sostiene la estopa, incluso ríe. Y es que, frente a la estampa holandesa, la española ofrece una impresión de movimiento más vivo (il. 18), apreciable no sólo en el conjunto de los criados, sino también en Clavileño (il. 19): frente al estatismo del caballo de madera dibujado por Savery, el Clavileño de Obregón se representa en movimiento, y difícilmente se distingue de un caballo "real", salvo por su base. Éste tampoco incluye la clavija en la frente.

Ahora bien, todos estos cambios (la mayor importancia dada a los criados en el grabado —tanto por sus posturas, movimientos, gestualidad y disposición en la estampa—, como a los duques, que Obregón destaca al fondo de la imagen frente a la más desdibujada de Savery, il. 14), apuntan a la misma dirección, que es la de subrayar los aspectos cómicos del episodio, aún más que en el modelo iconográfico holandés. Y esta clave de lectura la da no sólo el protagonismo de los sirvientes o la presencia de los duques, autores intelectuales de la broma, sino la risa de uno de los criados, que desde la estampa nos devuelve la de los lectores del siglo XVII español.

En 1706 se publicó en Bruselas, en casa de Guillaume Fricx, la traducción francesa de Filleau de Saint Martin. La edición incluye un total de 50 estampas firmadas por Jacob Harrewyn, cuyas ilustraciones destacan por su composición, gracia, movimiento y expresión.<sup>52</sup>

<sup>52</sup> José Manuel Lucía Megías, *Los primeros ilustradores, op. cit.*, p. 104. "Desde 1614 las aventuras del caballero manchego se leyeron en francés traducidas por Cesar Oudin, acompañadas de glosas que explicaban algunos términos castellanos de difícil



