

## EL QUIJOTE A TRAVÉS DEL ARTE

Breve estudio de algunas obras expuestas en el  
Museo «El arte en la ínsula de don Quijote», de  
Güímar



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Grado de Español: Lengua y Literatura

Departamento: Literatura española

Alumna: Vanessa Rosa Serafín

Tutora: Isabel Castells Molina

Defensa: julio de 2016

|   |    |
|---|----|
| RESUMEN .....   | 5  |
| ABSTRACT .....  | 5  |
| PALABRAS CLAVE .....  | 6  |
| KEYWORDS .....  | 6  |
| JUSTIFICACIÓN DEL TEMA .....  | 7  |
| METODOLOGÍA .....   | 7  |
| INTRODUCCIÓN. <i>UT PICTURA POIESIS: RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DEL QUIJOTE EN EL ARTE</i> .....  | 8  |
| EL MUSEO «EL <i>QUIJOTE EN EL MUNDO</i> » .....   | 16 |
| I. Historia del Museo .....   | 16 |
| II. Comentario y análisis de algunas de las obras del Museo en relación al <i>Quijote</i> ..  | 17 |
| 1.1 PERSONAJES .....  | 18 |
| 1.1.a. Nicolás Calvo, <i>Dulcinea, Don Quijote y Sancho (tres retratos)</i> , 2014. ...   | 18 |
| 1.1.a.1. Breve semblanza biográfica .....   | 18 |
| 1.1.a.2. Visión de los personajes en <i>Dulcinea, Don Quijote y Sancho (tres retratos)</i> .....  | 18 |
| 1.1.b. Isaac Correa, <i>La quimera</i> , 2014 .....   | 22 |
| 1.1.b.1. Breve semblanza biográfica .....   | 22 |
| 1.1.b.2. Visión del <i>Quijote</i> en <i>La quimera</i> .....   | 22 |
| 1.1.c. Luis Alberto Hernández, <i>Dulcinea</i> , 2014. ....   | 27 |
| 1.1.c.1. Breve semblanza biográfica .....   | 27 |
| 1.1.c.2. Análisis del personaje en <i>Dulcinea</i> .....  | 27 |
| 1.2. REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA .....  | 32 |
| 1.2.a. Javier Caballero, <i>Después de las tinieblas, espero la luz</i> , 2014. ....  | 32 |
| 1.2.a.1. Breve semblanza biográfica .....   | 32 |
| 1.2.a.2. Visión del <i>Quijote</i> en <i>Después de las tinieblas, espero la luz</i> .....  | 32 |
| 1.2.b. Eduardo Gómez Ballesteros, <i>De la extraña aventura que le sucedió al valeroso caballero don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos</i> , 2014. Capítulo XXII de la Segunda parte del <i>Quijote</i> ..... | 34 |
| 1.2.b.1. Breve semblanza biográfica .....   | 34 |
| 1.2.b.2. Breve análisis del capítulo XII de la Segunda parte .....  | 34 |
| 1.2.c. Gonzalo González, <i>Luego soñar no es mentir</i> , 2012. ....   | 37 |
| 1.2.c.1. Breve semblanza biográfica .....   | 38 |
| 1.2.c.2. Visión del <i>Quijote</i> en <i>Luego soñar no es mentir</i> .....   | 38 |

|   |    |
|---|----|
| 1.2.c.3. Breve análisis del capítulo LXI de la Segunda parte .....  | 40 |
| 1.2.d. Martín y Sicilia, <i>En tiempos difíciles, quien no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres</i> , 2000.....               | 42 |
| 1.2.d.1. Breve semblanza biográfica.....  | 42 |
| 1.2.d.2. Visión del <i>Quijote</i> en la obra <i>En tiempo difíciles, quien no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres</i> ..... | 42 |
| 1.2.e. Efraín Pintos, <i>Un Quijote me ha pedido Luis Alberto</i> , 2014. ....  | 45 |
| 1.2.e.1. Breve semblanza biográfica.....  | 45 |
| 1.2.e.2. Visión del <i>Quijote</i> en <i>Un Quijote me ha pedido Luis Alberto</i> .....   | 46 |
| 1.2.e.3. Breve apunte sobre el objeto encontrado surrealista o <i>ready made</i> ...  | 48 |
| CONCLUSIONES.....   | 50 |
| BIBLIOGRAFÍA .....  | 52 |
| ANEXO 1. ....   | 55 |
| ANEXO 2. Otras obras y autores del catálogo «El arte en la ínsula de don Quijote» ...   | 61 |

...por la libertad, así como  
por la honra, se puede y debe aventurar la vida...  
(Miguel de Cervantes, *Quijote*, Segunda parte, capítulo LVIII)

## RESUMEN

El trabajo que presentamos es una primera aproximación a la exposición permanente «El arte en la ínsula de don Quijote» que se encuentra en el museo «El *Quijote* en el mundo» situado en Güímar, Tenerife. Se ha planteado como un pequeño catálogo razonado donde se comentan algunas de las obras de dicha exposición a través del diálogo entre el arte y la literatura. Es una propuesta interdisciplinar donde la elocuencia de las propias obras nos ha conducido hacia unos temas y aspectos determinados. En algunos casos, los artistas remiten a capítulos concretos del *Quijote*, en otros a sus personajes o a conceptos más o menos explícitos que se pueden relacionar con la novela. Por todo ello, se trata de un estudio abierto, que puede ampliarse en el futuro a través de otros comentarios que abran nuevas perspectivas y visiones de la obra de Cervantes. Se incluyen además algunos comentarios y opiniones de algunos de los artistas, a los que agradecemos su aportación en este trabajo, con los que se ha logrado una interacción directa, mediante entrevista o email. La organización del trabajo comienza con un breve apunte sobre la teoría de la recepción y con un recorrido por el *Quijote* en el arte. A continuación se recogen los comentarios de cada una de las obras seleccionadas, que se han dividido temáticamente entre personajes y referencias generales o más amplias acerca de la novela. Por último, incluimos las conclusiones finales y los anexos, que pueden ser de ayuda para obtener una visión más completa del trabajo.

## ABSTRACT

This represents the first approach to the permanent exposition «El arte en la ínsula de don Quijote» found in the Museum «El *Quijote* en el mundo» located in Güímar, Tenerife. It has been considered as a small reasoned catalogue where some of the exposition's works are commented through the dialectics between art and literature. This is an interdisciplinary design where works' eloquence has led to specific matters and aspects. In some cases, artists mention particular chapters of *Quijote*, and in other cases they refer to its characters or to more or less explicit concepts related to the novel. Therefore this is an open study which could be extended in the future with other commentaries, giving new views and perspectives to Cervantes' work.

Some artists' commentaries and opinions are also included. We had direct interaction with them by interview or email, and we profoundly thank them for their contribution. This work is organized starting with a brief review of *Quijote* in art,

continuing with commentaries about the selected works. These commentaries have been classified from a theme standpoint in characters and general references about the novel. At the end the reader will find some conclusions and attached documents which may be of interest in attaining a more complete view of the work.

**PALABRAS CLAVE**

Arte, literatura, *Don Quijote de la Mancha*, museo.

**KEYWORDS**

Art, literature, *Don Quijote de la Mancha*, museum.

## **JUSTIFICACIÓN DEL TEMA**

Este Trabajo de fin de grado tiene como objetivo la realización de una aproximación a lo que podría ser el primer catálogo razonado sobre la exposición «El arte en la ínsula de Don Quijote», perteneciente al museo «El *Quijote* en el mundo», situado en el IES Mencey Acaymo de Güímar. Esta exposición se ha convertido en una sala permanente a la que numerosos artistas han donado sus obras, que reflejan reflexiones propias sobre la obra de Cervantes a través de diferentes lenguajes y soportes artísticos, desde la escultura hasta el dibujo pasando por la pintura. Se justifica, además, este estudio, por la intención de hacer visible este importante museo, que cuenta con más de 400 ediciones del *Quijote* provenientes de diferentes países, además de la exposición permanente que sin embargo no debe considerarse como una colección cerrada, pues, muy al contrario, sus fondos aumentan periódicamente con la recepción de nuevas donaciones.

Se trata, como ya avanzamos, de un trabajo interdisciplinar en el que aunamos la literatura y el arte. La novela de Cervantes, y concretamente las obras que se muestran en este museo, son un ejemplo evidente de la relación existente entre el lenguaje literario y el plástico. El *Quijote*, obra de la literatura universal, ha traspasado las fronteras de la palabra para llegar a todas las disciplinas, entre las que podemos incluir al cine o los dibujos animados.

## **METODOLOGÍA**

La metodología de trabajo se basa, en primer lugar, en la selección de las obras que nos han resultado más interesantes desde el punto de vista artístico y literario dentro de la colección del museo, con el fin de ser comentadas y relacionadas con la novela de Cervantes. Dicha elección se adapta al número restringido de páginas que requiere este Trabajo de fin de grado. El desarrollo del mismo consistirá en la realización de fichas de contenido acerca del autor y la obra en sí, acompañadas del apoyo visual de la imagen de la obra. Para ello, nos hemos puesto en contacto con los artistas para obtener de esta forma una perspectiva diferente desde la propia creación, las motivaciones y las formas de expresión elegidas. Como resultado, hemos obtenido algunas respuestas a través de email o entrevista que quedan reflejadas en el trabajo. Queremos puntualizar que no hemos seguido un formato de entrevista tradicional: por el contrario, se ha tratado de conversaciones distendidas, más o menos programadas. Como resultado hemos recuperado para este trabajo una síntesis de las ideas más interesantes y pertinentes para

el desarrollo del mismo. Creemos necesario además dedicar un espacio en el que se mencione la idea y el desarrollo del proyecto «El *Quijote* en el mundo», así como un recorrido por las manifestaciones artísticas más relevantes que han tenido a don Quijote como protagonista desde las primeras ediciones hasta hoy, sin olvidar el hecho de que todo propósito más allá de una panorámica de los hitos más representativos sería una tarea inabarcable que excedería con creces la extensión de este trabajo.

## **INTRODUCCIÓN. *UT PICTURA POIESIS*: RECEPCIÓN Y RECREACIÓN DEL *QUIJOTE* EN EL ARTE**

Antes de comenzar con la parte analítica del presente trabajo, hemos creído adecuado puntualizar brevemente acerca de la teoría de la recepción, ya que los diferentes artistas que trabajaremos basan su obra en una visión propia del *Quijote* y su arte es fruto de su lectura personal de la misma. Además, somos conscientes de que las obras que son objeto de estudio en este trabajo forman parte de una tradición que se remonta a las primeras ilustraciones del *Quijote*, por ello incluimos una panorámica y sucinta visión de la presencia de novela en el arte a lo largo de los siglos.

La relación ente las artes es un tema que se ha tratado desde la antigüedad. Para Platón la pintura es «poesía muda» y la poesía es «pintura que habla». Horacio equipara la pintura y la poesía con la afirmación «ut pictura poesis». Lessing en su *Laocoonte* divide las disciplinas entre artes del tiempo y artes del espacio. Antonio Monegal señala que la relación se basa en la capacidad que tienen pintura y literatura para representar el mundo, no en los recursos que emplean, ya que cada una tiene su modo de representar y por tanto en este sentido las diferencias son evidentes (Monegal, 2000, p. 11).

Este autor afirma:

Vivimos cada vez más en un entorno cultural que contradice a Lessing: donde las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales, porque tanto el cine como otros medios audiovisuales han acabado con tal distinción, y donde los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras [...]. (Monegal, 2000, p. 10).

Para Wendy Steiner, la afirmación de Horacio se explica porque «ambas tienen como tema la realidad existente y ambas son limitadas en su adecuación mimética a esa realidad» (Monegal, 2000, p. 36). Lo común de las artes es la evocación de imágenes y el sentido al que se alude en primer lugar es la vista, de ahí que «en tanto que utiliza imágenes visuales, la literatura es una "pintura hablante", y, puesto que las imágenes

pictóricas se ofrecen abiertamente para ser vistas, entonces la literatura sería claramente un arte imagístico» (Monegal, 2000, p.37).

La teoría de la recepción, por otro lado, se relaciona con el lector y el público. El estudio de la recepción de la obra se ha convertido en uno de los puntos más importantes de la teoría literaria contemporánea. La relación del receptor con el texto se ha trabajado desde diferentes perspectivas como la semiótica, la sociología o la hermenéutica.

Esta teoría, desarrollada en los años setenta del siglo XX como una nueva búsqueda entre la literatura y la sociedad, se sitúa en un momento histórico de inestabilidad política. La Estética de la recepción surge en la Universidad de Constanza por un grupo de estudiosos alemanes, entre los que destacan Hans Robert Jauss y Wolfgang Iser. Las primeras publicaciones sobre esta teoría ven la luz en 1967. A pesar de lo novedoso de la misma en el contexto universitario alemán, en su configuración tuvo influencia de otras disciplinas como la sociología de la literatura, la fenomenología, el estructuralismo y la hermenéutica. La hermenéutica tuvo un papel relevante, ya que Jauss e Iser fueron discípulos de Georg Gadamer, autor de la obra *Verdad y Método* (1960). Jauss reconoce también el vínculo con el estructuralismo de Praga, la semiótica y la Estética de la recepción.

Según Jauss, la literatura desde el positivismo histórico y del historicismo no resuelve la interpretación del hecho literario. El positivismo estudia la obra desde una posición ahistórica tanto del texto como del investigador, por lo que la obra se descontextualiza. De ello resulta que, si bien el investigador piensa que se encuentra dentro de la objetividad, en realidad está haciendo uso de todo lo contrario, una profunda subjetividad. Otro problema es el empleo de los preceptos de las ciencias naturales para explicar la literatura.

La hermenéutica da consciencia al investigador de que pertenece a un contexto histórico, por lo que puede ser posible el diálogo con el texto y así extraer el significado. Es importantísima la siguiente idea: «en consecuencia, una obra literaria no es un objeto arqueológico que se preserva, sino que está siempre abierta y sujeta a nuevas lecturas y significados por ser leída en nuevos contextos» (Villanueva, 1994, p.45).

La Estética de la recepción defiende que el sentido de la obra radica en la sucesión de interpretaciones, no se centra por tanto en desechar las anteriores sino en

que las interpretaciones dominantes se van sumando progresivamente, lo que supone por tanto una perspectiva abierta y enriquecedora.

Se ha criticado de esta tendencia el valor superior que se le da a la función del lector; sin embargo, los teóricos de la recepción establecen un mismo valor a las tres instancias de la comunicación. No parece ocurrir lo mismo en los ejercicios prácticos de la misma.

El *horizonte de expectativas* es un concepto creado por Jauss que se relaciona con las interpretaciones de una obra a lo largo del tiempo. Permite conocer la historia de la literatura y cómo esta ha sido comprendida en cada momento, y además es un signo de que la literatura es interacción social. En 1975 introduce una serie de acotaciones al término añadiendo la distinción entre horizonte de expectativas literario y horizonte de expectativas social.

En palabras de Jauss: «una obra literaria, aun cuando aparezca como nueva, no se presenta como novedad absoluta en un vacío informativo» (Villanueva, 1994 , p. 84), es decir, cualquier nueva experiencia literaria se basa en un saber previo, así lo nuevo puede ser interpretado gracias al conjunto de experiencias anteriores.

La función social de la literatura explica que en su relación con la sociedad la experiencia del lector contribuye a la comprensión del mundo. Es importante la idea de que la experiencia de la lectura amplía el horizonte de expectativas sociales del lector y puede ayudar a las situaciones de la vida real, como por ejemplo la pérdida de prejuicios. En su libro, *La lírica del año 1857 como modelo de comunicaciones de normas sociales*, Jauss investiga que las normas sociales son transmitidas, legitimadas o transformadas a través de la literatura. Es por tanto esta teoría una defensa de que el arte y la literatura en concreto son instrumentos para construir la sociedad.

