

DEL TEXTO AL LIENZO: EL *QUIJOTE* ILUSTRADO EN EL ARTE DE CARNICERO,
DORÉ Y DALÍ

A Thesis

by

PAULINA ARAGÓN

Submitted to Texas A&M International University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

December 2019

Major Subject: Language, Literature and Translation

DEL TEXTO AL LIENZO: EL *QUIJOTE* ILUSTRADO EN EL ARTE DE CARNICERO,
DORÉ Y DALÍ

Copyright 2019 Paulina Aragón

DEL TEXTO AL LIENZO: EL QUIJOTE ILUSTRADO EN EL ARTE DE CARNICERO,
DORÉ Y DALÍ

A Thesis

by

PAULINA ARAGÓN

Submitted to Texas A&M International University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

MASTER OF ARTS

Approved as to style and content by:

Chair of Committee,
Committee Members,

Lola Orellano Norris
José Cardona-López
Manuel Broncano
Gilberto D. Soto
Jonathan Murphy

Head of Department,

December 2019

Major Subject: Language, Literature and Translation

ABSTRACT

Del texto al lienzo: El *Quijote* Ilustrado en el arte de Carnicero, Doré y Dalí

(December 2019)

Paulina Aragón, Master's Degree, Texas A&M International University

Chair of Committee: Dr. Lola Norris

Literature and art are intrinsically linked. This thesis studies the connection between fiction and visual arts by looking at the written text and accompanying illustrations in Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*. These two ways of artistic expression are interconnected and inform and influence each other over time. By applying the theory of intertextuality, the relationship between the two is analyzed and described. The link between text and illustration is also examined via the literary device of ekphrasis, however, in an inverted form. Both, literature and art, share the power of expression to tell stories that will continue to exist beyond time, space, and the cultures that created them.

Many artists have had the honor of illustrating *Don Quijote* and have created an iconography of the novel that assists readers with the understanding of the written text. By studying some of the images created by Antonio Carnicero (1748-1814), Gustave Doré (1832-1883), and Salvador Dalí (1904-1989), this study finds that the illustrations also contribute additional readings and interpretations of the text that may change over time while adding new layers of intertextuality to the novel.

DEDICATIONS

I would like to dedicate this thesis to my parents. Thank you for always believing in me and giving me the inspiration to pursue my dreams. To my beloved best friend, Paty, for always supporting me and giving me the push to write about art. To Sabine, for keeping me company late at night and sending me messages of support and love throughout this journey. To my dear friend Daniel, for keeping me motivated and always giving me the courage and some scolding to keep my sanity and health. You are clearly the best ‘green’ friend and motivator. To Gaby and Mimi, we started this amazing and chaotic journey together. We have encouraged each other to write and research. Thank you for always pushing me forward with words of wisdom and tons of coffee. Finally, to my husband and life companion, Jorge, thank you for pushing me to complete my thesis with words of support, love, and encouragement. You always asked me about my research and thought process, urging me to express my findings with the proper terminology. You kept me on my toes when I felt like giving up and throwing in the towel. Thanks for believing in me every single day and every sleepless night. And to all my professors, thank you for all the help and instructions you provided to fulfil another dream.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank my committee chair, Dr. Norris, and my committee members, Dr. Cardona-López, Dr. Broncano and Dr. Soto, for their guidance and support throughout the course of this research. I also owe a debt of gratitude to Dr. Urbina for his inspiration and for allowing me to use the images herein.

Thanks also go to my friends and colleagues and the department faculty and staff for making my time at Texas A&M International University a great experience. To all my Sigma Delta Pi brothers and sisters, thank you for keeping the goal of maintaining the importance of the Spanish language in our University. I will never forget all the memories and activities we shared together.

Finally, thanks to my mother and father for their encouragement and support, it is all thanks to you that I am able to complete my thesis. To my dearest friend, I thank you for your support and inspiration through art and music. Thank you for always taking care of me and helping me relieve stress when I needed it. You are my life-sister. Last but not least, thank you to my husband who never stopped believing in me, keeping me strong when I felt weak and giving me the wings to be able to pursue all my dreams. I really appreciate the long nights reading books and having conversations related to my research. You always challenged my brain and thoughts, and for this I am grateful to you. This thesis is for you, me, and us.

TABLE OF CONTENTS

	Page
ABSTRACT.....	iv
DEDICATIONS.....	v
ACKNOWLEDGMENTS	vi
TABLE OF CONTENTS.....	vii
LIST OF FIGURES	viii
CAPÍTULO	
I	Introducción: Literatura y arte1
	El objetivo de esta tesis.....3
	Revisión literaria.....6
	<i>Don Quijote</i> y sus ilustraciones13
II	Marco teórico: La intertextualidad y la relación entre arte y literatura18
	La intertextualidad y el arte en <i>Don Quijote</i>24
	La écfrasis y la écfrasis invertida.....27
III	La conexión entre la palabra y la imagen en <i>Don Quijote</i>29
	Antonio Carnicero: Su labor como ilustrador del <i>Quijote</i>31
	Cervantes y Doré: La ficción y el realismo en el mismo plano41
	Salvador Dalí y don Quijote de la Mancha: En busca del ideal.....53
III	CONCLUSIÓN.....64
OBRAS CITADAS.....70	
VITA.....78	

LIST OF FIGURES

	Page
Figure 1: <i>Don Quijote gana el yelmo de Mambrino</i>	33
Figure 2: <i>La Dulcinea encantada</i>	36
Figure 3: <i>Aventura en la cueva de Montesinos</i>	39
Figure 4: <i>A world of disorderly notions, picked out of his books, crowded into his imagination.</i>	43
Figure 5: <i>The attack on the windmill.</i>	47
Figure 6: <i>Death of Don Quixote</i>	50
Figure 7: <i>Don Quixote and the windmills</i>	54
Figure 8: <i>Don Quichotte</i>	57
Figure 9: <i>Quijot- Ink and watercolor</i>	60

CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

La literatura y el arte

La creatividad del ser humano ha inspirado universos en los que el hombre puede perderse por unos instantes. Las letras en los textos, al mismo tiempo que las pinceladas y los trazos en los lienzos, invitan a ver un mundo diferente a la realidad que se vive. A diario los autores y los artistas usan su imaginación para llevar a los lectores y espectadores a nuevos mundos para entretenerlos, quizás instruirlos y brindarles un mejor entendimiento. En la literatura esto ocurre sobre todo en la ficción, que convida al lector a escaparse del mundo real y a abrir sus puertas a tierras lejanas y personajes fascinantes, cuyas historias y vivencias crean una segunda realidad. Ya sea por momentos de tristeza o de felicidad, la obra escrita ocupa la mente del lector, ofreciéndole situaciones ficticias que lo pueden divertir y hasta cambiar su forma de pensar. El lector, por medio de su lectura, llega a participar en la obra, a recrearla en su imaginación más allá de la percepción del autor. Es decir, crea una nueva “versión” de la obra modificada por la imaginación y el bagaje cultural personal del lector y por las nuevas enseñanzas que surgen de las vivencias de los personajes. Las obras literarias marcan al lector para siempre.

Por otro lado, el arte pictórico ofrece a su público la visión clara de otro espacio, ya sea real o ficticio. Los colores, los tonos y las pinceladas también retratan la condición humana sobre el lienzo, y se la transmiten a quien observa la pintura o ilustración. Al igual que el autor, el artista puede conducir al espectador a una realidad diferente, a una perspectiva distinta del

This thesis follows the style of *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*.

mundo en el que vive. Según Eduardo Urbina, “la labor del pintor y la del escritor” se asemejan, porque “pintar es otra manera de contar, de narrar, sinónima y equivalente en cuanto a lo que ha de ser toda imitación decorosa de la realidad” (“*Don Quijote*, libro ilustrado” 3). Ambos, el autor y el artista, comparten el objetivo de contar o transmitir un mensaje. Como la literatura, el arte pictórico ha inspirado con colores e imágenes a visualizar el misterio, la complejidad y la subjetividad del ser humano, incluso invita a reexaminar la vida misma. Cuando el artista logra plasmar en lienzo sentimientos y emociones, acerca al espectador a sus propios estados anímicos entre la luz y la obscuridad del sujeto.

