

REVIEWS

José Manuel Lucía Megías. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005. 307 pp. ISBN: 84-7895-207-1.

La conmemoración del cuarto centenario de la publicación de la primera parte de *Don Quijote* ha propiciado la aparición de un desahogado número de estudios de entre los cuales deben ser destacados ciertos trabajos gracias a los cuales se ha recuperado el interés por el arte de la ilustración de libros, un campo de estudio bastante olvidado tanto por filólogos como por historiadores del arte.

Con la excepción de obras ya clásicas como las de Ashbee (*An Iconography of Don Quixote*, 1895) y Givanel Más (*Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, 1946), la historia de *Don Quijote* como libro ilustrado ha sido una asignatura pendiente. Sin embargo, obras como *Imágenes del Quijote: Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX* de Patrick Lenaghan (2003) o *Critical Images: The Anonization of Don Quixote through Illustrated Editions Eighteenth Century* de Rachel Schmidt (1999) han venido a cubrir con gran acierto este vacío.

Lucía Megías aborda en esta publicación el estudio de aquellos primeros y cruciales siete juegos de ilustraciones—los elaborados por Jacob Savery (y ampliado por Frédéric Bouttats), Diego de Obregón, Jacob Harrewyn, Charles Antoine Coypel, John Vanderbank, William Hogarth y Francis Hayman—a través de los cuales la imagen de los personajes cervantinos quedó conformada en consonancia con el tipo de lectura que cada sociedad y editor realizó de la novela.

Este recorrido por los primeros ilustradores de *Don Quijote* comienza con una reiteración de la lectura cómica y de entretenimiento que las estampas holandesas de Savery y Bouttats (Dordrecht, 1657 y Amberes, 1672-73) propiciaron para la novela cervantina. “Ahora es el momento para los mamporros, los golpes, los combates” (66), señala Lucía al tiempo que se interesa especialmente por la adecuación de las imágenes al texto, a la narración. Para el autor, “una ilustración no es una mera traducción en imágenes de un episodio, sino su lectura” (62); sin embargo, la continua inclusión de extensas citas del texto cervantino parecen transmitirnos una idea opuesta: que la estampa sólo puede ser analizada según su grado de fidelidad al texto. Este planteamiento se observa a lo largo de todo el estudio y, sin duda alguna, responde a un claro enfoque. Señalaba al inicio que el campo de la ilustración del libro no había sido atendido ni por filólogos ni por historiadores del arte, los dos ámbitos más directamente vinculados a este tema. El presente estudio se ubica mucho más cerca de la filología que de

la historia del arte, por lo que en todo momento la estampa se presenta más como un acompañante del texto que como una creación artística de cierta independencia (de ahí también ciertas ausencias sobre cuestiones técnicas, grabadores, etc.).

En el capítulo dedicado a Diego de Obregón, cuyas ilustraciones se publicaron en Madrid en 1674, Lucía trata de redimir al grabador español de la tradicional consideración que han recibido sus estampas como meras copias del programa de Savery y Bouttats. Para ello, plantea la novedad que supuso la inclusión de la imagen en la misma página que ocupa el texto (aunque no llega a explicarse el valor adicional de hacer uso de talla dulce en este proceso y no de entalladura, y que es una novedad limitada a ediciones de *Don Quijote*) y llama nuestra atención sobre los episodios que se ilustraron de forma novedosa. No obstante, la relación con el programa iconográfico holandés vuelve a estrecharse cuando se señala que estos nuevos episodios refuerzan la lectura cómica y de ocio, del “mamporro, la carcajada fácil frente a la irónica sonrisa que Cervantes nos ofrece” (81 y 89). El sentido de las ilustraciones de Obregón no parece, por tanto, tan distante del plasmado en las holandesas. El capítulo finaliza con algunas alusiones a posteriores aportaciones españolas entre las que destaca la de Madrid: Ibarra, 1780.