Todos tenemos, seamos o no lectores del *Quijote*, una imagen prosopográfica del Caballero de la Triste Figura. El creador de don Quijote, Cervantes, es obviamente el primero que lo «ve» en su imaginación y de ahí lo traslada al papel, traduciendo la imagen a palabras. El retrato del personaje se va construyendo a través de pinceladas a lo largo de toda la obra.

Cervantes lo describe de las siguientes formas: «frisaba la edad de nuestro hidalgo en los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza» (Cervantes, 2015, p.28). «[...] y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz

aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos» (Cervantes, 2015, p. 646). «Pues en esta parte de abajo -dijo Sancho- no tiene vuestra merced más de dos muelas y media; y en la de arriba, ni media ni ninguna, que toda está rasa como la palma de la mano» (Cervantes, 2015, p.165). «[...]con las quijadas que por de dentro se besaba la una con la otra» (Cervantes, 2015, p.786). Sabemos que tenía barba porque una doncella «encajó la fuente debajo de las barbas de don Quijote» (Cervantes, 2015, p. 796). En cuanto a su figura, «las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello, y nonada limpias» (Cervantes, 2015, p.367).

Las representaciones artísticas de don Quijote a lo largo del tiempo están supeditadas a la técnica personal de cada artista, así como a las convenciones artísticas y a la recepción crítica de la obra en cada época determinada. El arte requiere obligatoriamente que el artista decida no solo qué episodios representa sino la forma de hacerlo. Esta tarea en el *Quijote* es quizá más complicada que en otras adaptaciones de la literatura a la imagen, dado que ni siquiera los críticos están de acuerdo en cuanto al sentido que Cervantes quiso darle al personaje. Por un lado, se puede considerar a don Quijote como un loco que provoca la risa o, por el contrario, como un personaje con el alma noble. En los siglos XVII y XVIII se consideró la obra como una sátira literaria pero en el siglo XIX se incluye la visión del Quijote como ser visionario e incomprendido. Por todo ello, resultarán diferentes las formas de representar al personaje. Antes del siglo XIX se muestra como un hombre fuerte pero mayor; sin embargo, a partir del XIX, como en las ilustraciones de Doré, se muestra más frágil. También los artistas se encuentran en la tesitura de decidir si ilustran a un oponente creíble o deliberadamente débil. Vladimir Nabokov señala en su *Curso sobre el Quijote* (2010, p.172) que son tantas las aventuras en las que triunfa como en las que fracasa, a pesar de que generalmente se tiene a don Quijote como la imagen de la derrota<sup>1</sup>. Si el artista se decanta por una representación de un personaje frágil, sus aventuras provocarán risa, pero si se aprecia como un adversario real las aventuras en este caso serán menos seductoras (Lenaghan, 2003, p.15-17).

La primera representación gráfica del *Quijote* data de tres años después de la publicación de la Segunda parte. Sin embargo, no se conocerá un retrato de Cervantes

---

<sup>1</sup> El capítulo «Victorias y derrotas» está dedicado a rebatir a Krutch, autor que afirma en *Five Masters* que don Quijote no gana ni una de sus batallas. Para ello establece una enumeración detallada de cada uno de los enfrentamientos del hidalgo y de su resultado, llegando a la conclusión de que hay una simetría de veinte derrotas frente a veinte victorias.

hasta 1705 en Holanda, casi noventa años después de la muerte del escritor. Tan solo estos datos dan muestra de la gran repercusión de esta obra.

En España y Portugal, las primeras reimpressiones de la Primera parte realizadas entre 1605 y 1615 contenían un grabado con una figura ecuestre de un caballero armado. Se trata de una imagen empleada por los impresores en otros libros de caballerías. No se puede considerar, por tanto, la primera imagen de nuestro caballero andante. La primera imagen quijotesca aparece en Inglaterra en 1618 en la edición publicada por Blounte en Londres (Fig. 1). Observamos en ella las figuras de don Quijote y Sancho Panza. Don Quijote aparece primero, sobre Rocintante, y porta una banderola en la mano y en la cabeza el yelmo de Mambrino. Lo sigue Sancho Panza sobre el rucio, con sombrero de plumas y armado con espada como don Quijote. El paisaje que vemos detrás de los personajes está lejos de ser el de la Mancha, ya que, aunque aparece un molino a lo lejos, es más bien un entorno anglosajón con un cielo brumoso. Es también curioso que, a diferencia de la moda en España, don Quijote aparece con pelo largo y barba.

La primera representación pictórica se realiza en Francia por encargo de María de Médicis para su palacio rural de Cheverny. El artista francés Jean Mosnier fue el encargado de la decoración del palacio. Esto ocurre tan solo veinte años después de la publicación de la Primera parte y nueve o diez de la Segunda. Monsier colocó pinturas del *Quijote* a lo largo de dos galerías. Se diferencian estas pinturas colocadas en treinta y cuatro plafones palaciegos de las representaciones nombradas en que en este caso se muestran escenas quijotescas concretas, como por ejemplo el episodio en el que Sancho recupera al rucio. No se trata ya de una imagen prototípica de los personajes sino de la narración pintada de sus aventuras.

La primera ilustración en España data del año 1674. En los setenta y nueve años que han transcurrido desde su publicación, el *Quijote* ha sido representado en Inglaterra, Alemania y los Países Bajos. Esta primera edición ilustrada corre a cargo de la imprenta de Andrés García de la Iglesia, que en 1674 anunciaba: «nueva edición, corregida e ilustrada con treinta y cuatro láminas muy donosas y apropiadas a la materia». Sin embargo, no se trató de un trabajo de ilustración novedoso, ya que copiaba la edición de Bruselas del año 1662, que a su vez era copia de la que Savry publicó en Dordrech en 1657. El ilustrador español simplemente introdujo algunas modificaciones en las ilustraciones flamencas. A pesar de la tosquedad de las imágenes, tuvieron un gran éxito, lo que se tradujo en multitud de copias que se popularizaron y vendieron a través

de la técnica del boj. Así lo profetiza Cervantes en el *Quijote* por boca de Sancho: «yo apostaré [...] que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas» (Cervantes, 2015, p. 1087).

En 1738 surge la primera gran edición ilustrada en Londres. Se ilustra con sesenta y siete láminas de Vanderbank y fue editada por lord Carteret e impresa por los hermanos Tonson (Fig. 2). Estaba dedicada a la condesa de Montijo, cuyo marido había sido embajador de España en la corte de Saint James. Destaca por mantener el texto original en castellano. Se titula *Vida y hechos del Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha* y consta de cuatro tomos. Una de las ilustraciones, la lámina 3 y una de las figuras de la lámina 4 de esta edición son de William Hogarth porque lord Carteret encarga a los más afamados artistas de su país la ilustración de varias láminas. Vemos así lo cuidado de esta edición. Pero las obras de Hogarth son desechadas porque para lord Carteret carecen de seriedad. Recordemos que Hogarth es el creador de la moderna caricatura moral (Givanel y Gaziél, 1946, pp. 122-126).

En Francia, el famoso artista Fragonard nos ha dejado una serie de aguafuertes donde demuestra principalmente su desconocimiento directo de la obra (Fig. 3). Para sus ilustraciones se inspira en temas genéricos a los que aporta mucho de su imaginación. Por ejemplo, la escena en la que don Quijote es armado caballero en la venta no recuerda en nada a este episodio. En lugar de un patio la sitúa en un establo y en ellos introduce, además del ventero y de don Quijote, a tres caballos en lugar de las mozas y el muchacho. De nuevo la escena parece situarse en el país del artista y no en la Mancha, quizá una posada de la época en París (Givanel y Gaziél, 1946, p. 134).

Una nueva edición española de Ibarra encargada por la Real Academia Española supera a la de 1738 de Londres. Ibarra es impresor de cámara de Carlos III y de la Real Academia Española. Los tipos de imprenta estuvieron tan cuidados que a partir de entonces se conocieron como «tipos Ibarra». Las ilustraciones se encargan a seis ilustradores: Antonio Carnicero, José del Castillo, Bernardo Barranco, José Brunete, Jerónimo Gil y Gregorio Ferro.

La Real Academia Española encarga a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando la tarea de rechazar o aceptar las imágenes de cada artista, algo que la Academia rehúsa. Esta edición tiene la curiosidad de incorporar el primer mapa quijotesco, donde destacan los lugares de las aventuras de don Quijote, como si de una novela histórica se tratara y no de una obra que comienza con una geografía tan

imprecisa como «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme». Se titula *Mapa de una porción del Reyno de España, que comprehende los parages por donde anduvo Don Quijote, y los sitios de sus aventuras*. Destaca treinta y cinco puntos que sitúan las aventuras del hidalgo (Givanel y Gaziel, 1946, p. 152-161). Tal y como le ocurrió a Hogarth en Londres le sucede a Goya con respecto a esta edición, a pesar de que, como ya se ha dicho, la Academia de San Fernando rechaza el papel de censor de las ilustraciones de la obra. Con todo, existe una ilustración de Goya con tema quijotesto grabada por Joaquín Fabregat, uno de los grabadores que más intervino en esta edición. Su imagen introduce en un pendón el tema de la aventura del rebuzno, ya que reza: *No rebuznaron en balde, el uno y el otro alcalde*. Sin duda esta obra es rechazada porque es demasiado adelantada para el espíritu dieciochesco que imperaba en los demás ilustradores.

Goya no olvidará esta afrenta y prueba de ello es la ilustración que realiza en conmemoración del tercer centenario de la publicación del *Quijote* y que se expuso en 1905 en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta obra propia de *Los Caprichos* responde a la imagen alucinatoria del protagonista. En ella vemos a don Quijote leyendo esos libros que le hacen perder el juicio (Fig.4). Presenta un aspecto desaliñado donde por encima de la escena se reconoce un mundo fantasmagórico. Con esta iconografía, donde se aprecia no solo la imagen del protagonista sino sus descabellados pensamientos, Goya rompe con la tradición anterior y abre un camino nuevo a la representación. Sobre el cabello erizado de don Quijote aparecen sus visiones, así como unas representaciones femeninas, acaso la duquesa o Dulcinea (Givanel y Gaziel, 1946, p. 164-169).

Sin duda, el artista más conocido en lo que a la ilustración del *Quijote* se refiere es Gustave Doré<sup>2</sup>. Sus ilustraciones son de 1833, cuando el artista tiene treinta años. Para realizar este trabajo, Doré se traslada a España por encargo de la editorial Hachette & Cie. Su obra se popularizó en toda Europa y América. Doré realiza más de 370 ilustraciones grabadas por Pisan, de ellas 120 son a página completa. Esta muestra de arte romántico se caracteriza por la imaginación del autor, que refleja perfectamente las propias fantasías de don Quijote y la grandiosidad del dibujo. Lo pintoresco se aprecia también en la obra de Doré, por ejemplo en la entrada de los personajes en Barcelona

---

<sup>2</sup> Mención especial merece Gustave Doré como ilustrador de algunas de las obras más representativas de la literatura universal. Ilustró obras de Honoré de Balzac, Dante Alighieri, William Shakespeare, Lord Byron, Edgar Allan Poe. Realiza la versión inglesa de *La Divina Comedia* de Dante, *El paraíso perdido* de John Milton e incluso ilustró la *Biblia* en 1865. Fue un artista precoz, con tan solo quince años trabajó como caricaturista, aunque a lo largo de su carrera abarcaría todos los géneros de la creación: el dibujo, la pintura, el grabado y la escultura.

donde se percibe la huella del viaje de Doré a España y sus apuntes de dibujo, ya que coloca en la estampa la iglesia de Santa María del Mar. También sitúa otros episodios en diversos puntos de la geografía española, por ejemplo el patio de los duques es el palacio de la Generalitat de Cataluña, obra gótica del siglo XV, en lugar del patio castellano.

Con el Romanticismo surgen también diferentes caracterizaciones de don Quijote, influenciadas por el espíritu individualista de la época. Así, cada artista construye su propio Quijote y lo representa como tal. Las representaciones de Gustav Doré de don Quijote y Sancho Panza en este sentido son extraordinarias. Es también único a la hora de representar la amargura que transmite la última parte de la obra, en la que Doré representa a los personajes en su último regreso a la Mancha con las cabezas gachas, como derrotados en medio de un camino hostil (Givanel y Gaziél, 1946). Es destacable también su representación de *Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio* (Fig. 5). Se diferencia de las demás en que inunda la habitación de la fantasía de las novelas de caballerías. Encontramos caballeros, princesas que piden rescate, un monstruo alado. De esta forma, el espectador se deja llevar por el mundo que vuelve loco al Quijote, se ha perdido la objetividad (Lenaghan, 2003).

Volviendo a España y ya en el siglo XX, destacan algunas representaciones del *Quijote*, como las de José María Sert entre 1929 y 1931 para el hotel Waldorf-Astoria de Nueva York. En la actualidad se localizan en el museo de la Fundación del Banco Santander Central Hispano, en Boadilla del Monte. Otra de sus pinturas se encuentra en la Embajada de España en París. Se trata de una representación de Sancho en las bodas de Camacho donde aparece rodeado por pícaros que lo incitan a beber (Fig. 6). También Ignacio Zuloaga realizó algunos esbozos de cabezas del Quijote en formato dibujo (Fig. 7). Se trata de uno de los mejores retratos del héroe pues lo elabora a través de unos simples trazos de dibujo cuya humanidad se concentra en la expresividad del rostro. En palabras de Juan Givanel: «y el alma que asoma en esa mirada mortecina, ensimismada y febril, es realmente la de aquel que había vencido, en nombre de un alto ideal invisible, todos los apetitos de la carne, las riquezas palpables y los bienes terrenales» (Givanel y Gaziél, 1946, p. 337-341).

Pablo Ruiz Picasso realiza el dibujo a tinta china *Don Quijote*, por encargo del poeta francés Louis Aragon para el número 581 del semanario *Les lettres françaises* en agosto de 1955 como conmemoración del 350 aniversario de la publicación de la primera parte del *Quijote* (Fig. 8). Salvador Dalí ilustró la primera parte del *Quijote* para

el edición de Random House en 1946, así como doce litografías en 1957 para la edición parisina de Josep Foret (Fig. 9). Para ello Dalí empleó materiales sorprendentes como la piedra de pizarra calcárea, cuernos de rinoceronte y huevos llenos de tinta.

Antonio Saura ilustró la edición del Círculo de Lectores en 1987 (Fig. 10) y Manuel Viola pintó un óleo sobre lienzo titulado *Don Quijote* en 1966. El humorista gráfico Antonio Mingote ilustra la edición de *Don Quijote de le Mancha* de 2005 dirigida por Martín de Riquer con motivo del aniversario de la primera publicación del Libro I, *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* publicado el 16 de enero de 1605 (Delgado, 2014, p. 16).

Que el *Quijote* sea el libro más conocido y más traducido después de la Biblia explica que sus representaciones no se limiten a las ediciones o a las versiones de los artistas. El *Quijote* se populariza de manera tal que llega a representarse en cerámica, en postales, calendarios, calcomanías, sellos, naipes y es protagonista de títeres, teatro, entre otros.

## **EL MUSEO «EL QUIJOTE EN EL MUNDO»**

### **I. Historia del Museo**

El Museo «El *Quijote* en el mundo» es único, dicho en palabras de José Manuel Lucía Megías: «es el único Museo público del mundo relacionado con la obra que alberga la dualidad de poseer los fondos bibliográficos de la difusión mundial del *Quijote* y, a la vez, tener a su lado otra sala con creaciones plásticas también relacionadas con la misma» (Delgado, 2014, p.13).