Ilustración 16

1657, Dordrecht,  
Jacob Savery

Detalle: los criados

1674, Madrid,  
Diego de Obregón



Ilustración 17

1657, Dordrecht,  
Jacob Savery



Detalle: los criados

1674, Madrid,  
Diego de Obregón

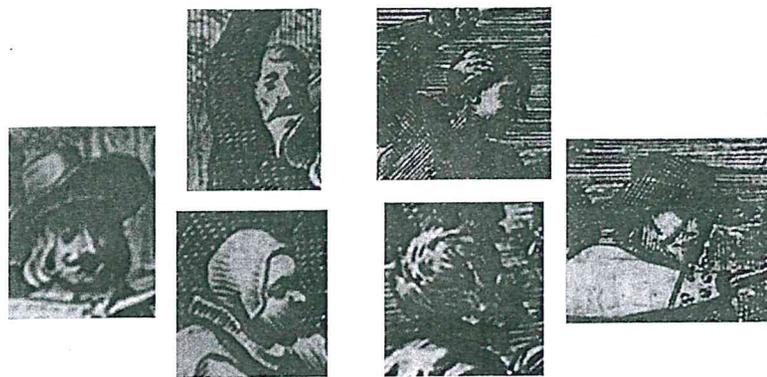


Ilustración 18

1657, Dordrecht,  
Jacob Savery

1674, Madrid,  
Diego de Obregón

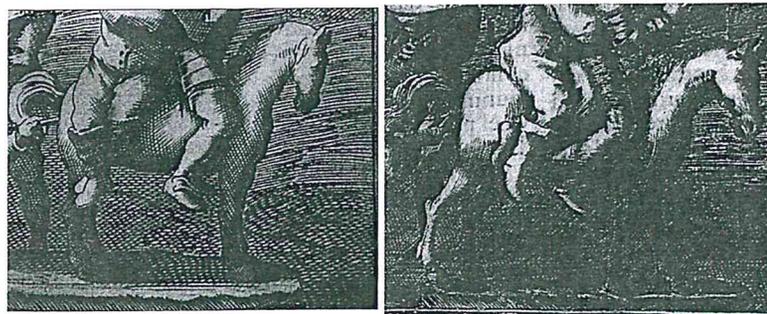


Ilustración 19

1657, Dordrecht,  
Jacob Savery

1674, Madrid,  
Diego de Obregón

Como ha estudiado Lucía Megías, se trata de una edición “que intenta abrirse camino en el comprometido y limitado mercado de las ediciones quijotescas más elaboradas, más cercanas a un público cortesano y culto, que seguía viendo —y así lo hará durante unos años más—, el *Quijote* como un libro de entretenimiento”.<sup>53</sup> La propuesta de Harrewyn va a reelaborar el modelo iconográfico holandés, que ampliará con algunas imágenes nuevas. Aunque la vinculación de Harrewyn con el modelo holandés es innegable, su reelaboración permitirá la construcción de un nuevo modelo iconográfico. De ahí que Lucía Megías considere al de Harrewyn un modelo de transición,<sup>54</sup> fundamental, por otra parte, dado que las tres principales aportaciones de Harrewyn serán su capacidad para mostrar el movimiento, la complejidad de las composiciones que ahora se llenan de matices y de personajes, y su capacidad para ofrecer visiones distintas y originales de episodios ya ilustrados en el programa iconográfico de Savery y de Bouttats.<sup>55</sup> Uno de los mejores ejemplos de estos cambios es el de la estampa de Clavileño (il. 20), que Lucía Megías destacó: “pues sorprende por encima del resto, en esta capacidad de ofrecernos nuevas perspectivas a los mismos episodios ya ilustrados por los artistas holandeses”.<sup>56</sup>

Se trata, en realidad, de una estampa múltiple (il. 21), novedad que ya había introducido Diego de Obregón y que permite presentar varios momentos de la acción. En este caso se han elegido tres momentos de la aventura que subrayan su resultado final: 1) la escena de la preparación de la burla: el de la simulación del vuelo sobre Clavileño, que constituía la escena central en los grabados de Jacob

comprensión; desde muy pronto las ediciones castellanas del *Quijote* se utilizaron en los salones franceses para aprender español”, *ibid.*, p. 101.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 106. Pues no desea tanto ofrecer una nueva lectura iconográfica del *Quijote*, como mejorar la holandesa, “con la que está vinculado de manera irremediable”, *idem.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 112 y 113.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 117.

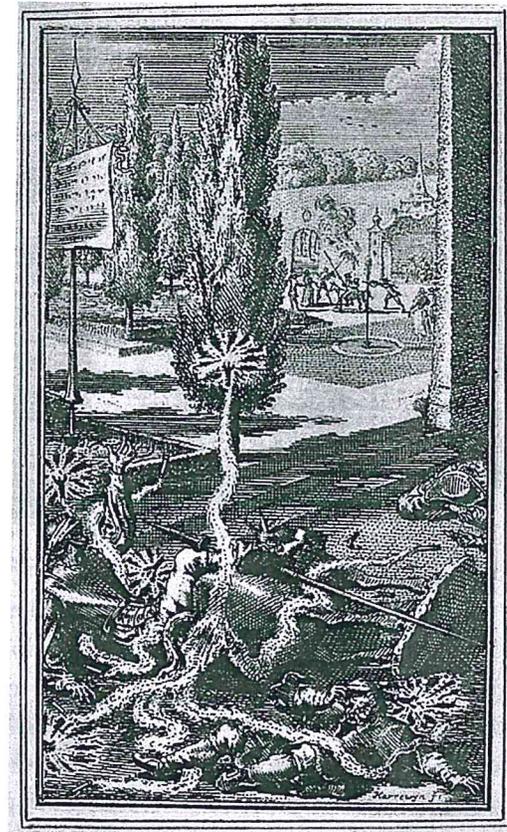


Ilustración 20

Edición: 1706, Bruselas, *Histoire de l'admirable Don Quichotte de la Manche* (Guillaume Fricx)

Episodio: Final de la aventura de la Dueña Dolorida: Clavileño  
Ubicación: II, 41

Dimensiones: 113 × 68 mm.

Dibujante y grabador: Jacob Harrewyn (1662-después de 1732)