El siguiente ilustrador en ser analizado es Jacob Harrewyn, cuyas estampas aparecieron en 1706 para acompañar la traducción al francés de Filleau de Saint-Martin. Lucía presenta a Harrewyn como heredero en Francia de la tradición representativa holandesa. Con Harrewyn, la lectura cómica y de entretenimiento de *Don Quijote* se acentúa aún más si cabe; “frente a la representación grabada por Bouttats, en donde el caballero mantiene una cierta dignidad, ahora Harrewyn parece regodearse en los aspectos más cómicos y grotescos de la escena” (107). Este planteamiento hace incomprendible un enjuiciamiento posterior en el que Harrewyn, en una comparación con el ilustrador Smirke (132), es calificado como mero ilustrador y no como intérprete. ¿No es acaso esta lectura cómica una forma de interpretar el texto como pueda ser la romántica de Smirke? El capítulo se aprovecha para abordar otras cuestiones como las primeras ilustraciones en Francia de Jérôme David o la forma de jerarquizar los episodios que implica una estampa de escenas múltiples. Cabe señalarse el error que se produce al identificarse la ilustración 164 (125 y 126) como “Cortejo de la condesa Trifaldi,” cuando se trata de la “Procesión de Belerma” de Chodowiecki.

Frente al carácter cómico y grotesco de las estampas de Harrewyn, Charles Antoine Coypel supuso un profundo cambio estético y una nueva forma de leer la novela de Cervantes; un cambio estético, cortesano y profundamente afrancesado que no siempre fue bien visto por anteriores autores. Givanel, por ejemplo, criticó su falta de decoro y de correcta ambientación. Lucía, sin embargo, aborda su estudio con gran acierto eludiendo prejuicios artísticos como los de Givanel y planteando la enorme trascendencia de estas imágenes.

Semejante revolución supusieron las estampas diseñadas por Vanderbank y grabadas por Van der Gucht para la edición patrocinada por Lord Carteret (Londres: Tonson, 1738). En este caso, Lucía nos pone de manifiesto la importancia que cobraron

las estampas—que dejan de ser un mero adorno editorial “para convertirse en expresión independiente que mejore la comprensión del texto” (193)—como parte de un novedoso producto editorial (libro de lujo para un público culto) del que serán herederos la edición de Londres, 1755 y la de Madrid, 1780. Las estampas de Vanderbank, adecuadamente seleccionadas por John Oldfield según una lectura neoclásica, conformaron un nuevo programa iconográfico en el que los diálogos y discursos asumieron un protagonismo fundamental como parte de una nueva forma de leer el *Don Quijote*; visto ahora como una sátira didáctica o fábula burlesca.

Tras analizarse la edición de Lord Carteret, Lucía dedica un capítulo completo al estudio de aquellas estampas que quedaron fuera de dicha edición, ilustraciones más citadas por el artista al que corresponden, William Hogarth, que por el empleo que de ellas se hizo en edición alguna. No nos parece muy adecuada la relación que se establece entre las estampas de Hogarth y las teorías de Burke sobre lo bello, pues posiblemente no hay nada más alejado de la categoría de lo bello descrita por Burke que la estampa del cura y el barbero disfrazándose ante la ventera y la deforme Maritornes.

Finalmente, Lucía Megías pone fin a su estudio con el análisis de la edición de Londres, 1755, donde fueron incluidas las ilustraciones de Francis Hayman. Lucía destaca a este ilustrador por su capacidad para captar la sátira y comicidad de los pasajes escritos por Cervantes, situándose al nivel de la traducción ofrecida por Smollett, y por su habilidad para mostrarse original sintetizando al mismo tiempo diversas tradiciones y lecturas: la teatral de Coypel, la neoclásica de Vanderbank y de la Royal Academy y la satírica de Hogarth.

La obra de Lucía Megías es ante todo divulgativa y cuenta como uno de sus principales méritos con el amplio repertorio de imágenes que no sólo aparecen citadas sino además reproducidas, algo que siempre es de agradecer en estudios de este tipo. No obstante, echamos en falta análisis más profundos de dichas ilustraciones, cuyo estudio en muchos casos se limita sólo a la descripción o cita del correspondiente pasaje cervantino. Esperamos que en un futuro nuevas obras nos ofrezcan investigaciones más profundas o novedosas, en la línea de Rachel Schmidt, pues el material de estudio, como sí queda de manifiesto en la obra de Lucía, es amplio y aún ofrece numerosas posibilidades.

Fernando González Moreno
Department of Hispanic Studies
Texas A&M University
College Station, TX 77843
fernandogmoreno@hotmail.com