Este proyecto nace en 1996 desde el departamento de Lengua Castellana con la coordinación del profesor Guillermo Millet. Entre el 22 y 26 de abril de 1996 se organiza una exposición donde se exhiben más de 100 ediciones del *Quijote* procedentes de 50 países. Esta colección queda almacenada y es olvidada. En 2003 es rescatada por un grupo de trece profesores coordinados por José Felipe García Silva con el objetivo de que la colección se exponga en una sala habilitada a tal fin y con la posibilidad de que pueda ser ampliada.

En abril de 2005 se inaugura el museo en conmemoración del IV centenario de la obra de Cervantes, con una colección formada por 300 ediciones procedentes de 60 países y escritas en 60 idiomas. En 2005 recibe una Mención Honorífica en la convocatoria del año 2005 de los Premios Nacionales de Investigación e Innovación Educativa del Ministerio de Educación y Ciencia.

Desde 2007 el coordinador del Museo José Felipe García Silva continúa la labor de ampliación de la colección, que llega a las 467 ediciones en 91 idiomas procedentes de 81 países.

El Museo se amplía en 2014 con el proyecto «El arte en la ínsula de Don Quijote» a cargo de los artistas Andrés Delgado y Luis Alberto Hernández, junto a la coordinación de José Felipe García y el apoyo de la concejala de Cultura y Educación del Ayuntamiento de Güímar, Loly Rodríguez. Consta de alrededor de 100 obras donadas por 75 artistas tanto nacionales como internacionales con obras que giran en torno a la novela de Cervantes. La última incorporación a la colección corre a cargo del dibujante Cruz Delgado, cuya importancia radica en ser el autor de la serie de dibujos realizada para TVE titulada *Don Quijote de la Mancha*. Además de los artistas plásticos, participan también de esta propuesta 41 escritores que donaron sus creaciones literarias. Un catálogo de 260 páginas recoge este proyecto (Delgado, 2014).

El museo «El *Quijote* en el mundo» ha sido partícipe de diversos congresos literarios acerca de la obra de Cervantes, como el celebrado el pasado mes de octubre de 2015 «Bajo el signo de Cervantes. Pensamiento y creación en el tiempo». Recibe además la visita constante de escolares y público en general.

## **II. Comentario y análisis de algunas de las obras del Museo en relación al *Quijote***

La extensión recomendada es una exigencia metodológica a la que debemos ajustarnos, por esta razón ha sido estrictamente necesario acotar el número de obras para su análisis, a pesar de que nuestro deseo original fue el de realizar un estudio de conjunto, ya que de esta manera se obtendría una visión generalizada de la exposición plástica del museo.

La presente investigación, pues, está basada en dos criterios que organizan el desarrollo de las próximas páginas. En primer lugar, las obras que tienen como objeto los personajes nos permiten estudiar la iconografía basada en la prosopografía de los principales protagonistas de la novela cervantina y en las ilustraciones más célebres. En el apartado titulado «Reflexiones sobre la novela» hemos reunido las obras que, desde diferentes técnicas y estilos, nos permiten reflexionar sobre la recepción del *Quijote* por parte de los artistas, las múltiples lecturas que surgen al trasladarlas a la imagen pictórica, creando así un interesante juego multidisciplinar. Como es lógico, las primeras son obras eminentemente figurativas mientras que las que se encuadran en el

segundo grupo no están sujetas a la figuración por lo que resultan más sugerentes y además, en ocasiones, más dependientes del título para su estudio.

## 1.1 PERSONAJES

### 1.1.a. Nicolás Calvo, *Dulcinea, Don Quijote y Sancho (tres retratos)*, 2014.

Acrílico sobre lienzo de algodón. 33 x 24 cm (c.u)



#### 1.1.a.1. Breve semblanza biográfica

Nicolás Calvo nace en Las Palmas de Gran Canaria el 10 de enero de 1950. Se forma en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife y en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente reside en Madrid y combina la pintura con la poesía. Su obra pictórica atraviesa diferentes etapas como la figuración académica, la abstracción gestual, el visceralismo, el pop y la abstracción geométrica. Sus obras se encuentran en museos tanto de Gran Canaria como Tenerife, así como en la Casa de Canarias de Madrid y en la Spanska Statens Turystbira de Estocolmo (Suecia) (Delgado, 2014).

#### 1.1.a.2. Visión de los personajes en *Dulcinea, Don Quijote y Sancho (tres retratos)*

En *Dulcinea, Don Quijote y Sancho (tres retratos)* encontramos un primerísimo plano de los protagonistas de la obra. Dulcinea es la primera imagen. El artista ha optado por la representación de la Dulcinea imaginada por don Quijote, la dama idealizada que todo caballero andante debe tener para que los rendidos en batalla hincen su rodilla ante ella, «porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y cuerpo sin alma» (Cervantes, 2015, p.33). El personaje de Dulcinea es doble y opuesto, la aldeana Aldonza Lorenzo, y la dulce Dulcinea del Toboso. Dulcinea contrasta así con la aldeana Aldonza Lorenzo, personaje real que don Quijote transforma en dama, no así Sancho, que la conoce:

—Bien la conozco -dijo Sancho-, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! (Cervantes, 2015, p. 242).

Nicolás Calvo se decanta por la seducción del personaje imaginado, más interesante por lo que tiene de misterioso: el rostro ladeado y los labios rojos indican que Calvo ha querido representar en Dulcinea casi a una mujer fatal.

Dulcinea aparece siempre en la novela de forma indirecta y es un personaje que enfrenta a don Quijote con la realidad. Como caballero andante, tal y como ha aprendido de las novelas de caballerías, debe defender su belleza por encima de todo. En la aventura de los mercaderes no duda en enfrentarse a estos por dicha causa, como convencido enamorado lucha por su amor que es del todo platónico, por lo que afirma: «la importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender» (Cervantes, 2015, p.53). Don Quijote intenta sin éxito que los demás sean capaces de ver a través de su mirada, que es ficcional pero sincera y sólida a la vez. Es muy interesante también cómo explica el hidalgo a Sancho su necesidad de una dama en el episodio en el que le escribe una carta a Dulcinea. Tiene menos que ver con la locura que con la ficción y la literatura. Conocedor de que el suyo es un amor platónico, como cualquier otro poeta tiene que recrearlo tal y como exigen las convenciones de las novelas de caballerías:

Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Piensas tú que las Amarilis, las Filis, las Silvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más alta princesa del mundo.[...] Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. (Cervantes, 2015, p.244)

Lo importante es cómo la imagina don Quijote y no como en realidad sea: el hidalgo es libre de pintarla como se le antoje.

La segunda imagen es la de un don Quijote de mirada alucinada, el artista se decanta por la visión de un loco de ojos desorbitados que pareciera fascinado ante alguna de sus aventuras. Tan solo con la elevación de la mirada y la boca entreabierta podemos entender que no es un personaje al que le interese la realidad, ya que se encuentra más cercano al mundo de los sueños. Responde directamente a la descripción de Cervantes:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. (Cervantes, 2015, p.31).

Podemos imaginarlo delante de alguna de sus alucinaciones, como los molinos de viento convertidos en gigantes o ante la venta convertida en castillo. La iconografía de su rostro es la de la tradición de Doré: un hombre mayor, delgado, con barba blanca. Se trata, digamos, de la imagen prototípica del caballero andante.

Por otro lado, la factura, como la de los demás retratos, tiene algo del tenebrismo de la pintura barroca, a través de las marcadas manchas de color, muy contrastadas. El artista, como vemos, debe elegir una representación concreta, no puede presentarnos la variada personalidad del personaje sino que el propio formato y las leyes de la pintura le obligan a inclinarse por una visión; y esta decisión nos habla también de lo que es el personaje para él o de cómo quiere que lo veamos a través de su paleta.

En el lenguaje literario, por el contrario, el personaje puede presentarse desde diferentes perspectivas. Nabokov (2010) en su *Curso sobre el Quijote* enumera hasta siete personalidades del caballero andante, ya que según él «experimenta una multiplicación oscura» (p. 175), es por tanto uno y varios personajes a la vez. El primero es un hidalgo rural corriente; el segundo el Quijano Bueno que aparece al final y es una síntesis de don Quijote y el primero; el tercero es el don Quijote supuestamente original que Cervantes menciona como histórico; el cuarto es el del cronista Cide Hamete Benengeli; el quinto es el de la Segunda parte, el Caballero de los Leones, que se contrapone al de la primera que es el Caballero de la Triste Figura; el sexto es el don Quijote de Carrasco; el séptimo y último el de Avellaneda (Nabokov, 2010). Esto explica para él que el *Quijote* o más concretamente don Quijote, haya trascendido las épocas, las culturas:

Estamos ante un fenómeno interesante: un héroe literario que poco a poco va perdiendo contacto con el libro que le hizo nacer; que abandona su patria, que abandona el escritorio de su creador y vaga por los espacios después de

vagar por España. Fruto de ello es que don Quijote sea hoy más grande de lo que era en el seno de Cervantes. (Nabokov, 2010, p.176).

Por último, el rostro de Sancho, grueso, ocupa toda la superficie del lienzo, mira de frente al espectador, es un hombre de facciones marcadas por el trabajo. Recuerda la ejecución de esta obra a la expresividad del cómic o al género cinematográfico. De Sancho, según Nabokov (2010), «no hay mucho que decir. Existe sólo en tanto en cuanto existe su señor. Cualquier actor de la escuela de los tentetiesos puede encarnarle fácilmente y sacarle más chispa. Pero don Quijote es otra cosa. Su imagen es complicada y escurridiza» (p.175).

Sin embargo, el personaje de Sancho puede estudiarse desde diferentes perspectivas: la relación con la tradición oral, con la vida del campo de Castilla la Mancha, los refranes y la sabiduría popular; la contraposición ficción-realidad que se crea en la pareja Quijote y Sancho, y, en fin, la característica quijotización de Sancho y sanchificación de don Quijote, que culmina al final de la novela con la tristeza de Sancho ante la muerte de su caballero:

Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá tras de alguna mata hallaremos a la señora doña Dulcinea desencantada, que no haya más que ver. (Cervantes, 2015, p.1103).

Contrariando la postura de Nabokov, Sancho es el contrapunto necesario para que don Quijote sea posible. Sancho representa también la nobleza y la pareja ejemplifica la amistad entre caballero y escudero que tantas veces se reproduce en el cine entre protagonista y personaje secundario, siempre compañero o amigo del primero.

En el catálogo «El arte en la ínsula de don Quijote» encontramos el poema de Nicolás Calvo «Quijote al alba», que de alguna manera completa las imágenes comentadas ya que presenta a los tres personajes, tal y como los ha representado gráficamente. Se trata de un ejemplo muy interesante donde se conjugan letra e imagen desde la perspectiva del mismo autor:

De sol y tierra,  
de sueño y sombra  
Quijote, Quijano.

De pólvora y mar,  
de disimulos,  
genio y figura, Miguel,  
de cárcel escribano.

De tetas y sudores  
nacía Aldonza.  
Del aire, mas de los libros,  
Dulcinea.

Y Sancho atrás,  
tan apacible, rucio,  
tan de alpargata y vino,  
tan a mano.

### **1.1.b. Isaac Correa, *La quimera*, 2014.**

Técnica mixta sobre madera y *collage* a partir de obra gráfica (grabado calcográfico), 60,5 x 30,5 cm.



#### 1.1.b.1 Breve semblanza biográfica

Isaac Corea nace en Santa Cruz de Tenerife en 1979 y obtiene la licenciatura de Bellas Artes en 2008. Su primera exposición individual fue «Abierto en canal» (2013) en la Sala de Exposiciones La Caixa en La Laguna. Su obra se centra en lo instantáneo de la pintura que surge sin estudios previos. Sus piezas tienen un carácter orgánico y abstracto creado a partir del gesto y la sutileza. Estas premisas se encuentran tanto en su obra pictórica como en los grabados calcográficos (Delgado, 2014).

#### 1.1.b.2. Visión del *Quijote* en *La quimera*

El artista nos ofrece un comentario acerca de su propia obra, *La quimera* (2014), en el que afirma que su intención es la de plasmar las visiones de don Quijote. Recogemos sus palabras sobre la técnica y el modo de proceder para realizar esta propuesta, con la que pretende:

Crear una escena sobria pero cálida al mismo tiempo, de ahí la utilización de la madera, aprovechando los nudos como elementos plásticos de la imagen. También me pareció interesante aplicar el *collage* con fragmentos de mis propios grabados, aprovechando los rasgados del papel y las diferentes intensidades de grises. Conjuguar lo orgánico (texturas del grabado con plancha fundida) y la construcción de los elementos a base de planos

irregulares. Fundir en una misma obra lo hierático y lo vital en movimiento, el equilibrio y el misterio con sus sutilezas.

Tal y como afirma el autor, se trata de una obra sobria, carente de color, donde se aprecia la huella de la madera, que forma parte también de la escena pictórica. La técnica del *collage* aporta ese aspecto frágil, ruinoso, donde los únicos elementos que se mantienen en pie son el caballero con espada y el pequeño molino, a lo lejos. En el plano superior e inferior se pueden intuir las visiones de don Quijote. Sin embargo, no son más que recortes que parecen caer desde el mundo de las ideas hasta la realidad, donde se destruyen. En esta representación de las visiones de don Quijote, solo él aparece en escena, se sitúa frente al espectador, como ocurre en los retratos del Renacimiento cuando se buscaba la complicidad del que mira y al que de nuevo se le hace cómplice de este mundo utópico que solo el caballero ve y también el lector-espectador es el único que entiende.

Isaac Correa se coloca en el plano de la realidad, las visiones están en la mente de don Quijote y en la memoria del lector. Aparece el molino pero no el gigante, es la realidad frente al caballero armado. Se trata de formas esquemáticas en las que se ha eliminado lo superfluo, hasta el punto de que esos recortes de papel ruinosos pueden referir cualquier aspecto que el lector-observador quiera ver en ellas, como la venta convertida en castillo o el gigante en los cueros de vino.

Uno de los ejemplos que creemos se adecua a esa visión de Isaac Correa, donde la subjetividad y la imaginación cobra mayor sentido, es el episodio de la cueva de Montesinos que se cuenta en los capítulos XXII, XXIII y XXIV de la Segunda parte de la novela. Comienza con la visita de don Quijote a la cueva de Montesinos. Es una aventura que acomete en solitario y es este dato lo más interesante de este episodio, aunque encontramos a otros dos personajes, Sancho y el primo estudiante del licenciado, lector de novelas de caballerías.

Para Juan Bautista Avalle- Arce, el episodio de la cueva de Montesinos tiene un correlato con la penitencia de Sierra Morena, ya que estos son los dos únicos momentos en que don Quijote se queda solo, a excepción de la primera salida sin Sancho. La soledad de Sierra Morena se asimila como imitación activa del arte y la de la cueva de Montesinos como imitación pasiva, ya que en un primer caso se encuentra con los ojos abiertos y en un lugar elevado y en el segundo ocurre todo lo contrario.

Desde un punto de vista simbólico, la penitencia de Sierra Morena nos muestra un don Quijote que piensa haber elevado su vida a las alturas del ideal artístico. Desde el mismo ángulo de visión, la cueva de Montesinos es

donde, efectivamente, don Quijote desciende a la sima del desengaño. La correspondencia de los episodios ha alcanzado el punto de la simetría. (Avalle-Arce, 1976, p. 174).

Don Quijote se adentra en la cueva a través de una soga, símbolo de conexión entre la realidad y la imaginación o la ficción. En palabras de Juan-Eduardo Cirlot (1985) la cuerda es:

Símbolo general de ligazón y conexión, como la cadena. [...] La cuerda de plata que aparece en el simbolismo hindú, en la enseñanza védica, concierne a un sentido más hondo de la ligazón, pues se refiere al camino interior y sagrado que une la conciencia exterior (intelectual) del hombre a su esencia espiritual (al centro o palacio de plata). (pp. 159-160).