La conexión entre la literatura y el arte es palpable. Las obras literarias han inspirado a muchos artistas. Al plasmar a personajes y escenarios en sus lienzos, los artistas hacen su propia lectura de la obra y muestran al lector o espectador lo que ellos piensan que el autor desea transmitir con palabras. La literatura cuenta la historia mientras que el arte ofrece una lectura visual de la obra que puede llevar al lector a mayor entendimiento. Incluso, el arte puede incitar al lector a ver más allá de su propia imaginación, al observar las expresiones, los objetos, los colores y la dinámica que recrea las ideas de la obra.

Esta relación entre arte y ficción es particularmente estrecha en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, obra maestra de Miguel de Cervantes. De acuerdo con Urbina, “El *Quijote* fue desde su concepción un libro ilustrado” puesto que dentro de la misma novela se encuentra la continuación de la historia solo al identificar la escena de la batalla del caballero andante con el vizcaíno en uno de los cartapacios hallados en el Alcaná de Toledo (“*Don Quijote*, libro ilustrado” 1). Urbina también asevera que en esta escena se halla “la incitación y principio de la tradición iconográfica del *Quijote*, así como la confirmación visual de sus acciones, con frecuencia aducido por la crítica” (“*Don Quijote*, libro ilustrado” 1). No sorprende,

entonces, que esta estrecha relación sirviera de ímpetu: “Esta incitación a lo visual fue aprovechada de inmediato en las primeras ilustraciones del personaje, tanto en los grabados de don Quijote como tipo carnavalesco de Andreas Bretschneider (Dresden, 1613) como en las primeras series de ilustraciones sobre el *Quijote* publicadas en 1648 y 1650” (“*Don Quijote* libro ilustrado” 1). De hecho, el *Quijote* se viene ilustrando de una forma u otra desde las primeras publicaciones en el siglo XVII.

El objetivo de esta tesis

Desde su primera edición en 1605, *Don Quijote de la Mancha* ha sido una novela particularmente dada a las ilustraciones de personajes y aventuras. En efecto, según Urbina, se trata de una novela en la que se detecta “la tendencia de la imagen a suplantar la palabra en el proceso de lectura e iconización” (“*Don Quijote*, libro ilustrado” 1). La ilustración se usa como herramienta de apoyo para comprender el texto. Aunque como razón por la inclusión de dibujos, grabados y pinturas se mencione el deseo de llevar al lector de la mano y facilitar la comprensión de la obra, también se señala “el carácter eminentemente visual y dramático de las aventuras y hazañas de don Quijote como justificación obvia de las ilustraciones” (“*Don Quijote*, libro ilustrado” 2). Es decir, el *Quijote* es una obra que se presta de manera ideal para el estudio de la relación entre la literatura y el arte. Al crear las imágenes para la obra, los artistas usan otros elementos además del texto original. Ya no solo se manifiestan la trama, los personajes o el mensaje que la obra desea transmitir, sino que también se traza la percepción que tiene el artista sobre esta. Urbina explica que “[l]a iconografía textual resulta entonces una lectura y primer traslado de la visión textual imaginativa del protagonista y su obra a un texto visual que intenta captar y fijar así su significado, es decir, pintar lo que en el texto se despinta” (“*Don Quijote*,

libro ilustrado” 2). La imagen da espacio a una segunda interpretación, en este caso la del artista, pero aunada a lo que el autor explica y describe con palabras.

El objetivo de esta tesis es estudiar la conexión entre el arte y la literatura en el *Quijote* a la luz de la teoría de la intertextualidad y cómo esta funciona como mediador entre ambas formas artísticas. De igual manera, se pretende mostrar que la écfrasis o, en este caso la écfrasis invertida, también contribuye al análisis y mejor comprensión de la relación entre la literatura y el arte. Las numerosas ilustraciones de la obra, basadas en las diferentes lecturas y conceptualizaciones de los artistas que las crean, presentan nuevas perspectivas que varían según el ilustrador y la época y aportan múltiples niveles de intertextualidad a la novela. Al presentar de forma visual su propio entendimiento de la novela, el artista conecta su perspectiva al mensaje del autor. De este modo, contribuye otro significado, otra interpretación, otra lectura a la obra, y al añadir su visión, agrega otra capa de intertextualidad. En este estudio se analizarán las ilustraciones de tres famosos pintores de épocas distintas: Antonio Carnicero (1748-1814), Gustave Doré (1832-1883) y Salvador Dalí (1904-1989). Entre varios aspectos, se examinará cómo la época y la cultura afectan la forma de ilustrar, de comprender y de interpretar al *Quijote*.

Tanto la literatura y como el arte son elementos esenciales de la cultura que nutren al ser humano. Por medio de estos vehículos se mantienen vivos los textos y las imágenes de años atrás. Gracias a la existencia de las letras y el arte es posible que después de 400 años aún se encuentre don Quijote galopando en la imaginación de sus lectores. Hoy por hoy podemos leer los sucesos divertidos que vive el héroe manchego, saborear la sátira que se encuentra entre sus páginas y reírnos de los refranes de Sancho Panza, que, por cierto, aún se usan hoy en día, pero también podemos disfrutar de las ilustraciones que el arte plasma para la eternidad en la iconografía del caballero. La historia de don Quijote no solo la ha contado Cervantes, sino

también sus miles y miles de lectores y todas las personas cautivadas e inspiradas por las aventuras del caballero andante y de su fiel escudero, ya sean escritores, guionistas, directores, artistas, músicos u otros más. Se hace patente de nuevo la intertextualidad que estas distintas apreciaciones crean y agregan a la obra. La conexión que existe entre la literatura y el arte les infunde vida a las obras y salva del olvido a los artistas y autores del pasado, ya que “la intertextualidad es un problema de memoria que rescata distintos ecos y huellas provenientes de otros textos inmersos en la tradición y en la historia” (González y Castillo 3). En resumen, la intertextualidad mantiene relevantes los textos y las ideas del pasado y los mantiene presentes en la época contemporánea.

Cabe mencionar que la conexión entre el arte y la literatura parece indispensable. La relación es simbiótica, pues gracias al arte es posible tener una mejor interpretación y entendimiento de la lectura, ya que “a pesar de sus diferentes medios de expresión y técnicas, comparten características comunes, por lo que se pueden analizar influencias directas entre ellas” (Vicente-Yagüe 38). Además, el arte y la literatura poseen elementos similares y comparten características afines, según el periodo o la época en la que se crean. El artista genera imágenes inspiradas en la obra narrativa, lo que causa que la imaginación del lector florezca al visualizarlas. Eso se da, aunque en un principio parezca que la ilustración solo sigue las pautas del texto, pues “estas imágenes logran agarrar la esencia de la narración que ilustran, a veces, de manera tan pegada al texto que a simple vista podríamos pensar que las líneas se escribieron para poner en escena los dibujos” (Vallejo Murcia 173). No obstante, gracias a las imágenes en los textos es posible entender la obra narrativa de una forma más profunda y a veces hasta completamente diferente. Además, el arte en la literatura ayuda a mantener la atención del lector, pues las imágenes captan su interés a la vez que entretienen y relajan su mente. Así lo confirma

Vallejo Murcia: “la relación texto/imagen o imagen/texto tiene por objetivo llamar la atención del lector contemporáneo” (180). En pocas palabras, la conexión arte y literatura es multifacética y ofrece un sinnúmero de oportunidades para análisis y estudio.

Revisión literaria

El *Quijote* es un libro que se ha analizado copiosamente a lo largo de los cuatro siglos de su existencia por diferentes estudiosos, críticos literarios y hasta investigadores de otras disciplinas. Aun así, es una obra tan profunda y compleja que sigue ofreciendo nuevas oportunidades de apreciarla y estudiarla. Una revisión literaria nunca podría abarcar todo lo que se ha escrito y publicado sobre Cervantes y el *Quijote*; por ende y dado el limitado alcance del presente estudio, esta revisión es breve. En años recientes se ha manifestado un mayor interés por el estudio de las diferentes ediciones y traducciones a lenguas extranjeras de la obra y también por el análisis de las ilustraciones que se albergan en ella. Sin querer sugerir que se trata de una lista exhaustiva, se mencionan a continuación algunos artículos que versan sobre los temas que se abordan en esa tesis.