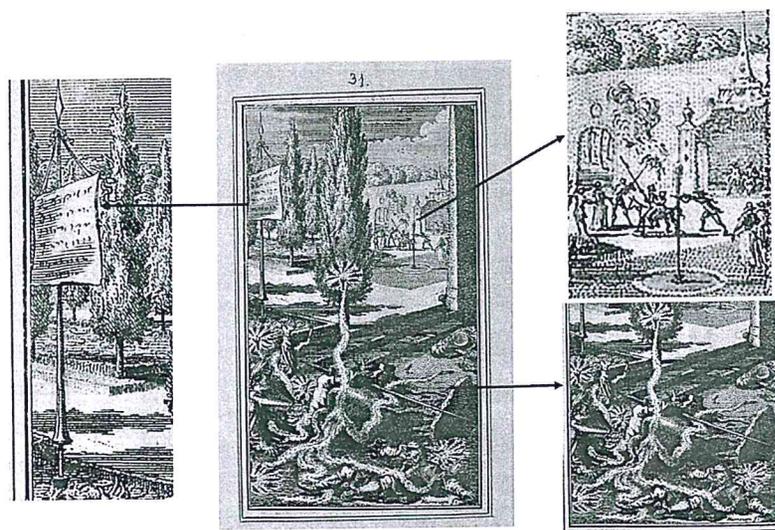


Ilustración 21

Edición: 1706, Bruselas, Jacob Harrewyn

Savery y Diego de Obregón, y que ahora Harrewyn ha desplazado al fondo superior derecho de la imagen; 2) la escena del resultado final de la aventura de Clavileño, que ocupa el centro y el primer plano de la imagen; y 3) la conclusión de la aventura, el momento que le da cierre: el pergamino escrito por el mago Malabruno en el que avisa que se da por satisfecho con la conclusión de la aventura, pues don Quijote la ha terminado con sólo intentarla. Como se puede apreciar, se trata de una verdadera explosión de las escenas en la estampa.

La elección del momento preciso de la ilustración a la que se da prioridad marca también una determinada lectura del libro, pues, como señala Lucía Megías, al “representar varias aventuras en una estampa múltiple [...] puede establecerse una jerarquía de recepción entre ellas, según su posición”.<sup>57</sup> En este caso Harrewyn ha preferido

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 130.

subrayar el resultado final de la aventura, el que después de la explosión de los cohetes de los que estaba lleno Clavileño, nos deja a un don Quijote y Sancho chamuscados y tendidos por el suelo (il. 22). Este desplazamiento del momento de la aventura hacia su final está subrayado por la presencia en el grabado (en la parte superior izquierda) del pergamino con el que Cervantes concluía la aventura (il. 23). La inclusión en el grabado de un texto escrito nos está marcando también un preciso ámbito de recepción, el de un público culto que sigue haciendo una lectura cómica del episodio, pues hacia esa dirección apunta el desplazamiento de los momentos elegidos para ilustrarlo (don Quijote y Sancho tendidos por el suelo al lado del pergamino del mago Malabruno, en el que reconoce que la aventura, que a todas luces ha resultado en chamusquina, ha sido concluida con éxito por el sólo hecho de haberla intentado, il. 24).

Harrewyn ofrece así una lectura aún más cómica del episodio que la que aparecía en la propuesta holandesa, para ello, como acabamos de ver, no sólo ilustra un desarrollo posterior en la acción, sino que añade nuevos detalles. Así, por ejemplo, la escena que ocupa el primer plano de la estampa (il. 22) destaca por su capacidad para mostrar el movimiento y por su composición, mucho más compleja que la de Savery u Obregón. La lectura cómica también está enfatizada por las posturas de don Quijote y Sancho derribados en el suelo (il. 25), con evidentes signos de contrariedad (como se puede apreciar por la disposición y dibujo de las manos) y de estar algo chamuscados, efecto que Harrewyn consigue con las numerosas estelas de humo y chispas que provienen de los cohetes y que con un trayecto serpentina envuelven a los personajes (il. 22). De hecho, los destellos y fulgores de los cohetes al explotar constituyen el centro focal de la imagen, y la estela de humo y fuego, también en el eje vertical central de la composición, nos lleva directamente a Clavileño, o, mejor dicho, al trasero de Clavileño, centro a su vez de la escena principal del grabado (lo que acentúa nuevamente la lectura cómica). Pero ahora el caballo de madera nos ofrece una perspectiva distinta, ya no la horizontal y de