El descenso a la cueva de Montesinos es una búsqueda de conocimiento que además es guiado por el joven humanista. Como bien señala Avalle-Arce, la introducción de un guía se opone a la naturaleza de las aventuras caballerescas donde debe reinar el azar «y el azar constituye la razón de ser de todo caballero andante» (Avalle-Arce, 1976, p.177). Es interesantísima la pregunta que plantea este autor sobre las declaraciones de don Quijote acerca de lo que ve en la cueva de Montesinos: «Lo que el hombre imagina, sueña o piensa, ¿es verdad? Y al no poder ser verdad empírica, entonces ¿qué tipo de verdad será?» (Avalle-Arce, 1976, p. 180). Pensamos que esta afirmación cabría en un estudio sobre el Surrealismo, aunque este autor la relaciona con el texto *Teeteto* de Platón donde este se manifiesta acerca de la vigilia y opina que «El parecido entre los dos estados es muy sorprendente» (Avalle-Arce, 1976, p. 180).

Don Quijote se queda dormido y al despertar se encuentra en el mismo sueño donde hay un prado y en él Montesinos, personaje que da nombre a la cueva. Vemos desde el comienzo un juego entre la vigilia y el sueño que es el contexto propicio para la imaginación y la fantasía que recrea el hidalgo. Así lo menciona Cristián Cisternas (2015): «El descenso de Don Quijote está marcado por el apartamiento del mundo, el sueño (otro durmiente famoso: Dante Alighieri al cruzar la laguna Estigia) y el espabilamiento» (p. 382). Será por tanto un episodio que se relaciona directamente con el propio acto de narrar, con la literatura al fin y al cabo.

El caballero cuenta que el mago Merlín ha encantado a los personajes que habitan en la cueva desde hace 500 años, como el caballero Durandarte y su amada Belerma, que vaga, desfigurada, con el corazón de aquel en la mano. Incluso aparece Dulcinea como en un ensueño y otra de las doncellas le pide dinero para ella. Don Quijote promete hacer lo posible para anular su encantamiento. Nótese la combinación

en el sueño entre el encantamiento, la idealización de Dulcinea y lo trivial de la limosna. La cueva, como espacio al que se accede a la manera del descenso a los infiernos, es también un mundo con características temporales propias; don Quijote permanece en la cueva poco más de una hora aunque para él han pasado tres días. Hay un contraste también entre la experiencia del hidalgo, alejada de lo infernal y la opinión de Sancho: «—¿Infierno le llamáis? -dijo don Quijote-. Pues no le llaméis así, porque no lo merece, como luego veréis» (Cervantes, 2015, p.722).

El filósofo francés Henri Bergson diferencia entre *temps* o tiempo exterior o cronológico y *durée* que es el tiempo interior, psíquico, no medible con un reloj, en su obra *L'évolution créatrice* (1907). En este caso, Sancho representa el tiempo cronológico y don Quijote el psíquico. En palabras de Avalor-Arce: «Y con el choque polémico de ambos conceptos, sustentados respectivamente y con tesón por amo y escudero, Cervantes ha abierto de par en par la puerta que conduce a la plena vida del subconsciente» (Avalor-Arce, 1976, p.185). Para este autor, lo que vive don Quijote en la cueva de Montesinos es un enfrentamiento a su propio mundo ya que se encuentra en soledad y lejos del mundo real de la superficie. Es un mundo creado por él, de ahí la conexión con la literatura y con la imaginación, ya que cuando sale de la caverna se coloca en el papel de narrador. Y ese mundo que imagina es un sueño: «Ahora nuestro héroe se sueña a sí mismo despierto: no sueña despierto, sino que sueña con la vigilia» (Avalor-Arce, 1976, p.190) y es por ello por lo que al salir de la cueva lo hace con los ojos cerrados. El mundo imaginario de nuestro caballero es el de los caballeros y damas de los romances carolingios, a excepción de Dulcinea (Avalor-Arce, 1976).

El sueño es también un recurso literario que permite al autor tratar temas que no son propios de la realidad sino que se enmascaran con lo aleatorio del mundo onírico. Esto ocurre por ejemplo en los *Sueños* (1627) de Quevedo. De la misma forma, la locura de don Quijote le da licencia para imaginar y actuar con la libertad que un cuerdo no podría disfrutar.

La materialización del sueño se encuentra también en la pintura, por ejemplo *El sueño de Ossian* (1813) (Fig.11) de Ingres, donde el héroe y poeta sueña con los personajes que poblarán sus poemas. Nuestro héroe, el caballero don Quijote, lo es precisamente porque, como afirma Avalor-Arce, después de la cueva de Montesinos «ha descubierto que intentar vivir la vida como una obra de arte es todo vanidad, porque la vida es una sombra y un sueño. Sin embargo, él no abandonará el ideal» (Avalor-Arce, 1976, p.213). Los sueños de don Quijote se alimentan del mundo de caballeros andantes

que tan bien conoce. Para Cisternas (2005), «la visión de Don Quijote junto con su narración lo acreditan como sustentador de un punto de vista en el que predominan la discreción y el ingenio, más que la locura o el delirio» (p. 386).

Es interesantísimo el juego metaficcional con el que comienza el capítulo XXIV. El narrador afirma que el traductor de la obra encuentra una nota acerca de esta aventura escrita por el propio Cide Hamete Benengeli en la que se cuenta que no puede ni afirmar ni desmentir que lo relatado sea verdadero, de tal grado es la fantasía que en ella se expresa que se desentiende de lo relatado por don Quijote. Las razones que aporta son lógicas: por un lado no puede pensarse que el personaje de don Quijote pueda mentir siendo «el más verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos» (Cervantes, 2015, p.734), y por otro, no parece posible que pudiera inventar tales visiones en tan poco tiempo. Sin embargo, don Quijote conoce perfectamente las historias de las novelas artúricas en las que se basa su relato. Encontramos así una advertencia al lector, donde recae la responsabilidad de creer:

Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere, que yo no debo ni puedo más; puesto que se tiene por cierto que al tiempo de su fin y muerte dicen que se retrató della, y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias. (Cervantes, 2015, p.734).

Por otro lado, la locura de don Quijote o su imaginación desmedida quedan en la cueva, ya que al salir de la misma y encontrarse con una venta, Sancho se sorprende de que en esta ocasión no la crea castillo. La perspectiva de Sancho es que sin duda su amo está completamente loco, especialmente porque el encantamiento de Dulcinea es solo responsabilidad suya. En palabras de Cristián Cisternas (2005):

[...] la capacidad mitopoyética del Quijote brilla aquí como relato que suspende el ánimo y maravilla a sus oyentes; la mezcla de lo grotesco (el corazón amojamado) con lo sublime (las profecías de Montesinos) van construyendo una trampa en la que el sentido común queda inmovilizado; Sancho, sin poder reconocer la ingeniosa parodia de su amo, siente que le están tomando el pelo. (p.387).

Cervantes introduce en este capítulo un guiño a la literatura clásica, en este caso a las *Metamorfosis* de Ovidio, que es objeto de conversación de los personajes con el estudiante antes de llegar a la cueva. Este afirma que ha escrito un libro llamado *Metamorfóseos* u *Ovidio español* donde explica, a la manera de Ovidio pero de forma burlesca, los orígenes de la Giralda de Sevilla o los Toros de Guisando, entre otras cosas. Don Quijote, después de su experiencia en la cueva de Montesinos, cuenta cómo Ruidera y sus siete hijas se convierten en lagunas, en elementos naturales, a causa del

encantamiento de Merlín. Así también Guadiana se convierte en río. Se trata de la misma base mitológica que explica los episodios de Ovidio, aunque normalmente se trate de castigos que se ejecutan a causa de la ira de los dioses. Vemos así que el relato del joven se convierte en sueño en las entrañas de la cueva.

**1.1.c. Luis Alberto Hernández, *Dulcinea*, 2014.**

Óleo sobre lienzo. 46 x 38 cm



**1.1.c.1. Breve semblanza biográfica**

Luis Alberto Hernández nace en 1947 en Hermigua (La Gomera). Ha estudiado en la Escuela de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, en la Escuela de Bellas Artes Santa Isabel de Hungría (Sevilla), en la Escuela de Pintura Mural de San Cugat del Vallés (Barcelona) y en la Academia di Pietro Vanucci de Perugia (Italia). Ha recibido numerosos premios, como el Premio Internacional de Pintura «Antonio Padrón» de Las Palmas de Gran Canaria en 1986 y el Gran Premio «Rainiero III» en el Festival Internacional de Arte Montecarlo (Mónaco) en 1987, entre otros (Delgado, 2014).

**1.1.c.2. Análisis del personaje en *Dulcinea***

Su obra *Dulcinea* del año 2014 representa una visión de Dulcinea que en nada se relaciona con la idea neoplatónica de don Quijote. Este lienzo se basa en la sensualidad de la figura de la mujer, retratada de frente con el pecho al descubierto, las mejillas sonrosadas sobre los colores acuosos del fondo de la obra. Los molinos de viento ya no son gigantes sino que el cuerpo del molino se convierte en un símbolo fálico.

La obra de Luis Alberto Hernández, en términos generales, se caracteriza por la influencia directa de la pintura clásica, como por ejemplo *La maja desnuda* (Fig.12) o *La chica de la perla* (Fig. 13), representaciones pictóricas reconocibles por todos a las que aporta su sello personal. También podemos decir que algunas de sus obras participan del Surrealismo, que pueden recordarnos a la pintura de Remedios Varo (Fig.

14). Además de la referencia clásica, el pintor aporta en muchas ocasiones una sensación de incomodidad en el que mira. De la misma forma, en el retrato de Dulcinea, que parte de la proporción clásica del plano pictórico, introduce la transgresión de una Dulcinea erótica. Se conjuga, sin embargo, con la proporción de su cuerpo en plano americano, de frente al espectador, perfectamente simétrico, donde el espacio sobrante se equilibra con los molinos, uno a cada lado del rostro. Incluso se adivina en las líneas de esa tierra onírica un leve intento de representación de la perspectiva. Se aprecia por tanto un profundo respeto por la tradición pictórica que se renueva con la sensualidad del artista. Por otro lado, los colores que predominan en la pintura son los de la piel desnuda casi translúcida, que se transmiten a toda la obra creando un gran contraste con los tonos marrones del pelo y la escasa vestimenta de la aldeana. Muchas otras obras de Luis Alberto presentan el cuerpo desnudo de la mujer, en ocasiones con reminiscencias a las figuras característicos de Botero (Fig. 15).

Hay que aclarar que el tema de Dulcinea es el más complejo al que nos enfrentamos en este trabajo, que además puede ser abordado desde muy diferentes perspectivas, como por ejemplo la identidad, la presencia-ausencia, la idealización. Por ello, nos centraremos en la interpretación que la propia obra de Luis Alberto nos sugiera.

Esta obra nos conduce por el camino del neoplatonismo y de las novelas pastoriles, como por ejemplo *La Galatea* de Cervantes, escrita entre 1581 y 1583 y publicada en Alcalá de Henares en 1585. Es su primera obra de gran volumen, hasta entonces había publicado algunos poemas en romanceros y cancioneros junto a otros poetas. Esta obra se divide en seis libros, que Cervantes prometió completar todavía al final de su vida. *La Galatea* es una novela pastoril que tiene como precedente la *Diana* de Jorge de Montemayor. Son importantes las influencias italianas que vuelca Cervantes en esta obra, del periodo en el que fue soldado en Italia.

Según Martín de Riquer, «La prosa de *La Galatea* es bella, matizada y artificiosa; y sus numerosas poesías intercaladas, la mayoría de las cuales son lamentaciones amorosas, revelan el influjo de Garcilaso, Herrera y fray Luis de León, principalmente» (Cervantes, 2015, p. 69). El tema pastoril no es excepción en esta obra sino que se desarrolla a lo largo de toda su trayectoria que termina con la publicación póstuma de *Persiles* en 1617. Cervantes va más allá y transforma el idealismo en realismo al final, cuando Elisio se dispone a conquistar a Galatea por la fuerza. Para Avalle-Arce (1974), *La Galatea* no se encuadra dentro del neoplatonismo más rígido,

ya que en ocasiones el concepto del amor se aleja de las teorías filosóficas de la época para influenciarse de «sufriente e ilógica humanidad» (p. 240).

Una de las máximas del platonismo es que el deseo de la belleza y su contemplación acercan a la divinidad (Avalle-Arce, 1974). Un ejemplo paradigmático de ello es el *Cortesano* de Castiglione, que alterna la contemplación de la belleza humana y la divina. En esta obra el tono cambia hacia la doctrina del amor puro de la mística cristiana. Esto se refleja directamente en el *Quijote*, como vemos en el diálogo del caballero con Sancho:

Porque has de saber que en este nuestro estilo de caballería es gran honra tener una dama muchos caballeros andantes que la sirvan, sin que se extiendan más sus pensamientos que a servilla por sólo ser ella quien es, sin esperar otro premio de sus muchos y buenos deseos sino que ella se contente de aceptarlos por sus caballeros.

—Con esa manera de amor —dijo Sancho— he oído yo predicar que se ha de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena, aunque yo le querría amar y servir por lo que pudiese.

—¡Válate el diablo por villano —dijo don Quijote—, y qué de discreciones dices a las veces! No parece sino que has estudiado. (Cervantes, 2015, p.316).

Don Quijote se refiere aquí a su amor por Dulcinea, neoplatónico, caballeresco, que para Sancho se relaciona con el amor cristiano por puro y casto. Es en este punto donde la obra de Luis Alberto Hernández deja de lado el neoplatonismo de don Quijote, que como caballero no puede ser otro, y lo sustituye por el erotismo más evidente.

En este capítulo XXXI de la Primera parte encontramos también la contraposición entre la realidad que cuenta Sancho con respecto a Dulcinea y la transformación de la misma con la visión idealista de don Quijote. Así, cuando Sancho le cuenta el encuentro con Dulcinea y que esta estaba «ahechando dos fanegas de trigo en un coral de su casa» como oficio de campesina, tal y como es Aldolza Lorenzo, para don Quijote son «granos de perlas, tocados de sus manos» (Cervantes, 2015, p.310). Lo mismo ocurre con el olor de la dama, que a don Quijote se le figura «[...]un olor sábeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que no acierto a dalle nombre?» (Cervantes, 2015, p.312); pero Sancho lo percibe como un «olorcillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa» (Cervantes, 2015, p. 312). El Caballero de la Triste Figura lo justifica diciendo que es Sancho el que notaba este olor en sí mismo. Don Quijote por tanto se muestra firme representante de la afirmación de Avalle-Arce (1974): «dentro del platonismo predominante la belleza femenil es el reflejo terreno de la perfección divina» (p. 245).

Sin embargo, la obra que nos ocupa se encuentra, como ya hemos referido, en el punto opuesto de la idealizada y neoplatónica Dulcinea. Podemos decir por tanto que la que se muestra retratada por Luis Alberto es la otra cara de este interesante personaje, Aldonza, la aldeana, erotizada quizá en una visión que sería más propia de Sancho que del caballero de la Mancha. Se aleja también de la descripción de Sancho en que ya no es un ser grotesco sino deseable. El nombre de Aldonza, según Cobaruvias (1977) está formado por el artículo árabe *Al* y el nombre *donça* que proviene de *dolze* (p. 80), de ahí que a través del idealismo de don Quijote se convierta en la dulce Dulcinea; de la misma forma que él pasa de hidalgo a caballero a través del cambio de nombre, de Quijano en Quijote.