Existen varios artículos cuyo foco de investigación son las ediciones ilustradas de la novela. Por ejemplo, Eduardo Báez se centra en la gran edición del *Quijote* de Joaquín Ibarra de 1780 en la que participó Carnicero como uno de varios artistas que contribuyeron sus imágenes, pero en realidad el artículo versa sobre solo tres de los ilustradores que participaron en la obra y después se establecieron en México. Aunque proporciona información histórica de esta famosa edición, no analiza las ilustraciones de los artistas que colaboraron en ella y no presenta un estudio de los dibujos de Carnicero. Esteban Coto Gómez, por otro lado, se concentra en tres ilustraciones de Doré. Proporciona un resumen histórico de la ilustración de textos desde la antigüedad hasta nuestros días y se centra más que nada en la composición de los retratos.

Sin embargo, Patrick Lenaghan, en su artículo “Los dibujos de Antonio Carnicero para el *Quijote*: proceso de trabajo e ilustración”, analiza las ilustraciones de Carnicero y presenta las pautas muy exactas que recibió de la Real Academia Española (RAE) para la creación de sus dibujos. Lenaghan realiza una descripción analítica sobre varias imágenes que se incluyeron en la edición de 1780, patrocinada por la RAE. El autor estudia la metodología, los materiales y la cronología de cada bosquejo que creó Carnicero a la luz de tres ilustraciones particulares. Es decir, Lenaghan se centra en el proceso creativo del artista para realizar las ilustraciones.

Otra estudiosa, Rachel Schmidt, examina una selección de ilustraciones de varios artistas que plasmaron a don Quijote y Sancho Panza a través de los años. Schmidt llega a hablar de las ilustraciones creadas por Gustave Doré y explica que “the French illustrator carried the sentimental tradition to its extreme, seeing not only Don Quixote as the hero he believed himself to be but also seeing the world from his perspective. Granted new technical capacity to explore dark tones through wood engraving, Doré reveled in depicting night scenes, wringing from them their lugubrious ambient qualities” (1). Por lo tanto, según Schmidt, el artista romántico se inspira en los elementos más característicos de la época, como el aspecto sombrío, la identificación con la naturaleza, la exaltación de los sentimientos y la desilusión para crear sus grabados. La autora menciona que Doré no ilustró el aspecto paródico de la obra, sino que se enfocó en momentos de derrota para así mostrar a la audiencia una versión más doliente y realista de don Quijote y de sus aventuras.

En el artículo “Dalí – *Quijote*”, Consuelo Císcar Casabán muestra la relación que existe entre Salvador Dalí, persona real, y el personaje don Quijote. El artista catalán admiraba la libertad y la imaginación del personaje cervantino, pues al ser un pintor surrealista y máximo representante de ese movimiento artístico, los sueños y la fantasía eran elementos primordiales

para él. Císcar Casabán resalta la conexión especial entre Dalí y el caballero andante: “el mismo Quijote es un ser y un personaje tan simple que dentro de su simpleza toca lo más complicado: la naturaleza humana, que filtrada por el profundo universo daliniano ofrece una obra que se rinde a las patologías más reconocidas de ambos. Es evidente, que Dalí encontró en la locura del Quijote una sintonía que le provocó apasionamiento ilimitado” (13). De este modo, Dalí siente una identificación con don Quijote y desea capturar su esencia dentro de cada ilustración que llega a pintar.

De los ejemplos de artículos presentados aquí se puede concluir que los estudiosos y críticos de arte se han enfocado en descripciones de la obra y en análisis históricos. Algunos como Schmidt, Lenaghan y Císcar Casabán enfocan sus análisis en un artista específico, pero sin compararlo con otros. Ninguno de estos estudios emplea el acercamiento teórico de la intertextualidad.

En este breve resumen no podría faltar la mención del trabajo más ambicioso y completo en materia de ilustraciones de la obra cervantina: el Proyecto Cervantes. Ideado y realizado por el cervantista Eduardo Urbina y auspiciado por la universidad de Texas A&M University en College Station, Texas, este proyecto es quizás la colección virtual más completa de la obra cervantina. A partir del año 2002, se empezó a “crear un archivo hipertextual basado en la iconografía del *Quijote* en colaboración con varias entidades españolas para almacenar las diversas ediciones ilustradas de *don Quijote*” (Urbina, Monroy y Furuta 1). El propósito era crear una “biblioteca digital dedicada a Cervantes...de libre acceso” en la que “de manera fácil e inmediata investigadores, estudiantes y lectores de todo tipo puedan encontrar los recursos necesarios para llevar a cabo estudios y consultas” (Urbina, Monroy y Furuta 1). Actualmente, el proyecto en línea consta de “1,530 items and is concentrated in 18th and 19th century English,

French, and Spanish illustrated editions. At present (August 30, 2018) the digital archive contains 54,408 images from 1128 editions. [It anticipates that] the iconography archive will include over 60,000 fully annotated and searchable high-resolution images, linked to editions of the *Quixote* in Spanish and English” (“Textual Iconography of *Don Quixote*” 1). Del mismo modo, el portal virtual incluye “ejemplares de la mayoría de las ediciones ilustradas consideradas clásicas o canónicas” (González Moreno 31). Sin lugar a duda, el Proyecto Cervantes ofrece un sinnúmero de recursos valiosos para los investigadores.

En materia de intertextualidad se presentan también unos artículos idóneos en esta revisión literaria. En “El concepto de intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural”, Eduardo Mendoza Fillola define la intertextualidad como una “interconexión de textos y significaciones, extensible a producciones artísticas de distinto signo. Observar paralelismos (cronológicos, descriptivos, morfológicos, estructurales, etc.) entre textos literarios y creaciones de las artes visuales es una manera de comprender las relaciones culturales de una sociedad o de una época” (335). Mendoza Fillola enfoca el análisis en la conexión entre el arte y literatura en términos generales, y explica cómo la cultura afecta al arte y a la literatura, a la vez que es ejemplo de la relación entre ambas áreas. Según Mendoza Fillola, “referirse a cuestiones de intertextualidad es poner de relieve conexiones culturales implícitas o explícitas en la producción literaria, compartidas tanto en la forma (componentes y rasgos estilísticos, estructura, tipología textual y de géneros, etc.), como en el contenido (temas, tópicos, variantes y recursos semánticos, etc.) con otras manifestaciones artísticas” (334). En pocas palabras, la cultura es un elemento que facilita la relación entre arte y literatura.

Dimitrinka G. Níkleva, por otro lado, estudia cómo la intertextualidad entre el arte y la lengua hacen posible una mejor comprensión del diálogo o del mensaje del texto. Esto ocurre “entre lenguaje y cultura, en general, que requieren una interpretación intersistémica, o sea, el uso de múltiples códigos semióticos en la interpretación de un mensaje” (Níkleva 108). Como Mendoza Fillola, también Níkleva asevera que la cultura influye en la comprensión de la teoría de la intertextualidad. Níkleva enfoca su estudio en la interrelación del texto (lenguaje), la cultura y el arte, y afirma que los teóricos como Bajtín, Kristeva, Lotman, entre otros, cambian la perspectiva y presentan alternativas para intercalar la intertextualidad como método de comparación y entendimiento.

