

LO CERVANTINO EN LA PLÁSTICA ESPAÑOLA

Manuel V. Monsonís Monfort

Tras un proemio en donde se ponen de relieve algunas referencias vistas en la novela sobre las Bellas Artes, este trabajo se ha estructurado, básicamente, en torno a las dos principales disciplinas artísticas –Pintura y Escultura– en el discurrir de las dos últimas centurias cumplidas, con una necesaria introducción datada en el siglo XVIII.

La magnitud del empeño obligó a cierta segmentación, por lo que, en ocasiones, centramos nuestro estudio en determinados aspectos puntuales. Así, fueron tomando cuerpo distintos capítulos, como el dedicado al retrato del escritor o a los eventos del tercer centenario del *Quijote*.

Los fondos fotográficos nos han resultado fundamentales para construir una visión pictórica cervantina decimonónica, en la que hemos dedicado una especial atención a algunos de los artistas finiseculares especialmente comprometidos con lo quijotesco, como Carlos Vázquez, Jiménez Aranda o Moreno Carbonero.

Propuesto que fuera el capítulo para tratar del retrato de Cervantes, y dado que muchos artistas identificaron al escritor con el principal de sus personajes, con el mismo empeño decidí comenzar la plástica de la pasada centuria con un ensayo sobre el retrato de don Quijote que sirviera de contrapunto al anteriormente formulado para quien le imaginara.

En nuestro repaso por la pintura del último siglo cumplido adquieren entidad la colección cervantina de la Biblioteca Nacional, la que alberga la ciudad de Guanajuato, la compilación del Ayuntamiento de Alcalá de Henares y la obra esparcida en distintos museos españoles. Además, junto a otras inmanencias pictórico-cervantinas, incluimos varias series fotográficas de archivo. También resultó inevitable la apoyatura en algunos de los principales ilustradores españoles de la novela, cuya labor glosamos sin dilatarlos en pormenores.

Referente a lo escultórico, además de la descripción de la obra monumental esparcida por todo el territorio –con un especial detenimiento en la Mancha–, incorporamos un detallado estudio de la gestación del monu-

mento a Cervantes en la madrileña plaza de España, e incluimos una descripción de los anteproyectos participantes en el concurso nacional promovido al efecto. No faltan tampoco noticias de otros intentos de monumentos fallidos. Y concluimos lo aquí tratado con una aproximación al hecho cinematográfico vinculado a lo cervantino.

Al volumen de documentación acumulada se añadió una ardua y prolongada tarea de maquetación.

SINOPSIS

Pintura cervantina

De la necesaria introducción dieciochesca destacaríamos dos cuestiones capitales: la incorporación de lo cervantino como tema de inspiración, y de trabajo, en la Real fábrica de tapices de Santa Bárbara y la edición del primer *Quijote* ilustrado por dibujantes españoles. Respecto al punto anterior, hemos recuperado, por medio de reproducciones fotográficas, una serie de tapices pertenecientes a la Casa Real, con desenfadadas escenas del *Quijote*, en los que a la influencia del manierismo flamenco e italiano se añaden elementos rococó. El influjo de aquella colección se evidencia en el lienzo titulado *Don Quijote armado caballero en la venta*, de Valero Iriarte, cuyas arquitecturas de madera evocan las de un tapiz en donde se representa la *Aventura de Maritornes*. De afectado movimiento, el cuadro de Valero transmite aquella imagen graciosa, desenfadada y, al tiempo, elegante del hidalgo, a la que la corte palaciega del dieciocho era tan aficionada.

* * *

En la primera versión ilustrada de la novela cervantina, datada en 1780, participarían los más destacados dibujantes españoles del momento: Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, José Brunete, Jerónimo Gil y Gregorio Ferro. (Paradójicamente, Goya quedó al margen de aquel gran empeño sustanciado en la edición de Ibarra promovida por la Real Academia Española.) En las escenas allí propuestas, cotejadas por nosotros en el *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, se columbra, tanto en la elección de los tipos como de los ambientes, la vocación de dotar de sabor local a lo novelado por Cervantes.

De su acierto, y del agrado con que fuera acogida esta edición, dan muestra las pinturas murales del palacio de Viznar, en Granada, realizadas concluyendo el mismo siglo, sirviendo, igualmente, de inspiración, trascurridos más de cien años de su publicación, para la obra de Ángel Lizcano.

También convino incorporar un ensayo sobre el retrato –los retratos– de Cervantes. Tras unos primeros tanteos de menor interés, entre los que cabría destacar la figura inventada por Marc Antoine para una edición de las *Novelas Ejemplares*, datada en 1705, el primer esfuerzo en serio por encontrar un rostro adecuado al escritor se remontaría al año de 1738, con la edición en Londres de un *Quijote* ilustrado, que Lord Carteret dedicaría a Dominga Fernández de Córdoba y Guzmán, condesa de Montijo. En el dibujo de Guillermo Kent, el escritor nos muestra un rostro similar al descrito por el autor del *Quijote* en su prólogo para las *Novelas Ejemplares*. Y se mantiene la indumentaria propuesta en el anterior ejemplo de Marc Antoine, que derivaría en definitiva, y estaba compuesta por: una gola encañonada, jubón acuchillado con hombreras rasgadas, mangas con vuelillos, gregüescos, calzas y capa terciada sobre el hombro. El mismo modelo seguiría la versión de Folkena, grabada el año siguiente, de 1739, que, junto a la simplificación de los elementos del fondo, presentaba la novedad de girar el rostro de Cervantes hacia nuestra derecha, dejándonos ver su mano izquierda.

La edición del *Quijote* de la Academia Española deseaba mostrar un retrato convincente del vate, y por esa razón esta institución se lo pediría al conde del Águila, quien, en ocasión tan señalada, cedería desinteresadamente uno que poseía y que se creía realizado por Alonso del Arco –pintor nacido 9 años después de morir Cervantes, en 1625–. Honestamente, su poseedor confesaría que no se conocía en Sevilla obra alguna de Jáuregui y que el suyo lo adquirió, en Madrid, a un tal J. Bracho.