Por otra parte, Aldonza era un nombre relacionado con la prostitución, como se aprecia en el de la protagonista de la novela *la Lozana andaluza* (1528) de Francisco Delicado. Manuel Fernández Brito (2005) menciona algunos refranes a este propósito: «A falta de moza, buena es Aldonza», «Alzonza con perdón, «Aldonza soy sin vergüenza, «Moza por moza, buena es Aldonza» (p. 354). Se aprecia aquí el carácter sarcástico o humorístico de Cervantes, que elige como dama de su caballero a una mujer que en nada puede relacionarse con ella. De la misma forma, don Quijote, en la primera salida, llega a la venta que para él era castillo, en el capítulo II de la Primera parte y confunde a las mozas con doncellas.

Estaban acaso a la puerta dos mujeres mozas, destas que llaman del partido, las cuales iban a Sevilla con unos arrieros que en la venta aquella noche acertaron a hacer jornada; y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído, luego que vio la venta se le representó que era un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadiza y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan. (Cervantes, 2015, p.37).

La expresión sobre las jóvenes llamadas «del partido» no es sino una referencia a su oficio, por ello el narrador menciona que el apelativo de doncellas es «cosa tan fuera de su profesión» (Cervantes, 2015, p. 37) y por ello se reían las dos jóvenes de las palabras ininteligibles de don Quijote. También se dice que son mujeres «traídas y llevadas» (Cervantes, 2015, p. 39), es decir, manoseadas, prostitutas. Isabel Colón (2005) menciona otra relación con *La Lozana andaluza*. Cuando la protagonista llega a Roma le explican que hay en la ciudad «cortesanas ricas y pobres» ella pregunta «¿Qué quiere decir cortesanas ricas y pobres?¿Putas del partido o mundarias?» (p.307). En el

texto cervantino, las muchachas se dirigen a Sevilla con dos arrieros, lo que puede sugerir que se dirijan a esta ciudad para trabajar en un prostíbulo.

También en la venta pero en el capítulo XVI de la Primera parte se encuentra don Quijote con Maritornes, una prostituta cuya condición no se oculta. Cervantes la describe como «asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana» (Cervantes, 2015, p. 138). Según Carmen Muñoz Olivares (2007) es la única mujer que Cervantes describe lejos de la idealización. A pesar de este desafortunado aspecto, más adelante se la nombra como «la buena de Maritornes» (Cervantes, 2015, p.140). Encontramos de nuevo un arriero que había «concertado con ella que aquella noche se refocilarían juntos, y ella le había dado su palabra de que, estando sosegados los huéspedes y durmiendo sus amos, le iría a buscar y satisfacerle el gusto en cuanto mandase» (Cervantes, 2015, p.140). A continuación, se produce una situación en la que de nuevo Cervantes contrasta el idealismo y la realidad más cruda. El caballero, creyéndose en un castillo, imagina que la hija del ventero es una princesa enamorada que acudirá a su lecho en esa noche. La que aparece en busca del arriero es Maritornes que se encuentra sin quererlo en los brazos de don Quijote. Una vez más don Quijote se muestra como un poeta neoplatónico, imaginando que la camisa de arpillera es de cendal y las cuentas de vidrio para él se convierten en perlas. Cree que la misma muchacha es de veras princesa, pues

que el tacto ni el aliento ni otras cosas que traía en sí la buena doncella no le desengañaban, las cuales pudieran hacer vomitar a otro que no fuera arriero; antes le parecía que tenía entre sus brazos a la diosa de la hermosura. (Cervantes, 2015, p.143)

Por todo lo referido hasta ahora podemos afirmar que la visión de Luis Alberto está más cercana al personaje de Aldonza de la novela *La lozana andaluza*, por su erotismo explícito, que a la visión paródica de Cervantes, la realista de Sancho o la neoplatónica de don Quijote. Nos encontramos así ante una representación del personaje femenino que supone una gran bofetada a la imagen de Dulcinea como mujer ideal que se encuentra en la mente de todos los lectores de la novela.

## 1.2. REFLEXIONES SOBRE LA NOVELA

### 1.2.a. Javier Caballero, *Después de las tinieblas, espero la luz*, 2014.

Impresión digital sobre papel de algodón, 34 x 23 cm.



#### 1.2.a.1. Breve semblanza biografía

Javier Caballero nace en Santa Cruz de Tenerife en 1952. Vive y trabaja en Madrid desde el año 1977. Es un fotógrafo autodidacta que ha trabajado en fotografía de arte, fotografía editorial y diseño gráfico editorial. Ha participado en exposiciones colectivas desde el año 1982 con *Vértices* en ARTEDER'82 en Bilbao. Ha expuesto en centros de arte como el CAAM Centro Atlántico de Arte Moderno en Las Palmas de Gran Canaria, el MIAC Museo Internacional de Arte Contemporáneo de Lanzarote o el Centro de Arte La Regenta en Las Palmas de Gran Canaria (Caballero).

#### 1.2.a.2. Visión del *Quijote* en *Después de las tinieblas, espero la luz*

La fotografía que nos ocupa presenta la simpleza de los claroscuros que genera la luz al atravesar una cortina. Es una imagen simple pero a la vez tremendamente sugerente. Podemos intuir una sombra tras la puerta que podría o no ser humana según vuele la imaginación. Habla también sin duda de la propia técnica de la fotografía que no es otra cosa que trabajar con luz. La sutileza de los diferentes tonos de blancos, grises y negros conforma esta fotografía.

El título hace referencia a la expresión latina *post tenebras spero lucem* («después de las tinieblas, espero la luz») que aparece en el *Quijote* en el capítulo LXVIII de la Segunda parte. Es imposible no recordar otra expresión latina muy parecida, *post nubila phibus*, que significa «después de las nubes, sale el sol». Se trata sin duda de una expresión esperanzadora que mira hacia un futuro mejor. También la luz puede relacionarse con la razón y de la verdad. Recordamos aquí otra de las obras de la colección que estudiamos, *La razón al descubierto* de Román Hernández, dedicada a *Cervantes*. Es una de sus características cajas que recuerda a los estudios humanísticos de Leonardo da Vinci.

En el capítulo en que nos encontramos titulado «De la cerdosa aventura que le aconteció a don Quijote» nos sitúa el narrador en una noche sin luna en que el hidalgo no puede dormir y despierta a Sancho para que se dé los azotes que requiere el desencantamiento de Dulcinea del Toboso. Ante la negativa de Sancho, como tantas otras veces en que don Quijote le requiere esta dolorosa hazaña, el caballero le recuerda que gracias a él vendrá su gloria, y que por él fue Sancho gobernador y será conde. De ahí la fase «después de las tinieblas viene la luz», con que pide paciencia a Sancho para lograr sus objetivos. Sin embargo Sancho, que no entiende la expresión, prefiere el sueño para olvidar los males en lugar del ensueño y el recreo imaginando lo bueno que vendrá. Sobre el sueño habla Sancho, que como la muerte, es alivio de los sufrimientos y a la vez estado que iguala al rico y al pobre:

sólo entiendo que en tanto que duermo ni tengo temor ni esperanza, ni trabajo ni gloria; y bien haya el que inventó el sueño, capa que cubre todos los humanos pensamientos, manjar que quita la hambre, agua que ahuyenta la sed, fuego que calienta el frío. (Cervantes, 2015, p.1065).

Entre los claroscuros de la fotografía de Javier Caballero podemos intuir la oposición entre Sancho y don Quijote en este capítulo. El primero quiere rendirse al sueño y el segundo, como caballero enamorado, prefiere pasar lo que queda de noche recitando un madrigalete. El poema que compone don Quijote trata precisamente de la muerte y la vida, el dolor que lleva a desear la muerte, temática típica del Siglo de Oro. El poema del caballero es una adaptación de un poema de Pietro Bembo. No olvidemos la carga cómica del capítulo ya que, como destaca Unamuno (1988), el caballero muestra sus más íntimos sentimientos en verso después de haber sido pisoteado por una piara de cerdos. Para Unamuno (1988) el poema da cuenta de la locura del caballero a través de los versos:

Así el vivir me mata,  
Que la muerte me torna a dar la vida  
¡Oh condición no oída  
la que conmigo muerte y vida trata! (Cervantes, 2015, p. 1067).

En palabras del escritor salmantino, «y así Don Quijote fue en verso como llegó a descubrir los abismos de su locura, que el vivir le mataba y la muerte tornaría a darle vida, que su anhelo era anhelo de vida inacabable y eterna, de vida en la muerte, de perdurable vida» (p. 496-497).

Por otro lado, el poema trata del amor o de la pena de amor que provoca en el enamorado el deseo de la muerte que de término al sufrimiento. Recordemos que el caballero espera el desencantamiento de su amada Dulcinea.

Otro ejemplo se encuentra en la conocida *Égloga primera* de Garcilaso de la Vega:

Estoy muriendo, y aún la vida temo;  
témola con razón, pues tú me dejas:  
que no hay sin ti el vivir para qué sea. (Blecua, 2011, p.77).

**1.2.b. Eduardo Gómez Ballesteros, *De la extraña aventura que le sucedió al valeroso caballero don Quijote con el bravo Caballero de los Espejos*, 2014. Capítulo XXII de la Segunda parte del Quijote.**

Impresión directa sobre *dibond*, 34 x 50 cm.

1.2.b.1. Breve semblanza biográfica



Eduardo Gómez nace en Madrid en 1964. Es Licenciado en Psicología por la Universidad Autónoma de Madrid y Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de esta ciudad con la máxima calificación. Su trabajo se caracteriza por un componente multidisciplinar ya que parte de su formación como psicólogo, las investigaciones en el ámbito de las Bellas Artes y su carrera como artista plástico. Su campo de trabajo abarca pintura, obra gráfica, fotografía, instalación y vídeo. Ha participado en exposiciones individuales tanto de ámbito nacional como internacional en Europa, Asia y América. Ha impartido cursos de Humanidades en la Universidad Carlos III de Madrid y cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander. Ha trabajado en el proyecto de investigación Genocide Project que versa sobre la práctica artística, la historia, la filosofía y la pedagogía. Las obras se nutren de imágenes de víctimas de procesos políticos violentos que se exhiben en museos dedicados a la recuperación y preservación de la memoria (UNIR Universidad Internacional de La Rioja, 2015).

1.2.b.2. Breve análisis del capítulo XII de la Segunda parte

En este capítulo XII de la Segunda parte, don Quijote conoce al Caballero del Bosque, que será luego el Caballero de los Espejos. En la primera parte del texto encontramos dos referencias interesantísimas sobre la vida y la muerte, tema barroco

por excelencia. Don Quijote relaciona la vida con la comedia, con el teatro. Es un tópico propio de la literatura del Siglo de Oro, recuerda directamente al auto sacramental de Calderón *El gran teatro del mundo*. Como en la comedia, en la vida los hombres interpretan diferentes papeles. Don Quijote menciona al rufián, al embustero, al mercader, al enamorado simple. Cuando la función termina y se despojan de las ropas propias de cada personaje, todos los actores se equiparan en estatus, tal y como hace la muerte: «[...] pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura» (Cervantes, 2015, p.631). Por su parte, Sancho introduce otra metáfora, el juego del ajedrez. Mientras dura el juego, cada pieza tiene una función determinada, pero cuando este termina todos van a la misma bolsa donde se mezclan los reyes, los caballos y los peones sin ningún tipo de orden o jerarquía.

La obra de Ballesteros se decanta por la referencia de Sancho. Vemos en el centro del plano un gran espejo que contrasta con las pequeñas figuras de ajedrez, representación simplificada de Sancho, don Quijote y Rocinante. Parecieran actores que esperan la entrada a escena a un lado del escenario, que es el espejo. De nuevo encontramos la relación con la comedia. A través del espejo introduce don Quijote una alabanza a la comedia, en la que insta a Sancho a que tenga buena opinión de la comedia y de los comediantes. Para don Quijote el teatro representa a la vida humana tal y como es:

poniéndonos un espejo a cada paso adelante, donde se ven al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes. (Cervantes, 2015, p.631).

También en *El gran teatro del mundo* aparece el espejo, pero como símbolo de la vanidad del personaje alegórico de la hermosura: «Decidme, fuentes, / pues que mis espejos sois, / ¿qué galas me están bien?, / ¿qué rizos me están mejor?» (Calderón de la Barca, 2001).

La referencia al ajedrez tomada por el artista se encuentra en el *Rubaiyat* del poeta persa Omar Khayyam, que vivió en el siglo XI, según nos indica Nabokov en *Curso sobre el Quijote* (252).

El poeta dice:

La vida es un tablero de ajedrez, donde el Hado  
nos mueve cual peones, dando mates con penas.  
En cuanto acaba el juego, nos saca del tablero  
y nos arroja a todos al cajón de la Nada. (Kheyyam, 1975, p.43).

Alude así al destino que mueve las piezas a su antojo y a la vida entonces como juego predestinado. Este tema ha sido tratado por Ingmar Bergman en su película *El séptimo sello* (1957) (Fig. 16). Como en la novela de Cervantes, hallamos una pareja de caballero y escudero que regresan en este caso de Tierra Santa. La muerte encuentra al caballero Antonius Block para llevarlo con él. Este, astuto, pide a la muerte jugar una partida de ajedrez en la que se juega la vida y con la que obtener una tregua:

La Muerte: ¿Por qué quieres jugar conmigo al ajedrez?

El Caballero: Eso es asunto mío... Te lo diré tan sólo si aceptas mi desafío.

La Muerte: Está bien; acepto.

El Caballero: He aquí mis condiciones... Habrás de dejarme vivir mientras no me venzas. Y, si yo te doy jaque mate a ti, entonces tendrás que perdonarme la vida. ¿De acuerdo? (Bergman, 1965, p. 32).

Bergman explica que la iconografía de la muerte jugando al ajedrez la asimila en su memoria desde niño cuando acompañaba a su padre en sus viajes como predicador en los alrededores de Estocolmo. En las iglesias que visitaba, encontraba todo un mundo de fantasía medieval que impresionaba a su joven intelecto; había ángeles, santos, dragones, extraños animales como la serpiente del paraíso o la ballena de Jonás. En palabras del director: «este mundo me resultaba tan real como el mundo cotidiano que vivía con mi padre, mi madre, mis hermanos. Me di cuenta de ello enseguida» (Bergman, 1965, p. 26). Es decir, hace suyo desde su infancia este universo religioso imaginado y proyectado por los artesanos del Medievo.

Así pues, concebí la idea de realizar *El séptimo sello* al contemplar los motivos representados en las pinturas de las mencionadas iglesias medievales: juglares errantes, la peste, los flagelantes, la Muerte que juega al ajedrez, los verdugos de las brujas y las Cruzadas. (Bergman, 1965, pp. 26-27).

Continuando con la idea del espejo, en los capítulos que siguen encontramos que el caballero que en la noche se había llamado Caballero de los Bosques, se convierte por la mañana, con la luz del sol, en el Caballero de los Espejos porque se descubre su aspecto: «Sobre las armas traía una sobrevista o casaca de una tela al parecer de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos» (Cervantes, 2015, p. 651). Encontramos la oposición maniquea entre lo confuso de la noche con su oscuridad y la verdad que surge con la luz de la mañana. El espejo, como ya se ha adelantado, es el símbolo ambivalente y el objeto que refleja la verdad.

Cirlot se refiere extensamente al espejo como símbolo de la imaginación o de la conciencia con la capacidad de:

reproducir los reflejos del mundo visible en su realidad formal. [...] Es una lámina que reproduce las imágenes y en cierta manera las contiene y las absorbe. Aparece con frecuencia en leyendas y cuentos folklóricos dotado de carácter mágico, mera hipertrofia de su cualidad fundamental. Sirve entonces para suscitar apariciones, devolviendo las imágenes que aceptara en el pasado, o para anular distancias reflejando lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía. Esta variabilidad del espejo "ausente" al espejo "poblado" le da una suerte de fases y por ello, como el abanico, está relacionado con la luna, siendo a tributo femenino. Además es lunar el espejo por su condición reflejante y pasiva, pues recibe las imágenes como la luna la luz del sol. Entre los primitivos, es también [...] símbolo de la multiplicidad del alma, de su movilidad y adaptación a los objetos que la visitan y retienen su interés. Aparece a veces, en los mitos, como puerta por la cual el alma puede disociarse y "pasar" al otro lado, tema este retenido por Lewis Carroll en *Alicia*. [...] Como el eco, es símbolo de los gemelos (tesis y antítesis) y es símbolo específico del mar de llamas (vida como enfermedad). Para Loeffler, los espejos son símbolos mágicos de la memoria inconsciente (como los palacios de cristal). (Cirlot, 1985, p.194-195).