En el estudio “*ut pictura poesis: Artes plásticas y literatura: didácticas paralelas*”, Vasiliki Kanelliadou explica que la relación entre el arte y la literatura ha tomado un camino paralelo y yuxtapone los elementos que comparten. Kanelliadou examina más bien el lado histórico. La autora toma como ejemplo los análisis de Platón y Aristóteles para mostrar la ideología de la intertextualidad. De este modo asevera que “la reflexión sobre las relaciones entre literatura y artes visuales tiene una larga tradición que se remonta a Platón y Aristóteles, aunque su manifestación más conocida se debe a Salmónidas y a Horacio. La sentencia horaciana ‘*ut pictura poesis*’ se ha convertido en la formulación más afortunada e influyente en la historia de la comparación interartística y aunque en su contexto original la frase tenía un alcance limitado, se convirtió en uno de los principios fundamentales de la teoría de la comparación entre artes plásticas y literatura” (1). Es decir, la conexión entre ambas áreas ya se manifiesta en Platón y Aristóteles. Asimismo, la autora ofrece ejemplos de cuadros y novelas que parecen estar conectadas por las escenas que se muestran sobre el lienzo. Aunque el análisis se centra en las dos áreas, no las conecta con mucho detalle a la teoría de la intertextualidad. Su enfoque no es

como el de Mendoza Fillola o Níkleva, quienes estudian la literatura y el arte y los conectan a los estudios de Bajtín o Kristeva.

Un estudio que sí conecta la teoría de la intertextualidad a la novela del *Quijote* es el de Greta Rivara Kamaji. En “El *Quijote* y la filosofía española”, Rivara Kamaji explica que el arte y la literatura son un reflejo cultural y filosófico que corresponden al lugar de su origen. La autora se centra en la filosofía de España y en los filósofos que reflexionan sobre lo que son el “ser” y el pensamiento español, tal como Unamuno, Ortega y Gasset, Zambrano. Ella explica que los filósofos españoles “han visto a España, a su historia y a su mundo en el *Quijote*, pero también a la historia, al mundo y a la vida” y para que haya filosofía como se manifiesta en toda la historia “es necesario que contenga una concepción del ser, del mundo y de nosotros y explique la relación entre estas instancias” (Rivara Kamaji 401). La autora relaciona la cultura artística y filosófica española con *Don Quijote*. Afirma que la obra de Cervantes no solo tiene aspectos culturales, de acuerdo con lo que mantiene Mendoza Fillola, sino que también incluye características de las novelas trágicas, de caballerías y de comedia, lo cual resalta en la intertextualidad que se manifiesta en el texto cervantino.

En cuanto a la ékfrasis, cabe mencionar que esta es “la descripción literaria de una obra de arte visual” (Pineda 251). La ékfrasis ha sido abordada por Michael Riffaterre y Éfren Giraldo quienes enfocan sus estudios en el mundo del arte y de la literatura. Giraldo describe la ékfrasis como un procedimiento “que tiene como objetivo hacer una reproducción de lo visible, razón por la que, en sus propósitos centrales, buscaría, principalmente, hacer una mimesis de otra mimesis y producir un efecto de presencia” (203). En pocas palabras, mediante el uso de la palabra escrita se intenta plasmar un objeto o artefacto de arte con tanto detalle y de tal manera que pareciera ubicarse justo a la vista del lector. Giraldo distingue entre ékfrasis literaria y ékfrasis crítica y cita

la diferencia que describe Riffaterre: “La diferencia entre écfrasis literaria y écfrasis crítica es, ante todo, factual: la écfrasis crítica se refiere a un cuadro existente, y solo tiene sentido si está basada en el análisis formal de su objeto, mientras que la écfrasis literaria presupone el cuadro, sea este real o ficticio (ctd. en Giraldo 204). El artículo concluye con la aseveración que el arte inspira a los escritores a intentar que sus descripciones logren recrear el objeto real solo con palabras.

También es importante mencionar el estudio de Angélica Tognetti, quien en su análisis menciona que el arte y la literatura se complementan, pero al mismo tiempo insiste que la écfrasis no puede representar la realidad por completo de forma escrita. Según Tognetti, “la descripción nunca alcanzará a convertirse en figuración. La ambición a la que aspira la écfrasis es en sí irrealizable: el abismo entre pintura y literatura es insuperable” (11). El estudio analiza cómo la relación entre ambas áreas de expresión logra establecer una conexión gracias a la teoría de la écfrasis. Sin embargo, también aclara que la palabra no puede superar ni alcanzar la realidad (Tognetti 1).

Otra forma de ver la écfrasis es invirtiéndola de manera que ya no se describe un objeto real con palabras para que el lector lo pueda recrear en su imaginación como si apareciera frente a él, sino lo opuesto. Se llama écfrasis inversa cuando de un texto escrito se crea una imagen visual, una representación pictórica. Es decir, se emplea la lectura de la palabra escrita para ilustrar el texto mediante el arte. Se dibujan o se pintan los personajes o las escenas, ya sea pinturas, grabados, dibujos, esculturas, etc. Las palabras del autor se utilizan para la composición del cuadro con el propósito de mostrar los sucesos que ocurren en la obra de manera visual.

Esta breve revisión literaria demuestra que, aunque existen diversos estudios sobre las ilustraciones de las distintas ediciones de *Don Quijote*, la intertextualidad entre arte y literatura y

la écfrasis, ninguno de ellos aborda los trabajos de los tres artistas escogidos para esta tesis, ni estudia su creación artística a la luz de la intertextualidad y de la écfrasis invertida.

Don Quijote y sus ilustradores

Muchos artistas han ilustrado la obra más conocida de Cervantes y han representado al personaje de don Quijote y sus divertidas aventuras en diferentes estilos y durante distintas épocas de la historia. Este estudio se centra en tres de ellos: Antonio Carnicero como representante del movimiento neoclasicista, Gustave Doré del romanticismo y Salvador Dalí del surrealismo. En las palabras de Diego Casillas: “Tras cuatro siglos, [la obra de *Don Quijote*] continúa generando una enorme cantidad de iconografía en torno a sí y despertando el interés de muchos artistas que deciden traspasar el papel de lectores y admiradores de la obra cumbre de la literatura cervantina para reinventarla a través de creaciones propias” (1).

Las ilustraciones que se analizan se realizaron durante diferentes épocas. Por lo tanto, reflejan distintas lecturas de la obra, según el periodo y el entendimiento del artista, de modo que cambia tanto la imagen como la interpretación del *Quijote*. A Antonio Carnicero (1748-1814), pintor neoclásico proveniente de Salamanca, se le contrató para elaborar ilustraciones para la edición de 1780. A diferencia de Doré y Dalí, quienes sentían cierta simpatía y una especie de conexión con el caballero manchego y se inspiran en sus aventuras, para Carnicero ilustrar la obra fue simplemente un trabajo, un encargo de la Real Academia Española. La RAE le envió instrucciones muy exactas de cómo elaborar las ilustraciones para la publicación. Carnicero tuvo elaborado varios grabados de los que se escogieron diecinueve para esta edición. De estos se analizan tres:

Don Quijote gana el yelmo de Mambrino representa la escena del capítulo XXI en la cual don Quijote obtiene su famoso ‘yelmo’. El artista sigue al pie de la letra las instrucciones que

ofrece la RAE que a la vez es la descripción exacta que aparece en el capítulo de la obra.

Carnicero agrega pequeños detalles en el trasfondo del grabado, como el segundo barbero, espantado por don Quijote, y su jumento tirado en el suelo.

La segunda ilustración es *La Dulcinea encantada* en la que se representa la mentira que Sancho le dice a don Quijote en la segunda parte de la obra. En el capítulo X, Sancho le hace pensar a don Quijote que su bellísima doncella Dulcinea del Toboso ha sido encantada. Lo que realmente sucede es que Sancho encuentra a tres labradoras y las involucra en su juego para poder cumplir la misión que le encargó su amo. Esto deja atónito a don Quijote y lo confunde mucho.

Como última obra de Carnicero se analiza el grabado titulado *Aventura en la cueva de Montesinos*. Aquí se representa la aventura que vive don Quijote en los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte. Carnicero dibuja el momento en el que don Quijote está listo para aventurarse dentro de la cueva de Montesinos. En el grabado, el caballero andante se encuentra cortando la maleza para adentrarse en la cueva.