Las similitudes de éste con los anteriores ejemplos de Kent y Folkena resultaban palmarias, no obstante, fue declarado como retrato oficial de Cervantes y sería grabado por José del Castillo en aquella celebrada edición de la novela. Pero, el retratado debió de parecer demasiado anciano, puesto que a partir de entonces se sucederían las versiones en las que el escritor iría siendo progresivamente rejuvenecido, hasta mostrarnos a un atlético Cervantes, anatómicamente perfecto, de J. Ferro, que gozaría de gran predicamento.

Ante la creciente falta de credibilidad del modelo oficial, fueron muchos los artistas decimonónicos que intentaron su personal interpretación del escritor –conocemos ejemplos dibujados por Ricardo Balaca, Leonar-

do Alenza, Luis de Madrazo o Bartolomé Maura y Muntaner, y otros—. Tampoco faltaron en este periodo sorprendentes descubrimientos arqueológicos, como los cuadros de Cervantes considerados de Velázquez, del Greco o de su hijo Jorge Manuel. Entre estos retratos descubiertos ha merecido mayor atención por nuestra parte el atribuido a Francisco Pacheco.

José María Asensio, en hipótesis apoyada por Eduardo Cano de la Peña o Juan Eugenio Hartzenbusch, entre otros, reconoció en el barquero del cuadro titulado *San Pedro Nolasco en uno de los pasos de su vida*, el rostro de Cervantes, apoyando su creencia en una nota bibliográfica encontrada en un folleto titulado *Relación de cosas de Sevilla de 1590 a 1640*, en donde se comentaba que en uno de los cuadros pintados por Francisco Pacheco y Alonso Vázquez estaba retratado el escritor. Pese a intentar conjugar la propiedad de los dos retratos, el de Pacheco —como el correspondiente a un Cervantes joven— y el de la Academia —con el escritor de mayor edad—, la hipótesis de Asensio no convencería en Madrid.

En nuestro trabajo relacionamos iconográficamente con el barquero de Pacheco un retrato del escritor, que fuera estudiado por Juan Pérez de Guzmán y Gallo y Juan Givanel como anónimo, pero que ha salido a la luz recientemente atribuido a Eduardo Cano.

Reseñaremos en último lugar el retrato tomado como obra original de Juan de Jáuregui, que perteneciera al valenciano Estanislao Sacristán, restaurado por el también valenciano José Albiol, que sería presentado a la prensa como el oficial de la Academia por su director, Alejandro Pidal y Mon, el 16 de enero de 1912. Ante la falta de claridad con que Narciso Sentenach planteó su puesta en circulación, muchas fueron las personalidades y artistas que se posicionaron en contra de la decisión de la Academia, obligando a un análisis, tanto de las inscripciones como de las grietas y repintes que adornaban aquella pequeña tabla pintada al óleo, que tampoco puso de acuerdo a los dos bandos enfrentados. Pese a ello, el cuadro se colgaría de inmediato en el Salón de Sesiones de la Academia, al tiempo que se iniciaría una inmediata labor de difusión.

* * *

La sociedad del siglo XIX hizo suya la causa por la libertad y don Quijote, más en el exterior que entre nosotros, se erigiría en adalid del movimiento romántico europeo, entendiéndose su locura como un motor necesario en el progreso de la humanidad.

De la primera mitad de esta centuria ponderamos la labor ilustradora del *Quijote* de un grupo de aristas puristas que, consecuentes con su con-

cepción del Arte, embellecieron sus figuras y trataron a los protagonistas cervantinos con mayor respeto y ceremonia que sus antecesores dieciochescos.

Ineludible nos ha resultado la alusión a la pintura costumbrista, siendo el de Rinconete y Cortadillo tema predilecto para los pintores que cultivaron aquel género. Y entre ellos, mencionamos un primer lienzo de Antonio Cabral Bejarano como antecedente del asunto que sobre el mismo tema pintara Manuel Rodríguez de Guzmán, paradigma del costumbrismo andaluz.

Entre los llamados de *veta brava*, reseñamos la obra cervantina de Leonardo Alenza, Eugenio Lucas Velázquez, Antonio Pérez Rubio y Ángel Lizcano y Monedero.

Calificado como guardador de la paleta hispana de los siglos XVI y XVII, Eugenio Lucas Velázquez ha resultado un artista de difícil catalogación. En algunos de sus cuadros encontramos una técnica suelta y jugosa, que concede importancia a la mancha y el restregón, o geniales improvisaciones, como en el *Cervantes imaginando el Quijote*, donde el pintor aprovecha el vaporoso ambiente para garabatear miniaturescos motivos de la novela.

Antonio Pérez Rubio estuvo presente en diferentes Exposiciones Nacionales —entre 1862 y 1887— con otros tantos motivos cervantinos, repitiendo el de la salida de don Quijote encantado de la venta. El más conocido de estos últimos sería el realizado en 1887, aunque mediante otro anterior del mismo tema, de figuras apenas esbozadas, conseguiría el pintor una medalla de tercera clase en la Nacional de 1866 y en la Universal de París, de 1867.

La vinculación cervantina de Ángel Lizcano le viene por su origen alcazareño. Su obra también entronca con el costumbrismo casticista, que en sus últimos años, cumplido el siglo, adquiriría tintes decorativos. En su *Durmiendo Sancho le hurtaron el jumento* esto último se evidenciaría en la excesiva caricaturización de los personajes y en las divertidas posturas que adoptaban.