En el capítulo XIV, que prosigue la aventura del Caballero de los Espejos, se despejan dos incógnitas. En primer lugar, el Caballero de los Espejos asegura que ha vencido a don Quijote. Ante esto, don Quijote afirma que pudo ser otro caballero a causa de un encantamiento, como el sucedido a su amada Dulcinea. Los dos caballeros se enfrentan y el de los Espejos queda vencido. Así se descubre su verdadera identidad: el bachiller Sansón Carrasco. Don Quijote asimila todo ello como consecuencia de otro encantamiento, que se suma al del caballero que se hace llamar don Quijote, y no es él, y al que convirtió en aldeana a Dulcinea. Nabokov menciona el tema del doble en su explicación de este capítulo XIV de la Segunda parte. El Caballero del Bosque se convierte en el Caballero de los Espejos cuando es vencido por don Quijote y es que esto refleja también su doble identidad, ya que este caballero no es otro que el bachiller Sansón Carrasco junto a un conocido de Sancho disfrazado de escudero, con la intención de vencer a don Quijote y llevarlo de vuelta a casa (Nabokov, 1983).

### ***1.2.c. Gonzalo González, Luego soñar no es mentir, 2012.***

Grafito sobre papel, 70 x 100 cm.



### 1.2.c.1. Breve semblanza biográfica

Gonzalo González nace en 1950 en Los Realejos, Tenerife. Inicia los estudios de Bellas Artes en la Universidad de La Laguna y los finaliza en la Universidad Complutense de Madrid. Tras un breve periodo como docente se dedica exclusivamente a la creación. Además de su obra pictórica y escultórica ha desarrollado su trabajo como dibujante, ilustrador, grabador y escenógrafo. Es miembro de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel desde 1996. Su primera exposición individual se celebra en la Galería Yles de Las Palmas de Gran Canaria en 1975. A partir de entonces sus obras han formado parte de exposiciones individuales y colectivas de diferentes lugares como Madrid, Barcelona, Sevilla, La Coruña, Gran Canaria, Palma de Mallorca, Santa Cruz de Tenerife (RACBA Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel).

### 1.2.c.2. Visión del *Quijote* en *Luego soñar no es mentir*

El comentario de la obra que nos ocupa se completa con una entrevista realizada al artista. Más concretamente debemos puntualizar, como anunciamos al principio de este trabajo, que no se trata de una entrevista al uso, sino más bien de un encuentro-conversación en la que hablamos con el artista acerca de numerosos temas, lejos de la estructura planificada que implica el formato entrevista. A continuación recreamos las ideas más interesantes de dicho encuentro a propósito de la obra que estudiamos. Gonzalo González nos recibe en su estudio de Tacoronte una tarde de mayo. Hablamos sobre arte, música, técnicas artísticas, entre otras cosas.

*Luego soñar no es mentir* (2012) no es una obra realizada *ex profeso* para la colección del Museo. El director del museo se pone en contacto con el artista y le cuenta el proyecto «El arte en la ínsula de don Quijote». G. González no se siente cómodo con la idea de realizar encargos porque implican apartarse de un proyecto en el que esté trabajando para realizar otro. Unos años atrás, en 2012, había realizado una serie acerca de la fantasmagoría de los sueños y entre los dibujos que la componen estaba *Luego soñar no es mentir*. La frase que da título a la obra es un juego que conecta con el Surrealismo, además de con el capítulo XLI de la Segunda parte del *Quijote* llamado «De la venida de Clavileño, con el fin de esta dilatada aventura». El Surrealismo es para el artista un movimiento artístico como cualquier otro de la Historia del Arte, su interés, nos dice, no se centra en un solo periodo sino en todos a la vez.

Un aspecto relevante para entender su obra es el concepto de la memoria. La memoria funciona, para él, como gavetas. Esta imagen nos recuerda a la serie dedicada a las gavetas del recientemente fallecido pintor canario Pedro González. En ella encontramos diferentes objetos dentro de los cajones, quizá como signo también de la memoria. G. González nos explica que el título de la obra que comentamos se relaciona también con el papel del artista, cuyo trabajo es convertir los sueños en algo creíble. No se trata del trampantojo, que es un engaño a la vista, sino de la creación de situaciones y de hacerlas reales. Lo mismo ocurre en la literatura, donde el lector debe aceptar como creíble lo narrado. El artista pretende que el cuadro se convierta en un espacio visitable, más allá de la limitación del plano.

En cuanto a la relación del artista con la propia novela, asegura que se asemeja a Shakespeare en el sentido de que siempre está vigente. Conserva diferentes versiones del *Quijote*, desde la ilustrada por Antonio Saura a la de Trapiello. La idea del capítulo de Clavileño «Luego soñar no es mentir», queda en su memoria, aunque olvida el capítulo al que pertenece, hasta que encuentra acomodo en uno de sus dibujos de grafito. Nos aclara que lo que le interesa de su obra en relación al *Quijote* es que huye de la ilustración del texto, su dibujo no tiene una referencia intencionada a ningún capítulo en concreto ni a los personajes (es este rasgo también el que nos determinó a seleccionarlo para este trabajo).

Un aspecto interesante es que el título no es un texto que explique la obra ni la aclare. Muy al contrario, conforma una etiqueta que tiene la capacidad de aportar algo más a la obra, de abrir otra nueva posibilidad. La que vemos es una imagen fantasmagórica que se complementa con el título, relacionado con el sueño. Hay un juego muy interesante entre lo que está velado y lo que se ve, es algo que se aprecia no solo aquí sino en toda su obra.

Lo mismo ocurre con lo explicado sobre el título. Los personajes de la obra pueden ser también vegetales, habla en ella del territorio, tema recurrente para el artista, ya que defiende que el individuo se encuentra implícito en el paisaje, por lo tanto no es necesario representarlo para darle entidad.

El artista sugiere más preguntas que respuestas, como por ejemplo: ¿quién es don Quijote?, ¿quién escribe? Se trata de la historia de un personaje, el hidalgo que se inventa a otro personaje y lo interpreta, el caballero. Al igual que este título, la creación lleva a la incertidumbre, nos asegura el artista, pues nunca se tiene la certeza de que la obra sea lo que se pretendía hacer y el resultado es siempre una aproximación. De ahí se

explica su forma de trabajar a través de series, ya que denota la idea de que la solución está en la siguiente pieza, y al final se descubre que esa búsqueda se encuentra en la totalidad de la serie. Supone un acto de soberbia, según G. González, presentar un solo cuadro y afirmar que en él está todo lo que se intenta expresar. El arte, como decimos, no es nunca certeza absoluta, y esa duda es la que impulsa al artista a avanzar. Hay que diferenciarlo del miedo, cuya consecuencia es la paralización.

En ocasiones, el momento más creativo es el de la duermevela donde no se es ni consciente ni inconsciente del todo. Parece también este el estado representado en *Luego soñar no es mentir*, a través de la niebla y la indefinición que reina en el dibujo. El resultado no importa porque es real, el sueño lo es también. No tiene tanta importancia creer o no a Sancho, como se cuestiona en el capítulo, sino inventar otra realidad. Nos aporta el artista varias metáforas a este respecto, como por ejemplo la música, compuesta por sonidos insignificantes, que unidos generan algo nuevo. Es este además el método con el que el artista realiza sus esculturas, como unión de elementos que crean algo novedoso y sorprendente. También las palabras se componen de letras, que a su vez al agruparse se convierten en párrafos y finalmente obtenemos una historia. Terminamos con una cita de Einstein que invoca al artista y que no se aleja del mundo de la creación, que es el objeto de este trabajo: «La imaginación es más poderosa que el conocimiento»<sup>3</sup>.

### 1.2.c.3. Breve análisis del capítulo LXI de la Segunda parte

Del capítulo «De la venida de Clavileño, con el fin de esta dilatada aventura» surge la expresión «Luego soñar no es mentir». En este episodio don Quijote y Sancho deben enfrentarse a Malambruno para anular el encantamiento que ha hecho a las dueñas y a la condesa Trifaldi o la Dolorida, a casusa del cual les han crecido barbas en los rostros. Este personaje, Malambruno, vive en Candaya, lugar muy lejano, para lo cual necesitan subir a lomos del caballo Clavileño. Toda esta representación no es más que otra de las burlas de los duques a costa del caballero y Sancho. Los personajes suben al caballo de madera y con los ojos vendados comienza la farsa que ellos creen verdadera. Los duques y el mayordomo emplean fuelles para simular que vuelan y luego estopas que calientan sus caras y así semejan que se encuentran en la región del fuego. En esta época se pensaba que existían cuatro regiones diferentes: aire, frío, agua y

---

<sup>3</sup> Ideas tomadas de la entrevista realizada a Gonzalo González el día 18 de mayo de 2016.

fuego, de ahí la simulación en el jardín de los duques. Finalmente colocan cohetes en la cola del caballo, lo que provoca que este salte por los aires y caballero y escudero terminen en el suelo. Don Quijote encuentra entonces un pergamino de oro donde se explica su victoria en este lance con solo haberlo comenzado.

Lo más interesante de este capítulo es que la imaginación de Sancho en este caso supera a la de don Quijote, de ahí que este último afirme «O Sancho sueña o Sancho miente» (Cervantes, 2015, p.864). Sancho asegura que desde las alturas destapó los ojos lo suficiente para ver la tierra desde el cielo y que se detuvo a jugar con las cabritas que componen la constelación de las Pléyades: «[...] pues volábamos por encantamiento, por encantamiento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los mirara» (Cervantes, 2015, p.863). Podemos decir entonces que el encantamiento inexistente surte efecto en Sancho, que en la posición de un novelista inventa una historia fantástica. Sin embargo, don Quijote, que no destapó sus ojos vendados, no pudo ver ni participar de lo que relata Sancho. Más interesante aún es el final del capítulo, cuando don Quijote susurra a Sancho: «[...] pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más» (Cervantes, 2015, p. 865). Queda de manifiesto aquí la capacidad novelesca de los dos personajes. Sancho da muestras de quijotización en este sentido, ya que si en la primera parte se muestra del todo racional, en el relato de la aventura de Clavileño se equipara a su caballero en imaginación. Este episodio es para Avalle-Arce (1976) el punto simétrico que se corresponde en la estructura de la novela con la bajada a la cueva de Montesinos por don Quijote. Sin embargo, no es una correlación propiamente dicha, a no ser que nos dejemos llevar por el sueño de Sancho, ya que el caballo no se mueve del jardín de los duques.

El autor menciona otros ejemplos de quijotización de Sancho, como la aventura de los cueros de vino, donde tanto don Quijote como Sancho creen que el primero ha cortado la cabeza del gigante Pandafilando y así han salvado a la princesa Micomicona en el capítulo XXXVI de la Primera parte. El propio Sancho afirma: «sin duda alguna el gigante está ya muerto y dando cuenta a Dios de su pasada y mala vida, que yo vi correr la sangre por el sueño, y la cabeza cortada y caída a un lado, que es tamaña como un gran cuero de vino» (Cervantes, 2015, p.366). Quizá la visión de Sancho se encuentre condicionada por la angustia por perder su condado, que le sería otorgado después de vencer al gigante tal y como rezaba la profecía que les cuenta la princesa algunos capítulos atrás: «—No sé nada -respondió Sancho-: sólo sé que vendré a ser tan

desdichado, que, por no hallar esta cabeza, se me ha de deshacer mi condado como la sal en el agua» (Cervantes, 2015, p. 368).

*Luego soñar no es mentir* es una obra que, por influencia quizá del Surrealismo, nos habla de la idea de que el sueño se relaciona también con la verdad. Cervantes introduce con una modernidad digna de elogio que el sueño es una realidad complementaria y no excluyente de la visión del mundo.

#### ***1.2.d. Martín y Sicilia, En tiempos difíciles, quien no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres, 2000.***

Fotografía. 40 x 47 cm



##### **1.2.d.1. Breve semblanza biográfica**

José Arturo Martín y Javier Sicilia (1974 y 1971, Santa Cruz de Tenerife) trabajan juntos desde que en 1995 presentaron su primera exposición individual titulada «Nos ponemos por los suelos». Su trabajo se basa en series temáticas a través de lenguajes como la pintura, el dibujo, la fotografía o la instalación. Siempre está presente la narrativa pictórica que enlaza con otras formas visuales como la ilustración, el cartel, el fotoperiodismo, la representación teatral o el lenguaje cinematográfico. En sus obras son los artistas los protagonistas de la representación que escenifican. Como resultado sus obras pictóricas tienen la capacidad de salir del marco que permite al espectador pasear por ellas (TEA Tenerife Espacio de las Artes).

##### **1.2.d.2. Visión del *Quijote* en la obra *En tiempo difíciles, quien no sepa caminar sobre las aguas que aprenda a caminar sobre los hombres***

Esta fotografía de Martín y Sicilia obtuvo una mención honorífica en los Premios ABC de Pintura y Fotografía del año 2000. Como es habitual en sus obras, los artistas se autorretratan interpretando diversos papeles. En este caso se trata de una recreación del vencedor y el vencido, que recuerda irremediabilmente a la obra *Ejecutores y ejecutados* de Xavier Corberó (Fig.17), imagen del drama de la Guerra Civil española, perteneciente a la Primera Exposición Internacional de Pintura en la

Calle del año 1973 de Santa Cruz de Tenerife, que se encuentra hoy en las Ramblas de la ciudad.

La frase que da título a la obra está tomada de Andrés Rabago García, El Roto, humorista e ilustrador español. Sin duda las obras de El Roto y Martín y Sicilia tienen en común el sentido crítico y la actualidad de sus temas. Enlazan directamente con la problemática de la inmigración, que especialmente en Canarias fue noticia diariamente durante mucho tiempo. El Roto tiene numerosas viñetas con respecto a este tema, por ejemplo la ilustración con la leyenda «Cuando empezaron a llegar caminando sobre los ahogados que les precedieron, en Europa cundió la alarma...» (Fig.18). Es evidente la influencia de esta ilustración si la comparamos con la fotografía de Marín y Sicilia. En la primera, el personaje camina sobre las aguas a través de un empedrado formado por otros cuerpos alineados sobre el mar. Es una escena terrorífica que se intensifica con el contraste entre el blanco del mar con toques azules y la negrura de los cuerpos sin rostro. La fotografía que nos ocupa está tomada desde un plano más cercano y los personajes se sitúan en una orilla que puede ser la de cualquier costa de la isla de Tenerife, incluso la del municipio de Güímar. El personaje muerto en primer plano tiene una postura horizontal que recuerda al clasicismo y a la serenidad de los cristos yacentes de la pintura y de la escultura (Fig. 19). Sobre el segundo cuerpo se encuentra un militar armado que no aparece en la imagen de El Roto. Se introduce por tanto una nueva problemática, la guerra, causante en ocasiones de la emigración y la llegada de inmigrantes a las costas.