Las tres pinturas que se eligieron de Gustave Doré (1832-1883) son dignas representantes del Romanticismo. En el periodo romántico sobresalen las ideas de tragedia, desilusión y dolor. Estos también son los sentimientos a los que se enfrenta don Quijote aventura tras aventura. Según Ana Villanueva Ruíz de Temiño, en la obra de Cervantes se aprecian “numerosos rasgos del Romanticismo, como la predominancia de lo subjetivo, el culto del héroe, el ejercicio de la valentía y la seducción por el peligro, el amor y la idealización del ser amando, la dignificación del sufrimiento, la vocación justiciera, la encarnación del ideal épico salvador del mundo por la lucha, la obsesión trascendente hacia una utopía y la certeza de que hacerse esclavo de lo real mata la salvadora fantasía” (1). Doré capta muchos de estos rasgos en su arte. El ilustrador

francés crea más de 150 imágenes que representan diferentes aventuras de don Quijote. Las ilustraciones que se estudian en esta tesis son:

A world of disorderly notions, picked out of his books, crowded into his imagination (1862) es uno de los grabados más conocidos de la obra. Doré retrata a Alonso Quijano rodeado de su mundo fantástico a consecuencia de leer tantas novelas de caballerías.

El segundo grabado se titula *The attack on the windmill* (1862) y representa la primera batalla que libra don Quijote acompañado de Sancho Panza. Esta ilustración refleja lo que ocurre en el capítulo VIII, donde don Quijote en su locura confunde unos molinos de viento con gigantes y se dispone a atacarlos en el nombre de la andante caballería y su dama Dulcinea del Toboso.

Death of don Quixote (1862) es una ilustración que muestra los últimos momentos del caballero. Doré parece invitar al espectador a participar en un momento privado y doloroso que ocurre en casa de Alonso Quijano. Llanto y sufrimiento se perciben en la imagen ante la pérdida del personaje creado por Alonso Quijano.

Los últimos tres cuadros que forman parte del análisis de esta tesis son tres obras del pintor catalán Salvador Dalí (1904-1989). Dalí es uno de los principales representantes del surrealismo, movimiento literario y artístico que se inspira en las teorías psicoanalíticas; por lo tanto, el caballero andante se lleva al lienzo con atributos surrealistas. Este movimiento retrata el mundo psicológico y onírico, y lleva al espectador y al lector a un mundo que renuncia a la estética del arte y de la literatura para entrar al mundo abstracto de los sueños. Al tratarse de un mundo creado por la fantasía y los sueños, don Quijote inspira a diferentes artistas a recrear su visión y locura, no solo a Dalí, sino a otros. Artistas como Pablo Picasso y André Masson también realizan obras con Don Quijote como objeto central. Estos artistas “llevaron a las artes

visuales muchos mitos y viejos relatos, y el *Quijote*, con sus equívocos delirantes entre la literatura y la vida, entre la fantasía y la realidad, tenía que figurar entre ellos” (Casillas 1). El surrealismo es quizás el movimiento artístico que mejor representa cómo don Quijote veía el mundo. Salvador Dalí manifiesta en su arte la conexión particular que tenía con don Quijote el personaje. El artista catalán busca indagar lo que se encuentra dentro de la mente de don Quijote para invitar a los espectadores a entender al caballero y adentrarse a su mundo.

Se analizan los siguientes tres cuadros:

Don Quixote and the windmills (1945) es una representación artística del famoso capítulo VIII. En una sola imagen, Dalí captura todos los sucesos de este capítulo resumidos en un cuadro. Se representa desde lo que se imagina Don Quijote hasta la cruda realidad y la conclusión de su batalla con los molinos de viento.

Don Quichotte (1957), una ilustración donde se muestra cómo don Quijote piensa que se ve él. La figura está hecha de simples espirales que componen el cuerpo del caballero. Este representa cómo don Quijote se ve a sí mismo: fuerte, valeroso y gallardo. Detrás de la inmensa figura del caballero, se observa a Sancho sobre el Rucio. La figura de Sancho es más realista y fácil de identificar. Es la forma de mostrar la ficción, que existe en la mente de don Quijote, y la realidad, vista por los demás.

Don Quijot- Ink and watercolor (1977-78) muestra una variedad de momentos de la obra. Uno de ellos es cuando don Quijote sueña que se enfrenta a un sinnúmero de gigantes que en realidad son cueros de vino. La pintura de Dalí muestra con distintas figuras y técnicas la diferencia entre la realidad y la imaginación de don Quijote.

Estas nueve obras que se analizan en esta tesis provienen de tres diferentes artistas y representan tres movimientos artísticos diferentes que captan las distintas perspectivas de la obra

del *Quijote*. En dichas imágenes se hacen palpables el entendimiento y la lectura de cada artista. Al mismo tiempo, las imágenes representan elementos de intertextualidad que muestran como nociones de obras anteriores y de los movimientos artísticos a los que pertenecen los pintores se asientan en sus pinturas.

CAPÍTULO II

Marco teórico: La intertextualidad y la relación entre arte y literatura

Ya sean antiguas o recientes, las obras literarias están conectadas entre sí, mediante hilos que cuelgan y se entrelazan con ideas, mensajes, personajes, imágenes y aspectos culturales. Las nuevas creaciones literarias se alimentan de los textos anteriores, siguen buscando y reconectando pensamientos que son importantes, trascendentales o relevantes. La intertextualidad es la conexión entre textos, la relación que existe entre las obras literarias; de manera que dentro de un texto yacen elementos que nos remontan a textos anteriores.

Aunque el término “intertextualidad” fue acuñado por Julie Kristeva, es Mijail Bajtín el que desarrolla la teoría por primera vez. En su obra titulada *Problemas de la poética de Dostoievski*, Bajtín aborda el tema de la intertextualidad bajo el término “dialogismo”. En su análisis, el autor asevera que la novela contiene elementos de otros textos que dialogan entre sí y la conectan a otras obras literarias y hasta a obras de otras áreas como la filosofía, la cultura, el lenguaje, etc. A la vez unen la novela a las obras universales. Bajtín lo expresa de esta forma: “En cada novela se representa una contraposición de muchas conciencias no neutralizadas dialécticamente, no fundidas en la unidad de un espíritu en proceso de formación, como no se funden los espíritus y las almas un el mundo formalmente polifónico de Dante” (“Problemas de la poética” 45). Es decir, todas las obras narrativas están compuestas por elementos que ya existen en otras obras, en otros textos dentro de la cultura, la religión, la sociedad; estos conectan las novelas novedosas con las antiguas. Para Bajtín, nada es del todo nuevo y nada es completamente original. Los elementos que existen dentro de las obras literarias reclaman el pasado por medio de las tradiciones culturales de la vida diaria, el mismo folklore. Todo lo que ocurre dentro del texto es una conversación con otros escritos, ya que se usan el mismo lenguaje,

las mismas expresiones, las mismas palabras. Esto causa que todos los textos escritos estén conectados de cierta forma, ya sea por temas o causas sociales, por información, moralidad o temas generales. Bajtín asevera que los textos no llegan a ser originales o únicos, todos comparten en sus palabras una relación con otras obras, “se encuentran insertos en [ellos] bajo formas más o menos reconocibles, es decir, los textos pertenecientes a la cultura del texto previo y aquellos de la cultura del entorno” (Marinkovich 731). En resumen, todas las obras literarias contienen ideas que no solo pertenecen a un autor, sino que son compartidas con otros. Todos los escritores de alguna forma adhieren enseñanzas o ideologías de escritores pasados. Incluso, Bajtín indica que estos textos parecen estar comunicándose entre ellos.