* * *

Convendría aclarar que, en origen, el tema de la presente tesis se gestó tras el cotejo de los catálogos de las Exposiciones Nacionales, al notar en ellos una inusual afluencia de asuntos quijotescos. También Cervantes, como personaje, encajaba a la perfección con la exigencia historicista que tácitamente se impuso en aquellas manifestaciones artísticas, por lo que,

desde bien pronto, menudearon en ellas los temas que tenían como referente al escritor. Ya en la muestra de 1858 estuvo presente el valenciano Antonio Gómez Cros con un pensativo y romántico *Cervantes escribiendo el Quijote*, similar en su actitud al ejemplo visto en Eugenio Lucas Velázquez. En competencia con éste participaría un lienzo, de análogo tema y composición, de Mariano de la Roca y Delgado, ganador de una medalla de tercera clase.

Ángel Lizcano y Monedero concibió el titulado *Cervantes y sus modelos*, con el escritor componiendo su obra en el interior de un patio de arquitectura manchega, tomado desde siempre como la Posada de la Sangre, aunque también convendría a la casa de Medrano. Por ello, creemos que la intención primera del pintor fue la de representar al novelista en su proceso de creación, despojado de aquella carga de apoteosis con que habitualmente se le ha adjetivado; con él, este artista conseguiría una medalla de segunda clase.

Entre otros asuntos biográficos del escritor, no faltaron aquellos que hacían referencia a su primera vocación de soldado. Federico Catalá participó en la Nacional de 1864 con una obra titulada *Rescate de Cervantes*. En este punto, y pese a no concurrir en aquellas exposiciones con ellos, destacaremos la reincidencia de Eduardo Cano de la Peña en pintar la apócrifa *Visita de D. Juan de Austria a Cervantes*.

Otros artistas, en cambio, optaron por representar los últimos momentos del escritor. Así lo harían Víctor Manzano, en 1858, y Eugenio Oliva y Rodrigo, en 1883, quienes relacionaron su escena con la famosa dedicatoria del *Persiles* al conde de Lemos; el pintor palentino merecería con su trabajo una medalla de segunda clase.

Hubo composiciones que intentaban glosar el mayor triunfo del escritor alcalaíno, su trascendencia universal; hablamos de las *apoteosis*. Manuel Ferrán Bayona participaría con una de ellas en la Nacional de 1866 y José Vallejo Galeazo, en la de 1883. Ambos trabajos presentan como protagonistas a los principales actores de la novela, a mayor gloria de su autor.

* * *

La conjunción de dos factores esenciales, temática agradable y casticismo, favorecerían la producción, durante la segunda mitad del siglo XIX, de asuntos relacionados con las aventuras del hidalgo manchego, de las que se pintaron prácticamente todas. También el mismo libro, o su lectura, servirían como motivo de inspiración artística. De Eduardo Cano

conocemos dos lienzos relacionados con este mismo asunto, titulados como *Un estudiante del siglo XVII, leyendo el Quijote* (h. 1875) y *Cervantes con su hermana viendo pasar a un estudiante que lee el Quijote*, que se han catalogado como dependientes del *tableautín* y la estética fortañista. A la misma corriente artística se adscribiría la mayor parte de la obra del valenciano José Garnelo y Alda, quien, de manera descriptiva, titularía dos obras suyas como *La lectura del Quijote*; pintadas entre 1893 y 1894, ambas presentan evidentes similitudes.

Analizados estos ejemplos, cabría deducir que el *Quijote*, lejos de trascendentes y románticas interpretaciones, se entendía entre nosotros como un libro que esencialmente hacía reír.

Así visto, no debe extrañarnos que se pintaran con mayor frecuencia las aventuras más hilarantes del desventurado manchego, con especial predilección por el combate contra los molinos de viento; pero no faltaron escenas, pertenecientes en su mayoría a la primera salida del hidalgo, en las que éste cabalga en una soledad que mueve a la reflexión. De este tipo, comentaremos, brevemente, un *Don Quijote cabalgando* atribuido –creemos– erróneamente a José Moreno Carbonero en el catálogo del Museo iconográfico del *Quijote*, en Guanajuato, del que apuntamos la autoría de Celestín Nanteuil (1813-1873) –según se observa en el folleto correspondiente a la exposición titulada *Don Quijote en Francia*, organizada por el Instituto Francés en España, y desarrollada en Madrid, durante el año de 1946–.

Destacado cervantista, Ángel Lizcano trasladó al lienzo numerosos episodios de la novela. A modo de anécdota, nos referiremos al pintado en 1874, titulado *De la lucha de don Quijote con el ejército enemigo*, que –inspirado en la obra de Gustavo Doré– serviría a José Noja como referencia para el relieve en bronce correspondiente del pedestal del monumento a Cervantes, en Alcalá de Henares, remozado en abril de 1994.

* * *

A su éxito como asunto de cuadro de gabinete, habría que sumar la incorporación de lo quijotesco como temática habitual en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, hecho que se deja notar ya desde sus primeras convocatorias. Manuel Rodríguez de Guzmán, Víctor Manzano, Ventura Miera, Miguel María Ocal, Manuel García *Hispaleta* o, posteriormente, José Moreno Carbonero presentaron en aquellas muestras cuadros relacionados con lo escrito por el vate alcalaíno. Se trataba, en definitiva, de conjugar aquella exigencia latente de una temática de elevada

catadura moral con la demanda social de composiciones amenas y decorativas. Se definió, con ello, un cuadro de gran formato, a mitad de camino entre el telón histórico y el cuadro de género.

Entre los temas preferidos para este nuevo subgénero se encontraba el de la visita de don Quijote y Sancho en casa de los duques. El tono general de estas composiciones quedaría determinado por su carácter descriptivo, ya apuntado; sin embargo, notamos diferencias de matiz según el artista que las interpretara. Así, en el lienzo del valenciano Carlos Giner Vidal, el aguamano de don Quijote se convierte en un elegante, respetuoso y ordenado ritual, que le entronca con la corriente purista afecta al pintor, mientras que Antonio Gisbert Pérez deja entrever su posicionamiento político —como liberal, comprometido con la revolución septembrista— en el descaro e irreverencia que denota la desgarbada postura del hidalgo.