La temática elegida por los fotógrafos enlaza directamente con la imagen de don Quijote como defensor de los desfavorecidos, asunto que se retrata en numerosos capítulos de la novela. En el capítulo IV de la Primera parte don Quijote, recién armado caballero, encuentra a un joven de unos quince años, Andrés, atado y azotado por el labrador porque no es capaz de mantener la manada de ovejas unidas. El caballero ve en el labrador al primer caballero que encuentra en sus aventuras y como tal espera que se actúe según las leyes de la caballería: «—No hará tal -replicó don Quijote-: basta que yo ello mande para que me tenga respeto; y con que él me lo jure por la ley de la caballería que ha recibido, le dejaré ir libre y aseguraré la paga» (Cervantes, 2015, p.50). El labrador promete pagarle a Andrés ante la amenaza de don Quijote pero tan pronto como este se aleja sobre Rocinante le propina aún más azotes. Don Quijote, ajeno a todo ello, se siente satisfecho por haber resuelto con éxito su primera aventura y dedica a Dulcinea del Toboso el haber «desfecho el mayor tuerto y agravio que formó la sinrazón

y cometió la crueldad» (Cervantes, 2015, p.52). Esta historia tiene su continuación en el capítulo XXXI de la Primera parte ya que caballero y escudero se encuentran de nuevo con Andrés y este relata lo que ocurrió una vez que don Quijote se había marchado, orgulloso de su hazaña. A pesar de la voluntad de don Quijote, no podían vengar de nuevo la suerte de Andrés porque se encontraban en medio de otra aventura. Este tampoco tiene interés en que esto ocurra, prefiere una contribución material y Sancho le da pan y queso. Este capítulo muestra primero el materialismo y segundo el desengaño de don Quijote al comprobar que su victoria pasada se desmorona, la aventura que daba como exitosa termina en peores términos. Por último Andrés avergüenza al hidalgo, maldiciendo su casta:

—Por amor de Dios, señor caballero andante, que si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia, que no será tanta, que no sea mayor que la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga, y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo. (Cervantes, 2015, p.319).

En el capítulo XXII de la Primera parte se da cuenta «De la libertad que dio don Quijote a muchos desdichados que mal de su agrado los llevaban donde no quisieran ir». Encuentran caballero y escudero a doce hombres atados con cadenas forzados por otros dos hombres a caballo y dos a pie. Se trata de condenados a galeras por algún delito, que deben remar por la fuerza en la armada real. Ante esto don Quijote determina que es su deber «desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables» (Cervantes, 2015, p. 200). Después de conocer los delitos de cada uno de ellos interfiere por los galeotes ante los guardias para que los dejen libres con el argumento de que Dios es el único con poder para juzgar sus pecados. Previsiblemente, los guardias determinan que ni ellos mismos ni don Quijote tiene poder para oponerse a las leyes del rey con lo que inevitablemente la escena termina en enfrentamiento. Vemos por parte de don Quijote la oposición entre el poder divino y el poder real. Los galeotes finalmente quedan libres y don Quijote les pide en agradecimiento que acudan ante Dulcinea del Toboso a contarle la exitosa hazaña sucedida. Ante la negativa de los anteriormente cautivos, don Quijote, Sancho y Rocinante terminan apedreados y maltrechos. De nuevo don Quijote realiza una buena acción que termina con un final desafortunado. La voluntad de defender la libertad es uno de sus valores más férreos del caballero; sin embargo, su idealismo o más bien su necesidad de justicia da de bruces contra la realidad. En el primer caso, confía en el labrador de acuerdo con las leyes de los caballeros andantes, que para don Quijote son sagradas. Se puede relacionar también con el honor y la honra, tan

importantes en el Siglo de Oro. Sin embargo, el mundo que don Quijote encuentra, el que pretende mostrar Cervantes, no parece serlo. En el segundo ejemplo, el hidalgo espera una gratitud que aunque cree merecida no será posible. Don Quijote pertenece al mundo real donde la palabra, el honor, son cosas que solo son posibles en los libros de caballería. Es por tanto una visión desengañada de la realidad, donde la confianza en las personas, en el valor de la palabra ha desaparecido.

***1.2.e. Efraín Pintos, Un Quijote me ha pedido Luis Alberto, 2014.***

Fotografía impresa. 73 x 53 cm



**1.2.e.1. Breve semblanza biográfica**

Efraín Pintos nace en Uruguay en 1941. Actualmente reside en Tenerife. Es Académico Numerario de la Sección «Cine, Fotografía y Creación Digital» de la Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel desde 2014. Tras estudiar fotografía en Buenos Aires, vive por un periodo de tiempo en Sao Paulo y de ahí se traslada a Alemania, donde trabajó en los laboratorios Heinze. Trabajaré también en la sede de Barcelona de los mismos laboratorios. Llega a Tenerife en 1970 y asiste a las tertulias artísticas en casa de los Westerdahl, donde conoce al arquitecto y académico Vicente Saavedra Martínez, uno de los autores de la sede del Colegio de Arquitectos de Canarias, que se inaugura con la exposición del arquitecto José Lluís Sert. Por este acontecimiento obtiene su primer trabajo. Ha participado en multitud de publicaciones como fotógrafo de catálogos de exposiciones de arte en todas sus vertientes. Su trabajo se caracteriza por la sensibilidad para captar el mensaje de las obras de arte que reproduce en sus imágenes (RACBA Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel).

### 1.2.e.2. Visión del *Quijote* en *Un Quijote me ha pedido Luis Alberto*

De la misma forma que Gonzalo González nos permitió mantener un diálogo sobre su obra, Efraín Pintos nos recibió también en su casa-estudio de Santa Cruz de Tenerife. La mecánica empleada ha sido la misma que en el caso anterior, y como resultado reflejamos aquí algunas de las ideas tomadas en la conversación con el fotógrafo. Pudimos hablar sobre su trayectoria profesional además de muchos otros temas como el cine o la filosofía de vida. Nos acompañaron sus gatas persas y una taza de té.

Efraín Pintos no se considera artista sino fotógrafo de arte y arquitectura. Sin embargo, afirma que «Creación y comunicación es lo mismo, toda creación es comunicadora aunque no sea obra de arte». Todo lo que percibimos a través de la vista nos genera una impresión, pues todo es leído a golpe de vista. Para realizar su trabajo, Efraín Pintos necesita que los objetos le hablen: para realizar una buena fotografía es preciso, nos dice, que la obra de arte hable. Solo así puede resultar una fotografía correcta. Por ejemplo, ante una escultura, que tiene numerosos puntos de vista, el fotógrafo debe elegir uno de ellos, una sola perspectiva que la represente en su totalidad. La fotografía, por definición, es describir con luz. Se enfrenta a la obra de arte como lo haría con un ser humano que tiene también unos enfoques más agraciados que otros; según se ilumine la obra se transmite un mensaje u otro. Es algo claro que el fotógrafo de arte no es el creador pero sí el comunicador. Emplea la metáfora del mensajero o del que transporta naranjas para explicarlo, puesto que esta persona o intermediario no las modifica pero disfruta de su perfume. De la misma forma, el fotógrafo no puede cambiar la obra, le agrade más o menos, pero se encuentra al servicio de la misma, no del artista ni del comisario.

La obra *Un Quijote me ha pedido Luis Alberto* (2006) se contextualiza dentro de un periodo profesional en el que el fotógrafo colabora asiduamente con TEA (Tenerife Espacio de las Artes). El árbol que preside la imagen es una escultura que encuentra en su camino diario. Le interesa porque es sugerente, puede suscitar tantas lecturas como miradas. En este árbol, el que mira ve reflejado en él el estado mental del receptor. Se puede decir que la escultura es aséptica, puesto que cada cual aporta lo que piensa o cree. Esta idea lo relaciona con el *Quijote*, ya que después de que Cervantes lo creara y a lo largo de los siglos, se le han ido despojando o añadiendo valores e ideas según conviene. En relación a don Quijote, hay que diferenciar demencia de locura; la primera

es enfermedad pero la segunda significa creación y creatividad. En el tarot el loco es una carta positiva porque representa lo nuevo y lo creativo.

Para Efraín Pintos la obra de arte es infinita y también lo son las grandes obras literarias, como el *Quijote*, que es eterna, porque cuatrocientos años después sigue generando nuevas ideas e interpretaciones.

*Un Quijote me ha pedido Luis Alberto* tiene como elemento de fondo la torre de la iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. No debe leerse como una referencia religiosa sino más bien un elemento simbólico, una suerte de monolito u obelisco. Una línea recta que se alza sobre un paisaje es siempre signo de obra humana. En esta fotografía no es difícil ver a don Quijote en primer plano frente a la amenaza de uno de los molinos. Otro aspecto interesante es que la fotografía siempre es resultado de la manipulación en menor o mayor medida. El fotógrafo nos explica que esto no es algo propio de la era digital, ya que siempre se ha realizado aunque con diferentes técnicas. La intención última es sacar lo que la fotografía ya tiene, de la misma forma que Miguel Ángel afirmaba que su trabajo era únicamente el de liberar a la escultura del bloque de mármol.

El *Quijote*, más allá de una novela es una idea, todos nos comunicamos con ideas. Las ideas tienen un magnetismo por el que se unen y así se crean las corrientes de pensamiento. Esto lo relaciona el autor con el proyecto «El arte en la ínsula de don Quijote». Todos los que participaron de este proyecto tienen en común un mismo principio filosófico, en palabras de Pintos «paz y entendimiento es lo mismo», y es este el ambiente en el que se crea esta iniciativa.

Preguntamos por el acercamiento entre el fotógrafo y el libro que nos ocupa. Lo lee, aunque no por completo, en su periodo de formación. Nos quedamos con la idea de que el *Quijote* es un libro de consulta, al que acudir en un momento determinado ante la referencia de una cita<sup>4</sup>.

El título de la fotografía, *Un Quijote me ha pedido Luis Alberto*, nos conduce al poema de Lope de Vega «Un soneto me manda hacer Violante» de tema metapoético, ya que explica en el mismo cómo realizar un soneto; el cual puede relacionarse también con el texto *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* (1609). Como la obra de Pintos, juega con el encargo de la obra de arte y con la mención a la persona que la realiza:

---

<sup>4</sup> Ideas tomadas de la entrevista realizada a Efraín Pintos en abril de 2016.

Un soneto me manda hacer Violante,  
que en mi vida me he visto en tanto aprieto;  
catorce versos dicen que es soneto;  
burla burlando van los tres delante.  
Yo pensé que no hallara consonante,  
y esto a la mitad de otro cuarteto;  
mas si me veo en el primer terceto,  
no hay cosa en los cuartetos que me espante.  
Por el primer terceto voy entrando,  
y parece que entré con pie derecho,  
pues fin con este verso le voy dando.  
Ya estoy en el segundo, y aun sospecho  
que voy los trece versos acabando;  
contad si son catorce, y está hecho. (Carreño, 1984, p. 587-588).

Este poema pertenece a la comedia de Lope *La niña de plata* (1617). Se trata de un tema tratado en el poema «Pedís, Reina, un soneto, ya le hago...» atribuido a Diego Hurtado de Mendoza, y por muchos otros autores como Iriarte, Alcázar, o González Carvajal (Carreño, 1984).

### 1.2.e.3. Breve apunte sobre el objeto encontrado surrealista o *ready made*

Como ya hemos mencionado, la fotografía de Efraín Pintos se relaciona con el objeto surrealista ya que se basa en una imagen tomada de la realidad y no inventada o recreada a propósito para esta obra. A este respecto, apuntamos a continuación solo algunas referencias de la multitud de trabajos que se han escrito acerca de este interesante tema, de gran importancia para entender el movimiento surrealista.

Ya desde la publicación del *Manifiesto del surrealismo* en octubre de 1924 por André Breton, se le da una importancia destacada a los objetos cotidianos. El Surrealismo, en palabras de Emmanuel Guigon (2013), «podía ampliar nuestra experiencia de los objetos, con el fin de liberar la vida latente en ellos» (p.168). En el *Diccionario abreviado del surrealismo* (1938) de André Breton y Paul Éluard se define el movimiento surrealista como objeto: «antiguo cubierto de estaño anterior a la invención del tenedor» (Guigon, 2013, p.168).

Para Emmanuel Guigon el primer objeto surrealista proviene del sueño de André Breton, así lo relata este último en «Introducción al discurso sobre la poca realidad» (1973): «[...] en un mercado al aire libre que estaba cerca de Saint-Malo, di con un libro bastante curioso. El lomo del libro estaba formado por un gnomo cuya barba blanca, recortada como la de los asirios, le llegaba a los pies» (Guigon, 2013, p.169). Cuando despierta, Breton lamenta no tener este libro-objeto y decide fabricar objetos que

carezcan de utilidad y valor estético. René Magritte en 1959 se refiere a esa doble vida del objeto: «Lo que se ve de un objeto es otro objeto escondido» (Preciado, 2014, p. 169). Paul Nougé, en 1930, introduce el concepto de la subjetividad del que mira y aporta algo nuevo al objeto: «La verdadera naturaleza del objeto debe su existencia a un acto de nuestro espíritu que lo inventa» (Pariente, 2014, p.167). Para Georges Hugnet (1935), «Hasta el más insignificante objeto manufacturado, en el objeto abandonado y en el objeto insólito cuyo uso se ha olvidado, duerme una llama que al despertarla nosotros ilumina convulsivamente, fulgurantemente, nuestras obsesiones» (Pariente, 2014, p.167). Marcel Jean afirma en 1936 «El objeto encontrado siempre es un objeto *reencontrado*. Reencontrado esta vez en su sentido simbólico, original o adquirido, que le confiere una plenitud que raramente se espera de un objeto *creado*» (Pariente, 2014, p.168).

No es casual, por tanto, que Efraín Pintos, cuya profesión es la de reproducir fotográficamente objetos artísticos, haya realizado esta obra dentro de la tradición del objeto encontrado surrealista. *Un Quijote me ha pedido Luis Alberto* parece realizada bajo la premisa ya citada de Magritte «Lo que se ve de un objeto es otro objeto escondido», de ahí que el árbol sea ahora Quijote desde el enfoque del artista.

## CONCLUSIONES

El objetivo principal de este trabajo ha sido el de profundizar en algunas de las obras artísticas pertenecientes a la colección plástica «El arte en la ínsula de don Quijote», interpretarlas y trabajarlas a partir de la novela, o a la inversa, acercarnos a la novela a partir de las obras. Como ya introdujimos al principio de estas páginas, tenemos en cuenta que el análisis exhaustivo de todas y cada una de las obras de la exposición es una tarea que excede los límites del presente trabajo. Recordamos una vez más que la selección de las obras se ha basado en la elección de aquellas que pudieran resultar más interesantes para una primera aproximación a este tema; esto no es contrario al hecho de que valoramos todas las obras que componen la colección y que pueden ser objeto de una futura ampliación de este trabajo.

En relación a las representaciones del *Quijote*, hay que diferenciar las primeras ilustraciones de la novela, que resultan ser más o menos fieles a la misma dependiendo del conocimiento del artista acerca de la obra: así, los aguafuertes de Fragonard demuestran su desconocimiento de la novela. Es interesante conocer por ejemplo que la primera gran edición ilustrada se publica en Londres y luego la siguiente edición importante se publicará en España a cargo de la Real Academia.

Más adelante, el personaje se independiza de la novela y a consecuencia de ello sus representaciones se han multiplicado, por lo que resulta una tarea casi imposible registrar la magnitud de las apariciones de nuestro caballero andante en las artes plásticas. Paradigmático es el caso de Doré, cuyas caracterizaciones del personaje se encuentran en la retina de todo conocedor del *Quijote*.

El museo «El Quijote en el mundo» creado en 2005 es un espacio único donde se conservan y exponen más de 467 ediciones del *Quijote* provenientes de 81 países y traducidas a 91 idiomas. En este contexto surge el espacio «El arte en la ínsula de don Quijote», tema central de este trabajo, donde diferentes artistas tanto canarios como nacionales e internacionales han aportado con sus obras sus propias visiones sobre la novela de Cervantes.