Tras el estudio de los textos bajtianos, Kristeva determina que “la teoría bajtiniana se deriva de esta ruptura que no es solo literaria, sino también social, política y filosófica, y se extiende a toda la historia literaria como principio de toda subversión y productividad textual contestataria” (“El texto de la novela” 128). La estudiosa comparte ciertos ideales con Bajtín, pues, según los estudios de la francesa, la literatura es un conjunto de mosaicos de información y citas entrelazados entre sí que, con diferentes colores y patrones, remarcan una idea. Pero para ella la conexión o la intertextualidad de las obras va más allá de solo ser un fenómeno literario, es muchos más complicado y extenso, pues llega a conectar literatura con artes plásticas, cine, música, etc. Tanto Kristeva como Bajtín concuerdan que dentro de las obras narrativas se encuentran ideas o ‘diálogos’ de otros pensadores y autores. Bajtín declara que la novela está compuesta por “la voz ...[que] se funde con las voces de algunos de sus héroes; para otros, [esta] representa una síntesis específica de todas estas voces ideológicas y, finalmente, para terceros, su voz se pierde entre las últimas” (“Problemas de la poética” 13). Kristeva determina que la pluralidad de voces dentro de la obra narrativa está compuesta por “el autor [que] explota el

habla de otro, sin chocar con el pensamiento de este, para sus propios fines; sigue su dirección, al mismo tiempo que lo vuelve relativo” (“La palabra, el dialogo y la novela” 10). Ambos están en lo correcto, dentro de cada obra narrativa se manifiesta un sinfín de voces que cooperan en transmitir el mensaje al lector.

En otras palabras, todos los textos contienen elementos de textos anteriores. Sin embargo, no todos los textos son textos escritos. En esta tesis se analiza la intertextualidad que existe entre la literatura y el arte pictórico. La imagen artística también es un texto que puede leerse y que puede contener elementos intertextuales. Una ilustración, una imagen, un dibujo puede conectarse al texto escrito y dialogar con él. Esta conexión da paso a otras formas que representan la realidad, a pesar de contener elementos que ya se han escrito y empleado antes. Por lo tanto, muestran otra perspectiva con el paso del tiempo y mediante las voces narrativas que continúan dialogando y contribuyendo al legado de la novela. Para Bajtín, la novela es la forma artística y literaria más compleja. En su obra analiza la estructura de la novela y concluye que se compone de dispositivos analíticos como lo carnavalesco, la heteroglosia, el dialogismo, lo polifónico y el cronotopo. En esta tesis se abordarán algunos de estos aspectos.

La mayoría de las novelas contienen diálogos que construyen o contribuyen al argumento de la obra. El diálogo está fabricado por el autor, que inserta diferentes ideas o mensajes en las palabras del narrador y en los discursos de los personajes. El tema que trata el narrador no es necesariamente el mismo que desarrollan los personajes que se encuentran dentro de la obra. Ninguno posee la misma voz, sino que cada personaje carga con un ideal distinto, formando así el argumento de la obra. La mente del autor se ha nutrido de las diferentes lecturas de obras literarias, históricas o religiosas, pero también de eventos sociales que han ocurrido y de la cultura que lo rodea. Es decir, “la cultura y la literatura oficial se encuentran inscritas dentro de

un discurso” (Rodríguez 1). El autor no es creador de algo nuevo al escribir su obra, sino que se sustenta de los elementos de sus distintas lecturas y de sus experiencias vitales. Naturalmente, el escritor añade esas voces a su obra. No lo hace por imitar o seguir las voces que parecen rodear al escritor, sino que esto ocurre de manera casi inconsciente porque son elementos de ‘inspiración’ o complementos que se encuentran en su mente. Estas voces se anidan en la obra y en el argumento o en el diálogo que el autor compone.

Las diferentes voces que aparecen en la obra tienen como misión entregar el tema de la obra al receptor. La novela no está compuesta de una simple voz, sino que existen diferentes voces que forman la complejidad de la obra. Están las voces de los protagonistas, de los personajes secundarios, del narrador y de otros. Cada personaje de la obra tiene un motivo o una razón de existir, no solo está ahí por casualidad. La polifonía de voces en cada obra la causan las influencias de otros autores y de otras lecturas que quedaron plasmadas en la mente del autor. Cada escritor se ve influenciado por esas voces. Las obras literarias se componen entre sí, poseen en sus páginas elementos de otras obras que siguen transmitiendo un argumento. Esto se debe a que toda la literatura es un producto de la sociedad y de la cultura, esos son los hilos que conectan la lectura con otras.

La heteroglosia es otro término usado por Bajtín, que expresa la unión de diferentes pensamientos dentro de la obra narrativa. La describe de este modo:

Todas las lenguas de la heteroglosia, cualquiera que sea el principio que subyace en ellas y que las hace únicas, son puntos de vista específicos sobre el mundo, formas para conceptualizar al mundo en palabras, en visiones del mundo específicas, cada una caracterizada por sus propios objetos, significados y valores. Como tal, todas podrían estar yuxtapuestas entre sí y podrían complementarse... la una a la otra, contradecirse

entre sí y estar interrelacionadas dialógicamente. Es así como se encuentran entre sí y coexisten en las conciencias de gente real, pero en primer lugar y, sobre todo, en la conciencia creadora de la gente que escribe novelas. Por tanto, estas lenguas viven una vida real, luchan y evolucionan en un medio ambiente de heteroglosia (“The dialogic imagination” 293).

En pocas palabras, las voces que componen la obra literaria están mezcladas con otras. Las voces están conectadas, los diálogos están unidos a otros, los argumentos se transmiten con el paso del tiempo y siguen una cadena de ideas. Las ideas, los diálogos y las voces coexisten dentro de la novela y presentan una muestra de la sociedad y de la realidad, tratando así de imitar a la vida misma. Del mismo modo, estas voces pueden interferir o no entre sí, pueden complementarse o malinterpretarse. La pluralidad de voces en la novela también son las que presentan las ideas al lector. Los personajes, los narradores y los autores son los que contribuyen a que existan las diferentes voces e ideas en las mismas páginas de la obra.

En resumidas cuentas, la intertextualidad es la conexión que existe de texto en texto. Como la palabra escrita o el discurso literario siguen pasando de generación en generación, se conservan elementos del pasado o de otros autores en las nuevas obras. La novela se compone de otros y muchos otros complementos, tanto culturales como narrativos. Así lo explica Roland Barthes:

Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuentes o influencias. El intertexto es un campo general

de fórmulas anónimas de origen raramente localizable, de citas inconscientes o automáticas que van entre comillas. Epistemológicamente, el concepto de intertexto es el que proporciona a la teoría del texto el espacio de lo social: es la totalidad del lenguaje anterior y contemporáneo invadiendo el texto, no según los senderos de una filiación localizable, de una imitación voluntaria, sino de una diseminación, imagen que, a su vez, asegura al texto, el estatuto de productividad y no de simple reproducción (58).

En resumen, toda novela está compuesta por textos que provienen de otros textos. Tales escritos no solo están conectados a otros textos literarios, sino que también se ven afectados por la cultura de la época y sus ideologías sociales. Este es uno de los aspectos que se examinan en esta tesis.

A la luz de la intertextualidad aflora una especie de reciprocidad en la novela, todo es posible por “un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural actual o anterior” (Kristeva, “Semiótica” 188). Según Kristeva, la literatura está conectada por múltiples factores que rodean al autor, ya sea otro tipo de literatura, otras culturas o tradiciones, la misma sociedad en la que vive, etc. Muchos diversos elementos componen la obra literaria o los escritos, ya que el mismo autor es una compilación de su pasado aunado al presente junto con lo que ha aprendido de otros autores y de su situación social.

Esta conexión no solo existe en novelas, sino también en el arte. El arte y la literatura comparten una semejanza que las une. Ambas son producto de movimientos sociales y culturales, por esto se pueden “observar paralelismos (cronológicos, descriptivos, morfológicos, estructurales, etc.) entre textos literarios y creaciones de las artes visuales lo cual es una manera de comprender las relaciones culturales de una sociedad o de una época” (Mendoza Fillola 2). Ni

el arte ni la literatura surgen de la nada, no aparecen sin rastros de factores que mueven a los escritores y a los artistas. Ambos insertan en sus páginas o cuadros elementos de diferentes creadores para que los pensamientos o argumentos lleguen al público lector a base de palabras o figuras con el pasar de los tiempos. Así como la ficción, el arte también se ve influenciado por voces e ideas de otros artistas, pero también del entorno del artista, de la sociedad en la que vive, de sus circunstancias concretas.