También Sancho adquiriría un notable protagonismo, pintándose, finalizando el siglo, muchas de las escenas en las que Cervantes se lo procurara.

Se ha seguido en este epígrafe, a groso modo, la secuencia temporal propuesta en la novela. Así, nos acercaremos al final de este capítulo refiriéndonos a un cuadro catalogado en el Museo de Bellas Artes de Málaga como *La aventura de los yangüeses*, firmado por Antonio del Nido en 1888, al que, dada la actitud litigante del hidalgo, consideramos como más apropiado para explicar el percance tenido por don Quijote con la torada; a nivel técnico, el recuerdo de Moreno Carbonero resulta inmediato. Y lo concluimos con *Aquí fue Troya*, de José Villegas, depositado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza, que el sevillano realizara en 1868. Se describe en este lienzo el regreso de los protagonistas cervantinos tras su derrota en Barcelona, y serviría para ilustrar el pasaje correspondiente del llamado *Quijote del Centenario*.

* * *

Con una menor presencia en las Nacionales de Bellas Artes, lo cervantino se mantendría vigente durante los años finales del siglo XIX y primeros del posterior mediante diferentes ediciones ilustradas de la novela y, fundamentalmente, por el quehacer incansable de algunos artistas de probada vocación cervantina, como José Jiménez Aranda, Carlos Vázquez o José Moreno Carbonero, razón por la cual decidimos incluir separadamente el comentario de su labor.

De José Jiménez Aranda (1837-1903) recuperamos seis bocetos con los que participó en la Nacional de 1867, premiados con medalla honorí-

fica. De estas primeras composiciones hemos destacado su carácter narrativo y anecdótico; su claridad, debida a la habilidad como dibujante del pintor, y el tratamiento de la luz, convencional y con acentos puristas heredados de su primer maestro, Eduardo Cano de la Peña. Tras esta primera etapa sevillana, Jiménez Aranda cultivaría la pintura preciosista, aprendida directamente de Fortuny, a quien conoció en Roma, para vincularse, finalizando la centuria, al realismo social; practicaría, incluso, la pintura al aire libre, acometiendo el problema de los reflejos solares, pero sin excesivas concesiones a modas extranjeras. (*Escena del Quijote*)

El padrino de boda de Carlos Vázquez Úbeda (1869-1944) fue Joaquín Sorolla, dato que puede servirnos de baremo para valorar la influencia del luminismo del valenciano en el artista manchego, que en su más conocido cuadro de la *Aventura de los molinos* se manifiesta en los potentes efectos de claroscuro con que se definen todos los elementos de la composición. Con varios cuadros ilustró un *Quijote* para la editorial *Sopena*, que, entre otros motivos, incluía *El Clavileño*. Aprovechamos el castillo con que se corona la montaña, allí vista, para comentar su amistad con Muñoz Degraín, y la influencia del ambiente artístico de la Barcelona de principios del siglo XX en el escapismo y sentido decorativo del conjunto. En otros trabajos emplea una técnica de vigorosa mancha e impulsivo restregón, cercana a la estética expresionista. Junto a la fidelidad de las ilustraciones al texto cervantino, apuntaremos, por último, la propiedad de los paisajes que nos propone, con referentes geográficos exactos, como sucede en una representación exterior de la cueva de Montesinos. (Recordemos que en 1896 recorrió la Mancha junto a Daniel Urrabieta Vierge)

Pintor cervantino por excelencia, siguiendo el rastro de la obra de José Moreno Carbonero (1860-1942) podríamos releer todo lo escrito por Cervantes o, al menos, aquello que resultara más anecdótico de lo narrado en su novela. Este pintor desarrollaría toda su carrera artística siendo siempre fiel al estilo con el que triunfara internacionalmente, configurado a partir de la gracia costumbrista —heredada de su primer maestro, el valenciano Bernardo Ferrándiz—, aderezado con la lección parisina de Meissonier, el inevitable influjo de Fortuny y el luminismo finisecular; todo ello macerado en la tradición realista de la pintura española.

Reincidente sería el pintor en plasmar los primeros pasos del caballero andante en temas como *La del alba sería...* o *La primera salida*. A alguno de ellos nos remite una composición equivalente de Gregorio Prieto.

Un lienzo titulado como *El escrutinio* nos sirve de excusa para comentar la utilización de la fotografía como recurso habitual en este artis-

ta, puesto que son numerosas las escenas pintadas por el malagueño compuestas como tomadas por una instantánea fotográfica, efecto que aquí consigue congelando el gesto del ama y la caída de algunos libros, justo después de ser lanzados.

Moreno Carbonero trataría la aventura de los molinos de muy diversas maneras, no faltando ejemplos en los que el pintor interpreta los momentos posteriores al embate quijotesco, en coincidencia con Muñoz Degraín.

Magnífico dibujante y pintor de animales, también incidiría repetidas veces en el *Ataque de don Quijote a los carneros*. De un ejemplo, procedente de una fotografía del archivo Ruiz Vernacci, comentaremos su encuadre fotográfico y la dificultad en el galope de Rocinante.

El apodado en París como *pequeño Fortuny* sería laureado en la Nacional de Bellas Artes de 1878 con una medalla de segunda clase por su cuadro titulado *Una escena del Quijote*, cuyo asunto estaba inspirado en la aventura de la carreta de las Cortes de la Muerte. Debido a su notable éxito, este esquema compositivo –incorporando un paisaje efectista, de receta, aderezado con diminutas figuras– derivará en definitivo, repitiéndolo en muchas de sus composiciones posteriores.