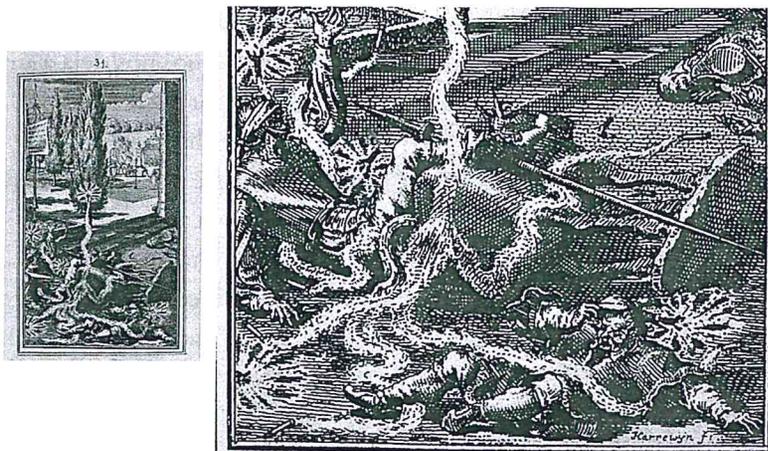


Ilustración 22

Edición: 1706, Bruselas, Jacob Harrewyn, (1662-después de 1732)

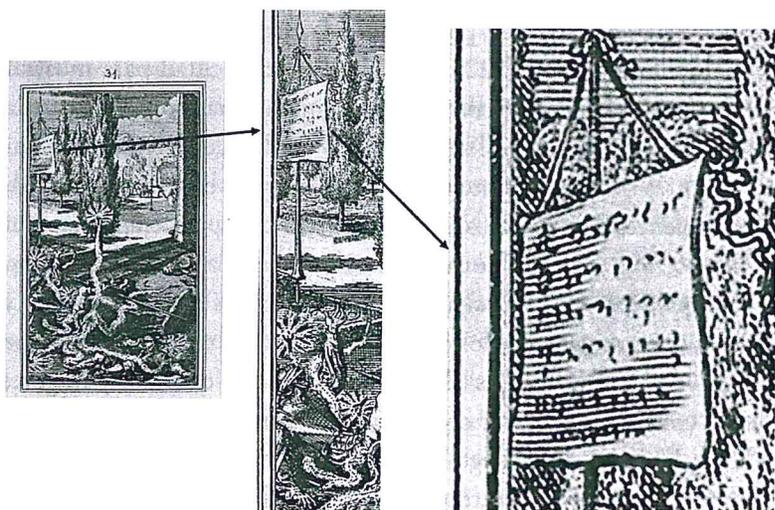


Ilustración 23

Edición: 1706, Bruselas, Jacob Harrewyn, (1662-después de 1732)