La intertextualidad y el arte en *Don Quijote*

La teoría de la intertextualidad explica que muchos otros elementos y textos coexisten en una obra. Un ejemplo de cómo la intertextualidad se manifiesta en *Don Quijote* es la presencia de elementos y características de los libros de caballerías, puesto que se trata de una parodia. Cervantes se inspira y toma como ejemplo los arquetipos de las novelas andantes para crear el personaje de don Quijote de la Mancha y su mundo, pero no es el único género que se manifiesta en la novela del caballero andante. El personaje de don Quijote es una parodia de Amadís de Gaula y de Esplandián y de otros caballeros, pero en la novela cervantina los actos heroicos de aquellos se truecan en derrotas para este. Además, los libros de caballerías solían celebrar hazañas de caballeros extranjeros, mas Don Quijote es un caballero plenamente español. Además, la obra está repleta de elementos culturales españoles y contiene referencias no solo a las novelas de caballerías, sino a muchos otros textos literarios, históricos, religiosos y filosóficos. La novela de Cervantes presenta conexiones con muchas otras obras y logra que la intertextualidad ligue los diálogos y las voces de unos a las de otros anteriores. En el artículo “La intertextualidad: Cruce de disciplinas humanísticas”, Alfonso Macedo indica que “para que la intertextualidad pueda existir plenamente se produce en el acervo cultural y literario de los receptores; son éstos los que, en realidad, tendrían que identificar las referencias a ciertos textos

previos” (4). En pocas palabras, en *Don Quijote* existe un sinfín de referencias no solo a los libros de caballerías, sino también a varios otros géneros novelescos (novela picaresca, pastoril, bizantina, italiana, etc.) a textos históricos, poéticos, religiosos, entre otros.

La literatura y la intertextualidad que privilegia ayuda a que los textos antiguos sigan presentes en la actualidad. El arte actúa de la misma manera. En cierto modo, imita elementos de la literatura y mantiene presentes los movimientos artísticos, culturales y sociales. Macedo explica que “la intertextualidad no sólo apunta a la relación entre un texto literario y otro, sino a una relación interdisciplinaria que abarca otros modos de expresión artística, como la pintura” (5). Es decir, la intertextualidad se manifiesta en muchas otras áreas de expresión.

Las nueve obras de arte que se estudian en esta tesis ejemplifican la intertextualidad entre literatura y arte de distintas maneras. En los grabados de Carnicero se manifiesta una especie de heteroglosia compuesta por las instrucciones detalladas de la RAE y la creación artística del pintor. No cualquier ilustración era aceptada por la RAE, que supervisaba los trabajos de los diferentes artistas que participaban en la edición. El trabajo artístico de Carnicero fue meticulosamente observado y detallado. Por lo tanto, se mezclan las voces de Cervantes, de la RAE y del artista a la hora de crear las ilustraciones.

En el caso de Doré, la intertextualidad se manifiesta de otra manera. Su expresión artística toma elementos de la obra del *Quijote* y los conjuga con elementos artísticos del Romanticismo. Doré busca representar a don Quijote como un héroe romántico al ilustrar sus derrotas, su declive y desilusión mediante el choque del mundo real con el de la imaginación. Don Quijote se considera un personaje romántico porque “no basa sus acciones en la realidad y no logra su propósito” (Enkvist 1). Es decir, su ideal ciega su realidad, causa la derrota y la desilusión del personaje. Para Doré, don Quijote es el perfecto candidato para ser la voz de héroe

romántico. El caballero andante parece contar con diversos elementos y matices que caracterizan el Romanticismo: “la predominancia de lo subjetivo, el culto del héroe, el ejercicio de la valentía –y la consiguiente seducción por el peligro-, el amor como eje de todo batallar, la idealización del ser amado, la dignificación del sufrimiento, la vocación justiciera, la encarnación del ideal épico salvador del mundo por la lucha, la preeminencia del caballeresco reino del corazón sobre el imperio de la razón práctica, la obsesión trascendente hacia una utopía, el papel del hechizo como eficaz intuición de una realidad profunda” (Muñoz 3). Esta intertextualidad conecta a don Quijote con la literatura y el arte romántico, pues sus elementos son arquetipos de la época. Doré toma la esencia romántica de don Quijote para ilustrar sus aventuras con características del arte de periodo del Romanticismo.

Algo parecido ocurre con Dalí que conecta *Don Quijote* al surrealismo. El arte surrealista es la visión del mundo onírico, mundo inalcanzable e intocable que no se observa en nuestra realidad. Don Quijote parece ser un sujeto perfecto para el arte surrealista, pues nace de la fantasía, de los sueños. El caballero andante es un personaje que sueña e idealiza su propio mundo para poder realizar sus ambiciones y alcanzar sus metas. El objetivo del arte surrealista es el mismo que provoca el despertar del caballero: “los ideales de una libertad” (Palumbo 15). Dalí expresa la intertextualidad entre la obra cervantina y el arte surrealista. Mediante el arte es posible transmitir la voz del autor por medio de la mano del artista. Esto se debe a que, “el lenguaje no es propiedad privada, ni responde a las intenciones personales, sino que pasa por las intenciones de los otros” (Tornero 88). En resumen, la intertextualidad entre literatura y arte se manifiesta de distintas maneras en las obras pictóricas de los tres artistas estudiados en esta tesis.

La éfrasis y la éfrasis invertida

La teoría de la éfrasis conecta lo visual con lo verbal, pues la éfrasis es la descripción verbal de un objeto o de una obra de arte. La intención es de “escribir la imagen”, es decir relatar la realidad con palabras y tan repleta de detalles para hacer sentir al lector que los eventos narrados se desenvuelven frente a él de manera casi realista. Luis Albuquerque García define la éfrasis como “la descripción viva de las cosas con la finalidad de presentarlas como si estuvieran delante de los ojos del receptor... de reproducir en el auditorio los hechos como si hubieran acaecido en su misma presencia” (157). Explicándolo de una manera más simple se puede decir que la éfrasis es el arte puesto en letras.

Es posible también estudiar la éfrasis de una manera diferente, de forma inversa o invertida. En este caso, es lo opuesto: la descripción verbal de una obra artística se reemplaza por la ilustración artística de un personaje o de un pasaje de la obra narrativa. Esta nueva forma de éfrasis toma la descripción que ofrece el autor en sus páginas y la plasma de manera visual, artística. Este proceso también contribuye a que el lector logre una mejor comprensión del texto original escrito, aun sí la ilustración contiene una interpretación del artista. Esto sucede cuando “una pieza o fragmento literario ... es transducido en forma de pintura o escultura” (Domínguez et al. 188). Aquí, el autor no se centra en retratar un objeto o una escena de realidad usando descripciones verbales que atraen al lector a la obra, sino que se toma una obra existente y se plasman los personajes o episodios de forma visual artística mediante grabados, pinturas y dibujos, acercándose a las descripciones proporcionadas por el autor en el texto escrito.

La éfrasis a la inversa, la representación visual de lo narrado, es la teoría que subyace a la ilustración de cualquier obra escrita. La imagen no solo sirve para amenizar un texto, sino también es una lectura en sí. Con el tiempo, las editoriales incluyen más ilustraciones en los

libros y abren la puerta a la interpretación del texto al plasmar imágenes en la obra. En *Don Quijote* las diversas ediciones ilustradas van construyendo una galería de imágenes a base de la interpretación y entendimiento de la obra, a los ojos de los distintos artistas. En pocas palabras, la éfrasis inversa se presta para estudiar los “cuadros que se inspiran en algún relato” (Pimentel 208). Naturalmente, de cierto modo también se nos remite al tema de la intertextualidad, puesto que las distintas representaciones pictóricas del texto son las lecturas de los pintores que las crean y que le agregan otros intertextos adicionales.