No podemos dejar de lado la faceta de retratista del artista malagueño, eligiéndole como pintor toda la familia Real, desde D. Alfonso XII a D^a María Cristina, pasando por la reina D^a Victoria Eugenia y Alfonso XIII, a quien retrataría repetidas veces. De su habilidad en esta especialidad artística dan muestra los magníficos retratos con que individualiza a los personajes presentes en el *Banquete de Sancho en casa de los duques*, cuadro presentado fuera de concurso en la Nacional de 1911. Por las múltiples versiones que conocemos de este tema, cabe suponerle del agrado de su distinguida clientela, que también gustara de representarlo como *cuadro vivo*.

Como apuntábamos, ya bien entrado el siglo XX Moreno Carbonero continuaría cultivando su luminismo ochocentista, transcribiendo en sus lienzos todo aquello que de anecdótico alberga en la novela, sin mayores miras.

* * *

Al configurar el cuerpo de lo cervantino en la pintura del siglo XX, en su inicio y al objeto de equiparar a don Quijote con su autor, se ha dedicado un apartado especial para tratar del retrato del hidalgo.

Como novedad del nuevo siglo, y frente al dominante anecdotismo

decimonónico, convendría anticipar la afloración de cierto sentido de lo trascendente observado, primordialmente, cuando se trata de plasmar el retrato del desventurado caballero andante.

Miguel de Unamuno, en el más conocido de sus libros sobre el *Quijote*, *El Caballero de la Triste Figura*, iría más allá de la mera identificación tipológica entre el principal personaje inventado por Cervantes y su autor, proponiéndonos una visión trascendente del infeliz hidalgo, como *símbolo vivo de lo superior del alma castellana*. A esta concepción unamuniana se aproximarían, en su interpretación del retrato de don Quijote, los trabajos de Zuloaga, Vela Zanetti o Elvira Gascón; pero con diferentes matices. Zuloaga parece inspirarse en alguno de los personajes pintados por El Greco; la sobriedad y reciedumbre del de Vela trasciende lo meramente humano, y el de Elvira Gascón recuerda a un nuevo Cristo castellano. Del mismo misticismo participarían los tipos propuestos por Nicomedes Gómez, que dota a sus personajes de una expresión cargada de melancolía.

Posteriormente comentamos esta misma impronta –casi religiosa– en la obra de José Segrelles, pero, sin embargo, en su retrato de don Quijote y Sancho les pintaría despojados de todo trascendentalismo, como individuos destinados a agrandar a un público internacional, en un planteamiento similar al seguido por tantos otros ilustradores de la novela; como Aguilar Moré, que nos propone una imagen ingenuista del hidalgo, con una poética deudora de planteamientos cubistas y expresionistas. Contrariamente, Gregorio Prieto humaniza a Alonso y Sancho, haciéndoles, si ello fuera posible, más manchegos.

* * *

Mención especial merece la conmemoración del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, que conllevó un buen número de actividades culturales, entre las que destacaríamos, por su singularidad, la Exposición Bibliográfica y Artística de la Biblioteca Nacional. Sobresaliente sería la participación en ella, en cuanto al volumen de obra expuesta, de José Moreno Carbonero. Otra parte sustancial de lo allí contenido estaba constituido por la colección de cuadros cervantinos pertenecientes al Estado. Y no faltaron los lienzos pintados exprofeso, como la serie de Eugenio Álvarez Dumont, autor de doce geografías. Estos paisajes adquieren un valor testimonial, a modo de documento gráfico de la realidad manchega de principios del siglo XX.

La obra expuesta por Eduardo Flórez se inspiraría en lo literario. Retrataría éste a veinte personajes del *Quijote*, diez de ellos definidos como fan-

tásticos, y compondría otras diez escenas con algunos de los pasajes más divertidos de la novela. En varios de ellos revive la obra de José Moreno Carbonero, con unas composiciones que imitan aquellos escenarios inventados por el artista malagueño, con el camino Real en diagonal, aderezado de diminutas figuras, y los característicos abrojos en primer término.

Otro de los grandes esfuerzos cervantinos para conmemorar esta efeméride lo constituiría la edición del llamado *Quijote del Centenario*, publicado en fascículos a partir de 1905. Básicamente, supuso un homenaje de diversos pintores a José Jiménez Aranda, promovido por su hermano Luis, que contó con la colaboración de Gonzalo Bilbao, Alpérez, López Cabrera, García Ramos, Emilio Sala, Juan Francés, Villegas, Sorolla y Benedito. En todas sus composiciones, los artistas –andaluces y valencianos– se ciñeron a la literalidad del texto cervantino y buscaron cierta similitud plástica con la obra inconclusa de Jiménez Aranda, sin que se alcanzara la deseada uniformidad, dado que cada pintor inventaría retratos diferentes para sus personajes, al tiempo que se perciben sus personales caligrafías.

* * *

Entre los años de 1915 y 1916, tercer centenario de la edición de la segunda parte del *Quijote* y del fallecimiento de su autor, respectivamente, surgiría la idea germinal de abrir una sala especial en la Biblioteca Nacional dedicada en exclusividad a albergar las múltiples ediciones que de la novela cervantina surgían incesantemente a la luz. Esta nueva dependencia estaría lista para su uso en enero de 1920, inaugurándose oficialmente el 6 de marzo de aquel mismo año. La sala *Cervantes*, nombre que recibiría desde aquella fecha, se decoró con una colección de pinturas de Antonio Muñoz Degraín, donadas por el artista altruistamente a la Biblioteca en una negociación llevaba a cabo por el director de la misma, Francisco Rodríguez Marín.

La serie cervantina pintada para la ocasión constaba de diecinueve lienzos debidos a la mano del pintor valenciano y otros dos –una Martines y la pila bautismal de la iglesia de Santa Maria, de Alcalá de Henares– deudores de Flora Castillo, del último de los cuales no nos consta prueba alguna de que llegara a colgarse en las paredes de aquella sala.