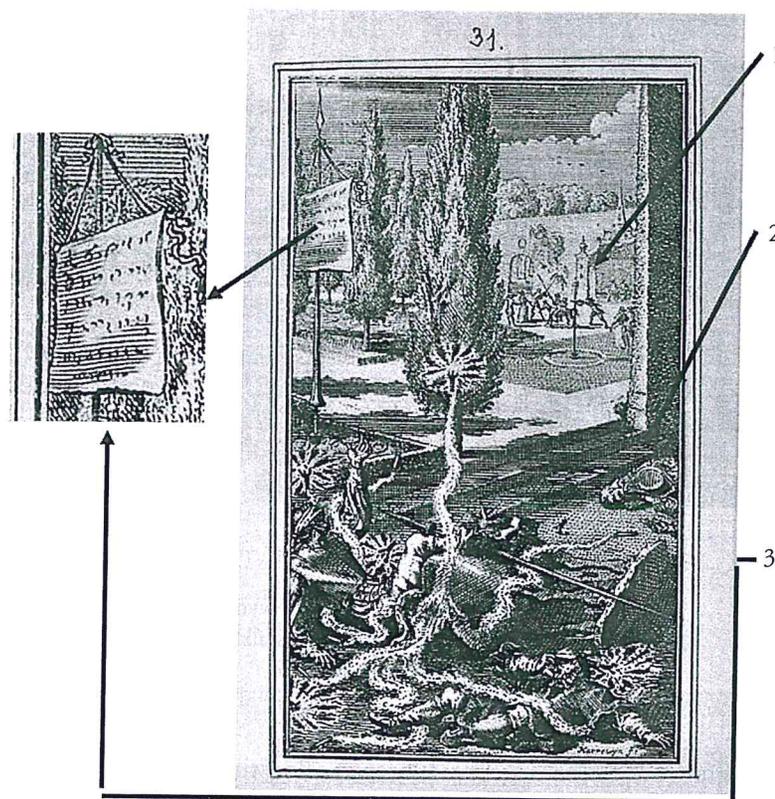


Ilustración 24

Edición: 1706, Bruselas, Jacob Harrewyn

1. "y queriendo dar remate a la extraña y bien fabricada aventura, por la cola de Clavileño le pegaron fuego con unas estopas,
2. y al punto, por estar el caballo lleno de cohetes tronadores, voló por los aires con extraño ruido y dio con don Quijote y con Sancho Panza en el suelo medio chamuscados [...] a un lado del jardín vieron hincada una gran lanza en el suelo, y pendiente de ella y de dos cordones de seda verde un pergamino liso y blanco, en el cual con grandes letras de oro estaba escrito lo siguiente:
3. 'El ínclito caballero don Quijote de la Mancha feneció y acabó la aventura de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada la dueña Dolorida, y compañía, con sólo intentarla. Malambruno se da por contento y satisfecho a toda su voluntad...'" (II, 41).

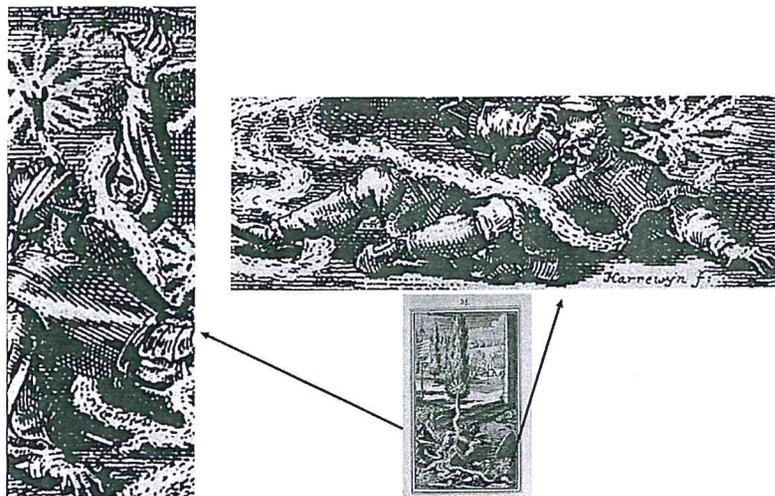


Ilustración 25

1706, Bruselas, Jacob Harrewyn.  
Detalle de la escena principal: Clavileño estalla y Don Quijote  
y Sancho caen al suelo

pie que veíamos en Savery y Obregón, sino tumbado, al igual que nuestros héroes, y mostrándonos en primer plano su trasero, el sitio por el cual salen los petardos que, a manera de raíces, envolverán toda la escena.

Harrewyn nos presenta a un Clavileño como fuego fatuo cuyas estelas rodean a don Quijote y Sancho para producir la risa, en una lectura más cómica aún que la de Savery y Obregón, pero sin el matiz grotesco que aparecía en la imagen de éste último; y con una fuerza y movimiento de la que carece la ilustración de Savery, cuya escena parece congelarse en su estampa. En los tres casos (il. 27), sin embargo, la ilustración, con los matices que ya hemos señalado, se limita a representar acciones; la interpretación del texto a partir de su vínculo iconográfico, como señaló Lucía Megías, será una de las enseñanzas



Ilustración 26

1706, Bruselas, Jacob Harrewyn  
Detalle: el trasero de Clavileño

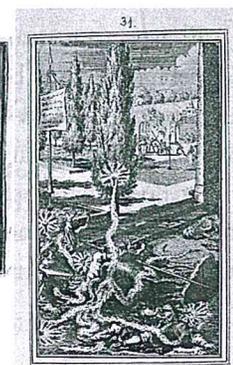


Ilustración 27

1657, Dordrecht,  
Jacob Savery

1674, Madrid,  
Diego de Obregón

1706, Bruselas,  
Jacob Harrewyn

del siglo XVIII:<sup>58</sup> el camino que va de la ilustración a la interpretación es el fascinante camino que el arte de la estampa recorrerá durante el siglo XVIII.<sup>59</sup>