El cuerpo de análisis del presente trabajo se ha organizado a partir de dos criterios que nos permiten clasificar la obra estudiada: por un lado, mencionamos aquellas que representan a los personajes de la novela y, por el otro, las manifestaciones artísticas que se centran en cuestiones más generales como la propia interpretación de la novela. Resulta enriquecedor adentrarnos en las diferentes visiones y perspectivas que

muestran los artistas, desde la figuración o la abstracción y desde multitud de técnicas como el dibujo, la fotografía o la pintura.

En el primer grupo, destacamos el ejemplo de la obra de Luis Alberto Hernández llamada *Dulcinea*, que nos ha permitido abordar de manera sucinta las aristas de este importante personaje que nos habla, entre otras cosas, del neoplatonismo, de la identidad, del contraste de la mirada de don Quijote y Sancho y de la visión erótica del artista.

Las obras referentes a la reflexión general abordan diferentes temáticas y algunos de los capítulos más representativos de la novela. Por ejemplo, en las veladuras entre realidad y ficción encontramos la obra de Gonzalo González, *Luego soñar no es mentir*. El juego entre lo visible y lo oculto, y la indefinición de los límites entre lo real y lo onírico nos llevan de la mano para analizar el capítulo de Clavileño.

Las aspiraciones previstas al plantearnos este trabajo han sido alcanzadas en parte, ya que, llegados a este punto, reconocemos que son muchos los aspectos y las perspectivas que quedan aún sin mencionar en la relación entre el *Quijote* y el arte, y esto sin salir del espacio del museo tinerfeño objeto de nuestro análisis.

El *Quijote* se nos antoja así como la novela eterna: sin duda lo es. Por otro lado, un aspecto muy interesante del trabajo ha sido la relación directa con algunos de los artistas y es una tarea que requiere un mayor empeño.

Por todo ello, la conclusión que más valor tiene es la idea de que el conocimiento nos conduce a la certeza de que a medida que avanzamos encontramos aún más aspectos que conocer. Este pensamiento se ejemplifica perfectamente en la serie *Árbol genealógico* (2000) del artista plástico Zhang Huan (Fig. 20), donde en angustiosa progresión el personaje va desapareciendo por el peso de la civilización, representada a través de las letras de su escritura. De tal forma que podemos identificarnos con Teseo, siguiendo el hilo de Ariadna para no perdernos definitivamente en el laberinto.

## BIBLIOGRAFÍA

- AVALLE-ARCE, J. (1974). *La novela pastoril española* (2. ed. corr. y aum. ed., Biblioteca de estudios críticos ; 3 . Sección de literatura). Madrid: Ediciones Istmo.
- AVALLE-ARCE, J. (1976). *Don Quijote como forma de vida* (Pensamiento Literario español ; 1). Madrid: Juan March: Castalia.
- BERGMAN, I., & Acerete, Julio C. (1965). *El séptimo sello* (Colección voz imagen. Serie cine ; 10). Barcelona: Aymá.
- BLECUA, J. (2011). *Poesía de la edad de oro . I , Renacimiento* (1st ed., Clásicos Castalia. Poesía. Siglo XVI ; 123). Madrid: Castalia.
- CERVANTES, M. & Rico, F.. (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- CIRLOT, J. (1992). *Diccionario de símbolos* (9a ed., Labor . Nueva serie ; 4). Barcelona: Labor.
- CISTERNAS, Cristian. (2005). Don Quijote en la Cueva de Montesinos: Una lectura desengañada. *Estudios Públicos*, (100), 377-396.
- COLÓN CALDERÓN, I (2005). La Tolosa y la Molinera (Quijote, I, 2-3) en el marco de la prostitución de comienzos del siglo XVII. En Rubio, F. *El Quijote en clave de mujer/es* (Instituto de Investigaciones Feministas). (pp.305-328) Madrid: Editora Complutense.
- COVARRUBIAS, S. (1977). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Turner.
- DE LA BARCA, Calderón, & RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina. (2001). *El gran teatro del mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado el 13 de junio de 2016, de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcht2m0>
- DELGADO, Andrés. (2014). *El arte en la ínsula de Don Quijote*: [catálogo de exposición]. Museo El Quijote en el mundo: Gobierno de Canarias.
- FERNÁNDEZ NIETO, M (2005). Aldonza-Dulcinea: una parodia de la tradición literaria. En Rubio, F. *El Quijote en clave de mujer/es* (Instituto de Investigaciones Feministas). (pp.353-366) Madrid: Editora Complutense.
- Galería Saro León. Javier Caballero. Fotografía. Currículo. Recuperado el 1 de junio de 2016, de [http://galeriasaroleon.com/sites/default/files/documentos/artistas/javiercaballero\\_cv.pdf](http://galeriasaroleon.com/sites/default/files/documentos/artistas/javiercaballero_cv.pdf)

- GUIGON, Emmanuel. (2013). *André Breton y el objeto soñado*. Museo Thyssen-Bornemisza. (2013). *El surrealismo y el sueño: [congreso internacional]*. Recuperado el 8 de junio de 2016, de [http://www.educathyssen.org/uploads/files/201416/surrealis\\_1425.pdf](http://www.educathyssen.org/uploads/files/201416/surrealis_1425.pdf)
- LENAGHAN, P., Blas Benito, Javier, & MATILLA, José Manuel. (2003). *Imágenes Del Quijote : Modelos De Representación En Las Ediciones De Los Siglos XVII a XIX*.
- MONEGAL, A., & GILMAN, E. B. (2000). *Literatura y pintura* (Bibliotheca philologica. Serie Lecturas). Madrid: Arco-Libros.
- MUÑOZ OLIVARES, C. (2007). Maritornes. En Marín Eced, T., & García García-Saavedra, Charo, *Figuras femeninas en El Quijote* (Estudios ; n. 106). (pp. 143-152). Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Musée d'Orsay. (2006). Gustave Doré (1832-1883). El imaginario al poder. Recuperado el 02 de junio de 2016 , de <http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsa/article/gustave-dore-37172.html?cHash=ae1b43bdef>.
- JAYYAM, Omar. (1975). *Rubaiyat* (Rotativa). Barcelona: Plaza y Janés.
- PARIENTE, A. (2014). *Repertorio de ideas del surrealismo: (1919-1970)* (1ª ed.). Logroño: Pepitas de calabaza.
- Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Efraín Pintos. Recuperado el 09 de junio de 2016, de <http://www.racba.es/index.php/academicos/64/726-pintos-barate-efrain>
- Real Academia Canaria de Bellas Artes de San Miguel Arcángel. Gonzalo González. Recuperado el 09 de junio de 2016, de [http://www.racba.es/images/stories/racba/academicos/gonzalez\\_gonzalez\\_gonzalo/gonzalez\\_gonzalez\\_gonzalo-curriculum.pdf](http://www.racba.es/images/stories/racba/academicos/gonzalez_gonzalez_gonzalo/gonzalez_gonzalez_gonzalo-curriculum.pdf)
- TEA Tenerife Espacio de las Artes. Black Friday. Martín y Sicilia. Recuperado el 09 de junio de 2016, de <http://www.teatenerife.es/expo/black-friday>
- UNAMUNO, M., & NAVARRO GONZÁLEZ, A. (1988). *Vida de don Quijote y Sancho* (Letras hispánicas ; 279). Madrid: Cátedra.
- UNIR Universidad Internacional de La Rioja. (2015). Eduardo Gómez Ballesteros. Recuperado el 09 de junio de 2016, de <http://www.unir.net/profesores/eduardo-gomez-ballesteros/>

VEGA, L., & CARREÑO, A. (2013). *Poesía selecta* (7ª ed. act. ed.). Madrid: Cátedra.

VILLANUEVA, D. (1994). *Avances en teoría de la literatura : (estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas)* (Avances en... ; 3). Santiago de Compostela: Universidade.

## ANEXO 1.

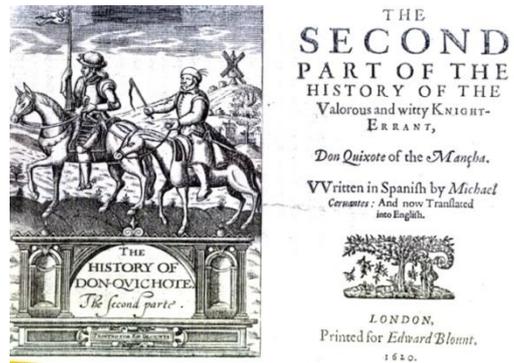


Fig. 1. Edición de Blounte en Londres (1618)



Fig. 2. Ilustración de Vanderbank de la edición de lord Carteret (1738)



Fig. 3. Ilustración de Fragonard



Fig. 4. El Quijote de Goya (1905)

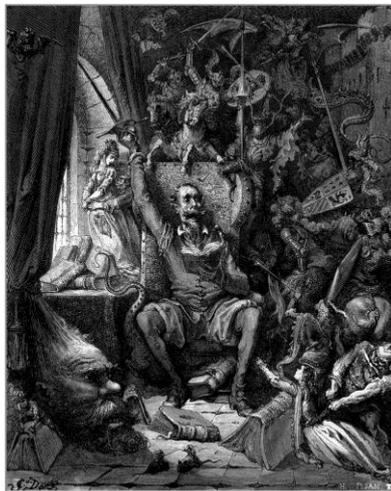


Fig.5. Doré, *Don Quijote leyendo libros de caballería en su estudio* (1833)



Fig. 6. José María Sert, *Las bodas de Camacho* (1929-1931)



Fig. 7. Ignacio Zuloaga, *El Quijote con yelmo* (1927)



Fig.8. Picasso, *Don Quijote* (1955)



Fig. 9. Salvador Dalí, una de las ilustraciones del *Quijote*

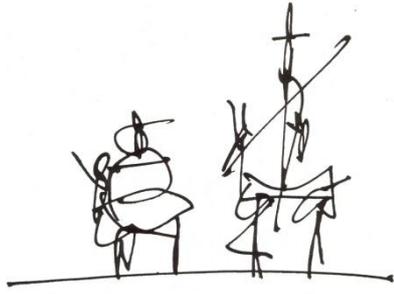


Fig 10. El *Quijote* (1987) por Antonio Saura



Fig. 11: Jean Auguste Dominique Ingres, *El sueño de Ossian* (1813)



Fig. 12. Luis Alberto Hernández, *Maja recostada* (1983)



Fig. 13. Luis Alberto Hernández, *Chica de la perla* (2010)



Fig. 14. Luis Alberto Hernández, *Ante el espejo* (2001)



Fig. 15. Luis Alberto Hernández, *En la playa* (1987)



Fig. 16. Ingmar Bergman, *El séptimo sello* (1957)



Fig. 17. Xavier Corberó, *Ejecutores y ejecutados* (1973)



Fig. 18. Ilustración de El Roto



Fig. 19. Gregorio Fernández, *Cristo yacente* (1627)



Fig. 20. Zhang Huan, *Árbol genealógico* (2000)

## **ANEXO 2. Otras obras y autores del catálogo «El arte en la ínsula de don Quijote»**

Como ya se ha referido, en este trabajo se han comentado solo algunas de las obras que componen la colección del citado catálogo. Las obras restantes presentan muy diferentes características y técnicas, desde el video a la pintura, el *collage* o la fotografía. También las temáticas son variadas: encontramos algunas que se refieren a la locura de don Quijote, otras tienen como protagonista a Rocinante y al rucio; también está presente la relación con la tierra, especialmente con La Mancha y Canarias, como el barranco de Andrés Delgado o la obra de Javier Eloy Campos. El propio libro, así como Cervantes y la literatura en sí se adivina en algunos otros trabajos; también el tema ya tratado de Dulcinea o los tópicos representativos de la novela como los gigantes, los molinos o la bacía que es yelmo.

A continuación anumeramos las obras que en esta ocasión no han sido comentadas pero que pueden serlo en el futuro, aún sin olvidar que la colección del museo no se limita a estas que aquí referimos, sino que se trata, como ya hemos dicho, de una colección abierta.

Tingo Aguiar, *Don Ciprés y Sancho Encina*, 2014

Fernando Álamo, *Sin título*, 2015

Marco Alom, *Alonso Quijano es seducido por La Locura*, 2014

Luis Arencibia Betancort, *Sin título*, 2014

Juan Pedro Ayala, *Castilla*, 2014

Marisa Bajo, *Susurros enhebrados*, 2014

Gervasio Cabrera, *Gigantes*, 2014

Javier Eloy Campos, *Isla y Viejo*, 2014

Fernando Carballa, *Sin título*, 2010

Franc Cordeiro, *Hidalgo y caballo*, 2014

Francisco de Armas, *Sin título*, 2014

Luis de Zárate, *El Quijote en Canarias*, 2014

Lola del Castillo, *Sin título*

Alejandro Delgado, *Sin título*

Andrés Delgado, *Barranco XIV. Entrada en la ínsula*, 2013

Patricia Delgado, *La Mancha*, 2012

Teresa Febles, *Sin fecha de caducidad*, 2014

Manuel Fernández, *DulciLove*, 2014

Facundo Fierro, *En verdad amigo Sancho, que aquesta ínsula es de gigantes...*, 2014

Mariano Gallego Seisdedos, *Nós osos que aqui estamos pelos vossos esperamos* (díptico), 2011

García Álvarez, *Flores 40*, 2014

Juan José Gil, *Don Quijote ante los molinos alucina en colores*, 2014

Abel Hernández, *Personaje para una ínsula*, 2014

Román Hernández, *La razón al descubierto*, 2014

Rosa Hernández, *Serie Natura Canaria*, 1996

Eva Hiernaux, *Universos paralelos*, 2014

Carmen Isasi, *Luces y sombras en D. Quijote*, 2014

Pepa Izquierdo, *...Para duelos y quebrantos*, 2014

Elena Lecuona, *La bacía*, 2014

Francisco Lezcano Lezcano, *La Esfinge*, 2010

Ana Lilia Martín, *Sin título*, 2014

Mariola Martín, *Siena y cobre*, 2014

Medín Martín, *Don Quijote*, 2014

Martín Bethencourt, *Panamera*, 2012

MdM, Mas de lo Mismo, *El cortejo de encantadores*, 2005-2013

Magda Medina, *Al Sur*, 2008

Medina Mesa, *La Mancha*, 2014

Juan Carlos Mestre, *El Quijote*, 2007

María Belén Morales, *Oteando el horizonte*, 2008

Maribel Nazco, *Sin título*, 2014

Tarek Ode, *Rocinante erguido a dos piernas y en extraña pose*, 2014

Yamil Omar Walls, *Don Guerrero*, 2014

David Ortega, *Yelmo*, 2014

Jesús Pérez, *El Camino*, 2014

Hugo Pitti, *El sueño de Dulcinea*, 2014

Félix J. Reyes, *Sin título*, 2014

Miguel Ángel Roldán, *Rucio ni siquiera es un nombre*, 2014

Paco Rossique, *Corre, ve y calla*, 2012-2014

A. Sadoon, *Pensando en Dulcinea*, 2003

Antonia San Juan, *Mancha roja*, 2014

Claudio Sánchez Díaz, *Viento en popa*, 2014  
Cristóbal Tabares, *Hidalgo*, 2014  
Mercedes Talavera de Paz, *El sol del otro cielo*, 2014  
Alejandro Tarantino Aréchega, *Quijote*, 2014  
Aline Thomassen, *Disorder Non Other Specified*, 2014  
Alejandro Tosco, *La sombra de la perturbación*, 2014  
Pedro Trujillo Arroche, *Quijote*, 2014  
Ernesto Valcárcel, *Ultílogos de "Naturalezas Disecadas"*, 2008  
Pepe Vera, Don Quijote, *Molinos en bolsa*, 2014  
Augusto Vives, *Catálogo quijotesco*, 2010  
Alexis W, *El caballero de la triste figura*, 2014  
Pedro Zamorano, *Don Quijote, primera edición*  
Renato Manzoni, *Tras las huellas de la inocencia*, 2010