Necesariamente, nos hemos detenido en su estudio y catalogación, que ha comportado una primera consideración sobre los títulos que de estas obras han llegado a nosotros, al objeto de desvelar algunas imprecisiones. Sorprende que este artista no asumiera el retrato oficial de Cer-

vantes atribuido a Jáuregui –anterior a su colección, pintada entre 1915 y 1918–, retratándole con una propuesta personal que integra la descripción literaria de Cervantes y la de su principal protagonista con los rasgos físicos del mismo pintor.

Los cuadros de esta serie denotan aquella heterodoxia, mezcla de tradición y modernidad, característica en este artista, y su preocupación por la luz y los efectos atmosféricos, con escenas ambientadas durante diferentes momentos del día; no faltan en ella amaneceres o composiciones a pleno sol, ni algunos notables nocturnos.

Profundo conocedor de la obra cervantina, la genialidad de este artista, por lo general, va más allá de lo estrictamente narrado por el escritor, con propuestas de lectura múltiple. En la *Dulcinea ideal* se sustancia un universo femenino basado en la pureza y la fidelidad en el amor, no exento de sensualidad, con un personaje que rememora a Penélope, en el bordador, y a María Magdalena y a Dorotea en su exagerada melena. En *Duerme el criado y está velando el señor*, el texto elegido va cargado de una clara intencionalidad didáctica y moral, y en *La pesca de amo y escudero, después de la malhadada aventura*, la falta de ajuste a un texto preciso requiere de otra explicación a la prevista inicialmente, llamando nuestra atención las cuerdas con que está atado el hidalgo que vincularían lo pintado con la aventura de la cueva de Montesinos.

Consideramos que el titulado como *Sancho y el rucio* debe atribuirse a Flora Castillo, puesto que, una vez cotejados todos los cuadros –y por eliminación–, éste se correspondería con el reseñado en diferentes notas de prensa como *Maritornes*, dado que es ella la protagonista de esta escena. Además, la técnica empleada, de pincelada puntillista, se nos antoja de una factura excesivamente blanda para el nervio y la plasticidad acostumbrados en el artista valenciano.

* * *

Tras las extraordinarias manifestaciones cervantinas del primer tercio del siglo XX, de ámbito nacional, las conmemoraciones centradas en el *Quijote* y su autor irían perdiendo aquel pretendido universalismo para circunscribirse, en lo formal, a propuestas culturales de carácter local. En este aspecto, merece destacarse el papel asumido por Alcalá de Henares, ciudad natal del escritor, a quien se le ha recordado periódicamente con diferentes actividades lúdicas. Entre los actos programados en el CDL aniversario del bautismo de Cervantes destacaron la gran exposición titulada *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*, co-

misariada por Carlos Reyro, y una interesante muestra de arte ingenuista organizada por la *Agrupación Nacional de Artistas Naïf*.

De nuevo, recordamos aquella visión trascendente, unamuniana, de don Quijote, en la obra de Niebla, quien dispensa al Caballero de la Triste Figura un tratamiento equiparable al de Jesús en su pasión, hecho que se refuerza con el comentario de las escenas pintadas mediante citas evangélicas.

Una intimista serie cervantina de Picasso trasluce, en la soledad del hidalgo, la amarga situación personal del artista, quien, por esa vía, se identifica, a nivel existencial, con el caballero andante. Mucho más costumbrista y festiva, aunque con cierto trasfondo trágico, se nos plantea la interpretación de José M^a Sert en sus paneles murales para el Waldorf Astoria.

Como apuntábamos con anterioridad, lo religioso también se sugiere en la interpretación cervantina de José Segrelles. Su visión de don Quijote en la vela de las armas, tema recurrente en el pintor, sería buen ejemplo de ello. La disposición del hidalgo, como centinela siempre alerta, su determinación, audacia y contumaz empeño parecen convertirse en actitud vital para el artista. Y con los maderos que, a su espalda, se transmutan en premonitorias cruces, la vela se convierte en rito y la noche en rezo.

Idéntica intencionalidad de trascendencia denota la obra de Alfredo Palmero, con una muerte de don Quijote en la que el cuerpo yacente del hidalgo es tratado a modo de renacentista descendimiento de Cristo.

* * *

Junto a las manifestaciones artísticas derivadas de otros tantos eventos cervantinos, para dar cuerpo a la pintura del siglo XX hemos recurrido a la labor del mecenas y cervantista Eulalio Ferrer, exiliado español, con cuya colección se inauguraría, el 6 de noviembre de 1987, el Museo Iconográfico del Quijote, en Guanajuato, México. Se encuentran representados en aquella institución un gran número de artistas españoles de posguerra, entre los que se cuentan: Gregorio Prieto, José Vela Zanetti, Elvira Gascón, Antonio Rodríguez Luna, Álvaro Delgado, Antonio Quirós, Joaquín Vaquero Turcios, Ramón Aguilar Moré, Pedro Sobrado o Eduardo Pisano, entre otros, de cuya obra nos hemos ocupado detenidamente.

Pese a incluir pintores que en ningún momento se vieron obligados al exilio, del cotejo de su nómina se intuye, en la elección de los mismos,

una predilección por aquellos que tuvieron que abandonar forzosamente su tierra tras el conflicto bélico del 36. Iconográficamente, quien de manera más explícita aludiría a aquella diáspora sería Antonio Rodríguez Luna, con un *Don Quijote desterrado* en donde las tonalidades frías acrecientan el sentimiento de sufrimiento contenido, de multitudes en soledad, de silencio.

* * *

Concluimos nuestra exposición sobre la pintura cervantina en el siglo XX con una mención al concurso anual de pintura *Ciudad de Alcalá*.