El siguiente paso en la evolución de los modelos iconográficos del *Quijote* se dará en la Francia de Luis XV, en donde surgirán nuevas propuestas editoriales de lujo. En este marco, será fundamental la figura del pintor Charles Antoine Coypel, cuya biografía estuvo vinculada desde su nacimiento a la pintura y a la corte francesa.<sup>60</sup> En 1715 Coypel pintará por encargo una serie de cartones de tema quijotesco para la elaboración de varios tapices en el taller de los Gibelinos, los cuales, debido a su éxito, adornarán muchos palacios nobiliarios de la época.<sup>61</sup> Estos 28 cartones pasarán muy pronto al mundo de la estampa, vendiéndose primero (en 1723) como un conjunto de láminas en carpetas, sin el texto, para pasar finalmente a ilustrar el *Quijote*. Como ha estudiado Lucía Megías, este juego de grabados abrirá las puertas para una nueva forma de leer el *Quijote* en el siglo XVIII: la visión cortesana de un texto humorístico.<sup>62</sup> De la mano de Coypel el *Quijote* se abre “al mundo cortesano, burgués y académico [...], sin olvidar ni desdeñar nunca ese ámbito de recepción popular”.<sup>63</sup>

El aspecto teatral y cortesano que caracteriza a las imágenes de Coypel ha sido muy bien estudiado por Lucía Megías.<sup>64</sup> La ilustración del episodio de Clavileño realizada por el dibujante francés expresa muy bien las peculiaridades de este modelo (il. 28).

Los personajes se disponen a los lados de la imagen dejando un amplio escenario en el centro del grabado para configurar así una ilustración con una marcada disposición teatral. Frente a las anteriores

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 128.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 132.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 135-136.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 137.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>64</sup> *Ibid.*, pp. 140-146.



Ilustración 28

Edición: 1724-1736, Paris, *Les aventures de Don Quichotte*  
(estampas sueltas) (Louis Surungue)

Episodio: Final de la aventura de la Dueña Dolorida: Clavileño  
Título: “Don Quichotte et Sancho Panza sur un cheval de bois  
s’imaginent/ traverser les airs pour aller vanger Doloride”

Ubicación: II, 41

Dimensiones: 271 × 320 mm.

Dibujante: Charles Antoine Coypel (1694-1752)

Grabador: Tardieu, Nicolas Henri (1694-1749)

estampas, ésta se ha llenado de espectadores (il. 28). Lucía Megías destacaba la estrecha vinculación de Coypel con el teatro, quien escribió una ópera-ballet, *Les folies de Cardenio*, basada en el episodio quijotesco.<sup>65</sup> El gusto por el teatro, el preciosismo y los detalles fueron peculiaridades sobresalientes del Rococó, la corriente artística característica de la Francia de Luis XV.<sup>66</sup> La imagen de Clavileño elaborada por Coypel es un buen ejemplo de este Rococó manifiesto tanto en los detalles cortesanos como en la ficción dentro del cuadro, pues los personajes que observan la escena están dentro de la propia imagen (il. 29).

No olvidemos, sin embargo, que estos sentidos teatrales están en el episodio mismo descrito por Cervantes, pero que hasta ahora la imagen va a acentuar. En el lateral inferior derecho descubrimos a dos personajes, sentados y comentando la escena. Y este es otro aspecto que Coypel va a recuperar. En sus ilustraciones ya no serán únicamente las acciones las que se representen, sino también las conversaciones, que tendrán un espacio cada vez mayor en la iconografía quijotesca a partir de ahora (il. 30).

El preciosismo de Coypel y los detalles cortesanos se observan: a) en la vestimenta y en la decoración del jardín, con sus árboles versallescos, estatuas, adornos y composiciones arquitectónicas (propias de un jardín de la alta nobleza y monarquía francesa, il. 31);<sup>67</sup> b) en la representación de Clavileño (il. 32), que destaca por el cuidado en los detalles; se trata ahora sí, claramente, de un caballo de

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>66</sup> *Idem.*

<sup>67</sup> Lucía Megías ya había señalado el carácter cortesano del espacio en la representación de la aventura de Clavileño de Coypel, *ibid.*, p. 148. Advertía, en este sentido, cómo no había de verse “este continuo preciosismo en los detalles y en la decoración como una falta de ‘decoro’ por parte del artista que ‘aleja’ al caballero andante de los paisajes de la Mancha de la Castilla del siglo XVII [...]; sino que la imagen —tanto ahora como en los artistas anteriores y posteriores— viene a actualizar el texto de acuerdo al lector, a los ámbitos de recepción particulares a los que se destina: en este caso, el cortesano francés, que vive el apogeo del Rococó”, *idem.*

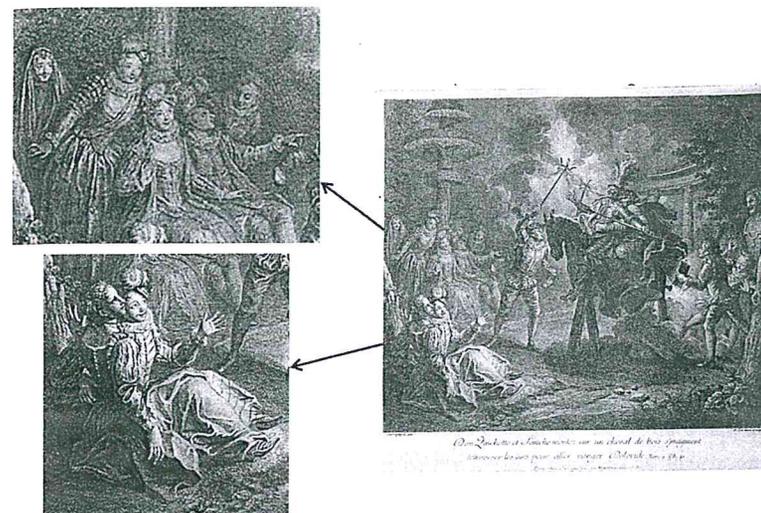


Ilustración 29

Charles Antoine Coypel (1694-1752)  
Detalle: los espectadores



Ilustración 30

Charles Antoine Coypel (1694-1752)  
Detalle: las conversaciones

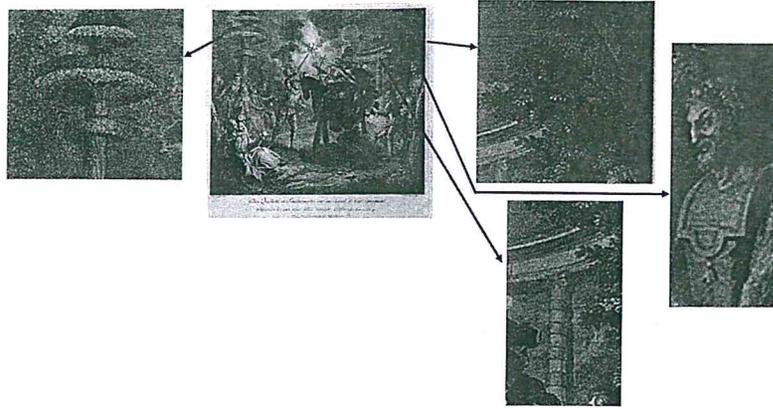


Ilustración 31

Charles Antoine Coypel (1694-1752)  
Detalle: los detalles cortesanos



Ilustración 32

Charles Antoine Coypel (1694-1752)  
Detalle: Clavileño y sus clavijas

madera (como se aprecia por sus patas, hechas de tablas o vigas; por la posición del caballo, cuyo perfil permite distinguir el tallado que da forma a su cabeza; y por las clavijas que el Clavileño de Coypel incluye por vez primera, y no una, como señalara Cervantes, sino dos). Coypel, además de Cervantes, conocía la fuente francesa que había inspirado el episodio, pues en la novelita francesa, la prosificación del *Cleomadés*, el caballo de madera tiene dos llaves, mientras que la traducción castellana de esta obra, la *Historia de Clamades y Clarmonda*, que junto con *Pierres y Magalona* inspiraron el episodio a Cervantes, ha reducido el mecanismo locomotor del caballo volador a una sola clavija. La ilustración nos da así datos de la continua fortuna editorial de esta novelita, que formó parte de la *Bibliothèque Blue* hasta el siglo XIX.