La primera convocatoria del mismo se celebró en 1969, tenía ámbito local y obligaba a los artistas a ceñirse a una temática propiamente alcalaína o cervantina. (Aunque esta característica únicamente se daría en las obras concursantes durante la década de los setenta, para derivar, posteriormente, hacia otras propuestas temáticas y técnicas al margen de lo puramente quijotesco.) En algún momento se pretendió utilizar el certamen para, mediante la selección de las mejores propuestas, configurar un futuro *Museo cervantino* en la ciudad del Henares, hecho que nunca se produciría. Por contra, aquellas obras han colgado, un tanto olvidadas, en las dependencias y corredores municipales, por lo que ha sido necesaria su catalogación.

Uno de los artistas más galardonados en aquellas muestras, que llegaron a alcanzar ámbito nacional, sería Carlos Chacón, injustamente apartado de toda recompensa en 1972, con una composición titulada *Embestida*, pero que resultaría ganador, en 1974, con *Embestida II*, y finalista, en 1975, con *Después*. Característica técnica común en estos trabajos sería la utilización de materiales diferentes de los estrictamente pictóricos, con una importante participación de maderas, latón o tachuelas, creando figuras de gran impacto visual.

Forzosamente, lo cervantino ha dependido, a nivel estético, de la pervivencia, durante la pasada centuria, de una asunción de lo figurativo entre los artistas que, pese a cierta devaluación y disgusto entre las vanguardias, no ha faltado. Sin embargo, el triunfo, durante los años cincuenta, de las tendencias informalistas condicionaría, sin duda, las producciones posteriores, en las que lo puramente plástico ha devenido en anicónico y conceptual. Difícil lo tenía don Quijote en los circuitos artísticos de vanguardia, donde lo castizo podía ser tildado de connivente con la dictadura gobernante. En este estado de cosas, algunos de los grandes artistas españoles del siglo XX únicamente se acercaron a Cervantes

a través de la iluminación de su novela, factor que resultaría fundamental para la pervivencia de lo cervantino durante aquel periodo.

Escultura cervantina

Por lo general, la escultura monumental es deudora del encargo institucional y, por tanto, se encuentra muy vinculada con lo oficial. En la correspondiente al siglo XIX ha reclamado nuestra atención la estatua de Cervantes en la plaza de las Cortes (1835), de Antonio Solá, con relieves de José Piquer en su pedestal, y otros monumentos dedicados al escritor en la capital de España –como la lápida de su casa madrileña (1834), que contiene su busto, realizado por Esteban de Ágreda, o la del convento de las Trinitarias, de Ponciano Ponzano (1870)–. A todo ello se uniría un esfuerzo equivalente realizado en Alcalá de Henares, donde se levantaría, en 1879, una efigie en bronce del novelista, debida a Carlos Nicoli. Todos estos encargos tienen en común su vinculación con una estética neoclásica, que pretende ennoblecer al retratado.

Finalizamos el repaso a la escultura decimonónica comentando el busto cervantino de Rosendo Novas, premiado en la Exposición de Viena de 1873. Su aceptación por el modernismo sería total, ejecutándose muchas variantes suyas; una de ellas, dibujada por Vicente Navarro, conformaba la portada de la revista *Atenea*, publicada en Valencia, el 20 de abril de 1916.

En el inicio del siglo XX, y también en lo tocante a escultura, el año de 1905 sería de una importancia capital. Conmemorando aquella efeméride se inauguraría una lápida de Lorenzo Coullaut Valera que conmemoraba la edición del *Quijote* en el lugar que en su día ocupara la imprenta de Juan de la Cuesta, establecimiento del que don Quijote y Sancho parecen salir. Como curiosidad, proponemos la comparación de dos fotografías de la misma lápida en las que se observa el cambio, en la parte superior, del retrato de Cervantes.

Otra de las iniciativas propuestas en cumplirse el tercer centenario de la publicación del *Quijote*, explícita en un Real Decreto de 8 de mayo de 1905, sería la de levantar un nuevo monumento a Cervantes en Madrid. Este proyecto quedaría aletargado por un tiempo para resurgir, con definitivos bríos, en los años previos a la conmemoración del tercer centenario de la publicación de la segunda parte del *Quijote*, que se cumplía en 1915. Según lo previsto, la inauguración de la exposición de anteproyectos se produciría el 5 de octubre de aquel mismo año.

Entre las cincuenta y tres maquetas presentadas, todas ellas enaltecedoras de la raza y lengua castellananas, surgieron conceptos sucursalistas de

estos, como el de la universalidad o la exaltación del genio cervantino, y algunos autores se acordaron de que, en 1916, se conmemoraba el tercer centenario del fallecimiento del escritor. Como representación del idioma se usó del agua en múltiples estanques, fuentes y manantiales; con lo de la redondez del orbe, la universalidad derivó en numerosos globos terráqueos, y la inmortalidad del genio, en esbeltos pedestales. Algunos bocetos incorporaban el concepto de biblioteca cervantina, y no faltaron grandes escalinatas honoríficas, ni medievales castillos de rancio sabor.

Resultaron finalistas los proyectos de Teodoro Anasagasti y Mateo Inurria; Rafael Martínez Zapatero y Lorenzo Coullaut Valera, y el de Baltasar Hernández Briz y Ángel Ferrant, quedando fuera, sorprendentemente, la propuesta del *Bloque*, considerado por algunos críticos como el mejor entre todos. Como arquitectos de este último anteproyecto figuraban Antonio Flórez y Gustavo Fernández Valbuena, y entre los elementos de su conjunto destacaban: un friso escultórico de Julio Antonio, un Quijote de José Capuz, la estatua de Cervantes de Moisés Huerta y la serie dedicada a las mujeres del *Quijote* que debía pintar Julio Romero de Torres. A la monumentalidad del proyecto de Hernández Briz y Ángel Ferrant se oponía la euritmia arquitectónica del diseñado por Teodoro Anasagasti y Mateo Inurria; los tres bocetos incluían el concepto de biblioteca cervantina.