Pero la imagen de Clavileño también es buen ejemplo de otro de los aspectos esenciales del programa iconográfico francés analizado por Lucía Megías, el predominio de los motivos cómicos: “será habitual en este complejo juego de espejos teatrales que ha ideado Coypel encontrar personajes que ríen, o que intentan no reírse”.<sup>68</sup> Lo que, aunado a los gestos y las miradas de los personajes retratados, subrayará nuevamente una lectura humorística de la obra.<sup>69</sup> En la imagen de Clavileño de Coypel (il. 33) aparecen numerosos personajes risueños que desde la estampa muestran la recepción del episodio como broma y diversión. Sus risas contenidas contrastan con la seriedad y cara de asombro de don Quijote y con la gestualidad de Sancho, cuyo temor y miedo, expresado muy bien por su posición y por el gesto de las manos que fuertemente se aprietan a don Quijote (il. 34), producen un contraste que añade humor y diversión a la escena.

La lectura cómica y cortesana de Coypel va a dominar en la iconografía quijotesca durante la primera mitad del siglo XVIII, incluso en Gran Bretaña, en donde, como ha estudiado Lucía Megías, se

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 152.

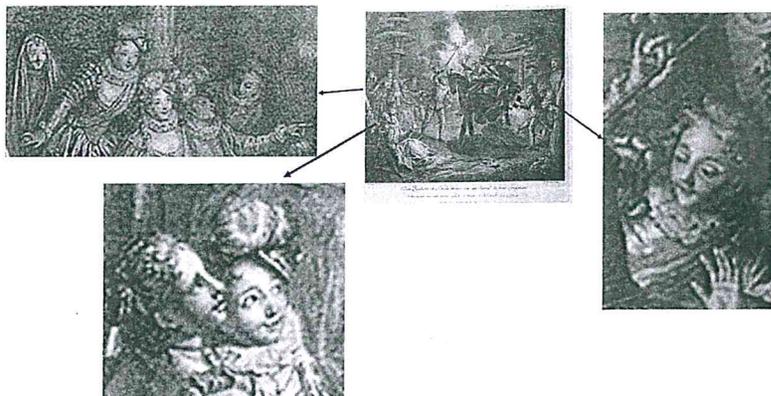


Ilustración 33

1724-1736, Paris, Charles Antoine Coypel  
Detalle: los gestos y las risas



Ilustración 34

1724-1736, Paris, Charles Antoine Coypel  
Detalle: la gestualidad de Quijote y Sancho

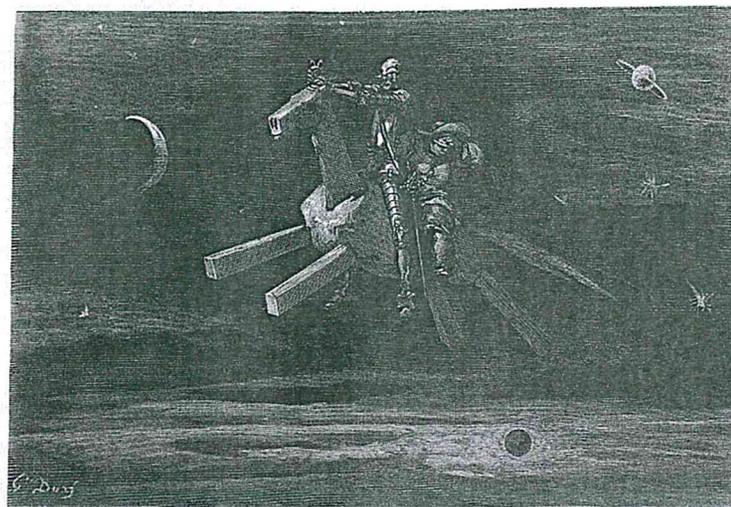


Ilustración 35

Edición: 1863, Paris, *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche*  
(Hachette), Gustave Doré (1832-1883)

desarrollarán nuevos modelos iconográficos liderados por los pintores John Vanderbank y Francis Hayman, en los que el *Quijote* “comienza a cabalgar hacia una visión más seria de su propia escritura, dejando atrás esta mirada humorística y divertida, de un libro de caballerías de entretenimiento, tal y como había sido recibido hasta ese momento, incluso por la capas más cultas y serias de la sociedad”.<sup>70</sup> Habrá que esperar hasta bien entrado el siglo XIX, para que, con el romanticismo, la imagen muestre un alma. La ilustración de Clavileño de Doré es el mejor ejemplo (il. 35), pues aquí finalmente se representa a nuestros héroes volando, es su imaginación lo real y la que ha triunfado.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 174.