Cumplido el plazo establecido, el 18 de abril de 1916, el jurado falló en favor del proyecto de Rafael Martínez Zapatero y Lorenzo Coullaut Valera. Fundamentalmente, su trabajo huyó de trascendencias sublimes para ceñirse a lo descriptivo y anecdótico, como mero encomio del escritor y su obra.

Para adaptarse al presupuesto previsto, el boceto ganador sufriría, posteriormente, numerosos cambios, algunos de ellos bastante significativos, en su estructura y decoración. Completamente desornamentado, con un somero pedestal y la estatua del escritor, se inauguraría el monumento en octubre de 1929; las Dulcineas –ideal y real– se instalaron en 1957; y el grupo de don Quijote y Sancho ocuparía su lugar definitivo en 1960.

* * *

Mencionada en el episodio del rescate del cautivo del *Quijote* y calificada por el escritor –en *Los trabajos de Persiles y Segismunda*– como una de las ciudades más importantes, no sólo de España, sino de Europa, el tercer centenario del *Quijote* se celebraría también de forma destacada en Valencia. Fue en razón de aquella efeméride que en 1905 se levantó el

monumento a Cervantes de la calle Guillem de Castro, deudor del ingenio de Mariano Benlliure, de quien también conocemos, mediante su reproducción fotográfica, una terracota con un grupo de don Quijote y Sancho sobre sus cabalgaduras.

En hablar de Valencia, no podíamos pasar por alto la notable presencia de los personajes cervantinos en una manifestación festiva tan vinculada a lo escultórico como las fallas valencianas. Tenemos noticia de la aparición del episodio más conocido de la novela, el ataque a los molinos, en la falla Tros-Alt, de 1864, y la misma escena del *Quijote* configuraba la falla de la calle de Ruzafa en 1905. Desde entonces, las apariciones cervantinas en estos monumentos se han registrado con cierta regularidad.

* * *

Don Quijote sigue cabalgando por La Mancha esculpido en múltiples formas, y pocos son los municipios de esta comarca castellana que no tienen alguna evocación cervantina. Destacable ha resultado la labor de Cayetano Hilario, llamado el albañil-escultor, quien con los personajes de la novela, hechos de cemento blanco, remarca el cervantismo de Argamasilla de Alba. Del mismo carácter rebosa la labor escultórica de Eloy Teno, con sus ennoblecidos y esbeltos quijotes de acero, reciamente geometrizados. Y, frente al pretendido realismo de Cayetano Hilario y los actualizados planteamientos poscubistas de Eloy Teno, con aquella visión heroica del hidalgo, en la casa-museo *Cervantes* del Toboso, Manú exhibe un pequeño Quijote grácil y danzarín; flaco, asexuado y libre.

* * *

En diferentes epígrafes constatamos la utilización del *Quijote* como instrumento educativo. Con este mismo objetivo, y con el de mejorar sus resultados comerciales, algunas empresas de productos alimenticios destinados, especialmente, a una clientela joven —como chocolates, caramelos y otros— incentivaron su consumo ofreciendo, junto a la mercancía, estampillas coleccionables entre cuyos motivos no faltaría el de las aventuras del hidalgo. Mencionemos, también, que don Quijote y Sancho han devenido en imagen de marca para los productos alimenticios de Castilla-La Mancha.

En hablar de fotografía cervantina resulta inevitable la mención de Luis de Ocharan Mazas, empresario vasco que la cultivara de manera

apasionada. Cuidando personalmente todos los detalles, se esmeraría en mostrarnos una visión arqueológica de la novela, que fuera aprovechada por algunos pintores para sus composiciones, como se desprende de la obra *Canción de Grisóstomo*, de Marceliano Santa María, y de lo visto en otras escenas de José Moreno Carbonero.

La técnica empleada por Ocharan se aproximaba a la del cinematógrafo, medio del que también se serviría don Quijote para sobrevivir a un siglo un tanto hostil. Entre los principales intentos de llevar a la pantalla mágica las historias de los protagonistas cervantinos destacaremos el proyecto danés de Lau Lauritzen, con un *Don Quijote de la Mancha*, producido en 1926, con Pat (Carl Schenström) y Patachon (Haral Madsen) como protagonistas; esta película estaba ambientada en Granada, Toledo y otros lugares propiamente manchegos. El más lírico de los *Quijotes* llevados al cine sigue siendo el dirigido por Georg Wilhelm Pabst, en 1933, que fuera protagonizado por el tenor ruso Feodor Ivanovich Chaliapin, acompañado de Dorville. La libertad de su planteamiento nunca llegó a entenderse bien en España. Y casi como reacción al proyecto germano, Rafael Gil, en 1948, huyó de cualquier interpretación espiritual, proponiendo, en su *Don Quijote de la Mancha*, una transcripción, prácticamente literal, del texto inventado por Cervantes, dotando a las escenas del mayor realismo posible.

Finalizamos nuestro ensayo con una necesaria mención a la labor cervantina del cineasta Manuel Gutiérrez Aragón, director de una serie para la televisión de las aventuras del hidalgo y su escudero, que contaba con la adaptación literaria de Camilo José Cela, protagonizada por Fernando Rey y Alfredo Landa, y, también, de la última producción española que tiene al hidalgo manchego como protagonista. Aunque basado en los hechos narrados en la segunda parte de la novela, en *El caballero don Quijote*, filme protagonizado por Juan Luis Galiardo y Carlos Iglesias, el director se aparta de lo estrictamente novelado por Cervantes para reivindicar en el personaje de don Quijote a los valores que representa –con aquella voluntad inquebrantable, adornada de tozudez y nobleza–; a Sancho, en cambio, lo pinta un tanto aprovechado y vanidoso. También el falso *Quijote de Avellaneda* tiene alguna aparición en la película, justificada, sin duda, por la importancia de aquél en el proceso creativo cervantino.