Las teorías de la intertextualidad y de la éfrasis sirven como marco teórico y apoyo para examinar la relación entre el texto y las ilustraciones seleccionadas para esta tesis. De este modo se puede mostrar cómo las ilustraciones y la obra pictórica en torno a *Don Quijote* se construyen y se ven influenciadas no solo por la palabra de Cervantes, sino también por las lecturas y las representaciones artísticas de los pintores que las elaboran. La palabra escrita y las artes plásticas se examinan para poder estudiar las perspectivas de los diferentes artistas sobre la obra cervantina. Las pinturas, los retratos, los grabados y las series que se analizan en esta investigación muestran cómo logran modificar y cambiar las representaciones del caballero andante con el paso del tiempo. Cada época representa a un don Quijote un poco distinto e incluye elementos diversos, a veces solo en forma de detalles minúsculos. Aunque se basan en el texto de Cervantes y siguen las descripciones, las narraciones y los patrones que ofrece el autor en su obra, los diferentes artistas crean nuevas versiones de la apariencia física y de las aventuras vividas por el caballero. En este estudio se analizan las diferentes lecturas que los artistas hacen de la obra, ya que provocan distintas representaciones, pues en realidad todo depende del lector y de su imaginación.

CAPÍTULO III

La conexión entre la palabra y la imagen en *Don Quijote*

Cervantes publicó su más famosa obra *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en 1605 y la *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* en 1615. Hoy en día las dos partes se suelen publicar y leer juntas como una sola obra. Según el prólogo de la primera parte, el propósito del autor es burlarse de las novelas de caballerías, pero el texto logra mucho más y alcanza un éxito inesperado. El humor y la parodia fascinan a los lectores y despiertan una simpatía y cariño por el protagonista y quienes lo rodean. La creatividad de la narración y la complejidad de los personajes cervantinos da paso a muchas distintas lecturas e interpretaciones de la obra a lo largo de los siglos.

Desde las primeras ediciones se incluyen elementos visuales en la obra que se extienden y multiplican en las ediciones posteriores, lo cual crea una rica iconografía textual de la obra cervantina. En la diversidad de las ilustraciones se manifiestan ciertas variaciones en la imagen y la interpretación del caballero manchego y sus aventuras. Las imágenes que ilustran la novela contienen una variedad de elementos desde los preceptos dictados por las editoriales hasta las interpretaciones de los artistas mismos, de modo que “las ediciones en las que aparecieron los miles de grabados, viñetas y dibujos que forman históricamente la interpretación visual” de la novela (Urbina, “*Don Quijote*, libro ilustrado” 3). Cada ilustración es una lectura del artista, por lo cual no existen imágenes completamente idénticas a pesar de que se trata del mismo texto.

Antonio Carnicero, Gustave Doré y Salvador Dalí son ejemplos de los muchos y famosos pintores que se inspiraron en las palabras de Cervantes para crear algunas de sus obras artísticas. Parece que el texto provoca el deseo de retratar sobre el papel o lienzo a los personajes descritos y los episodios narrados. La conexión que existe entre el texto literario y las artes plásticas y

pictóricas da paso a una “resonancia asociativa amplia que evita la colisión con el criterio de originalidad y respeta las posibilidades de creación, recreación y estímulo que aporta el intertexto del autor y del receptor” (Mendoza Fillola 341). La lectura e interpretación que hace el artista al ilustrar un texto, le proporciona al lector un nivel de percepción adicional y le agrega por medio de la imagen otros detalles o elementos que pudieron escaparse durante la lectura o pequeñas añadiduras con las que el artista completa su visión. Según Ciriaco Morón Arroyo, “La obra de arte es un símbolo complejo y polifónico en el que se funden experiencias intelectuales, emocionales y sensoriales. El lector alegorista extrae del texto mensajes supeditados a su interés personal” (678). Cada persona lee la obra y la interpreta de diferente manera. Los artistas no son la excepción, ellos plasman su propio entendimiento, interpretación y visión del texto en sus obras pictóricas.

La intertextualidad no solo es la relación que existe entre textos escritos. Muchos otros elementos que rodean al autor o al artista también ofrecen niveles de intertextualidad. Los movimientos artísticos o sociales, la cultura, la traducción de otras obras, las lecturas previas también anidan en la mente de los artistas y contribuyen voces distintas a su interpretación. En “La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”, Javier Huerta cita y traduce a Bajtín, quien explica que “las tradiciones culturales y literarias (incluidas las más antiguas) se preservan y viven, no en la memoria subjetiva del individuo, ni en una psique colectiva, sino en las formas objetivas de la cultura misma” (147). Estos elementos culturales o literarios preservados en la mente del artista pueden verse a la hora de crear una obra visual. La intertextualidad conecta los símbolos y textos del arte con la literatura, pues “las relaciones entre la comunicación escrita y la comunicación visual” son muy estrechas (Orrego 66).

Antonio Carnicero: Su labor como ilustrador del *Quijote*

En muchos casos, al publicar obras literarias, las editoriales emplean a artistas como ilustradores. Estos artistas, en términos generales, suelen tener muy poca libertad creativa, ya que son empleados que deben atenerse a las instrucciones y ser fieles al texto escrito. Ese fue el caso de Antonio Carnicero que participó en la famosa edición de *Don Quijote* de 1780 editada por Joaquín Ibarra y auspiciada por la Real Academia Española. Según Antonia Martínez Ibáñez, la RAE proporcionó instrucciones muy exactas a los artistas: “existe para cada lámina una detallada relación de cuanto había de dibujarse en ella, hasta los menores detalles, no dejando su realización a la inventiva de los dibujantes que debían intervenir en su ejecución... También se determinó que los trajes que figurasen en los dibujos de las láminas estuviesen de acuerdo con la moda de los siglos XV y XVI, para lo cual, podrían inspirarse en las pinturas que existían en el Palacio Real Nuevo y en el del Buen Retiro” (23). Al tener una descripción detallada para la composición artística, se puede analizar cada ilustración como ejemplo de éfrasis inversa.

Antonio Carnicero formó parte de una edición, en la que participaron diferentes artistas como ilustradores de la obra. Los artistas recibían instrucciones y descripciones exactas de la RAE y debían usar su talento, técnica e imaginación para crear sus dibujos. Las ilustraciones eran cuidadosamente examinadas y aprobadas, tenían que cumplir con una expectativa muy alta y debían seguirse numerosas reglas al pie de la letra. El artista no tenía voz para opinar sobre la ilustración y no podía agregar mucho de su parte. Sus pinceles estaban atados a las instrucciones de quienes supervisaban el proyecto. En términos generales el Quijote de Carnicero tiene características físicas que lo distinguen de otros Quijotes. Es un caballero más joven con cabellos negros bien arreglados, piel sin arrugas, cuerpo esbelto y fuerte, postura recta y firme. No parece ser el mismo que describe Cervantes en sus primeras páginas con las famosas palabras: “frisaba

la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (I,1;28). Cervantes presenta un anciano con un rostro melancólico y colérico, pero el personaje que crea Carnicero en sus dibujos parece ser más joven tener unos treinta o cuarenta años de edad y contar con mucha más vitalidad que el caballero andante cervantino. Según Blas y Matilla, el dibujo de Carnicero “carece de la dimensión simbólica” porque no retrata a don Quijote con las características físicas descritas en la obra, que son opuestas a las de los caballeros andantes de las novelas de caballerías (15). En este caso, Carnicero le da prioridad a las instrucciones de la RAE y no al texto original. Al modificar la apariencia del caballero también cambia la percepción que el lector tiene del personaje y esto no concuerda con lo que Cervantes presenta en su obra, ahora es algo diferente. Este cambio reduce la parodia y la burla de los libros de caballerías.

Según Mendoza Fillola, lo que contiene una ilustración o pintura no tiene que corresponder perfectamente a lo que presenta el texto escrito o la obra narrativa, pues la imagen representa una lectura, una forma de comprender el texto (334). El argumento de la obra sigue siendo el mismo. La absurdidad de las acciones de don Quijote no cambia. No obstante, el impacto que el lector siente al ver un caballero más joven que el que presenta el texto escrito, puede cambiar la percepción y crear un texto visual que contribuye un aspecto poco consistente a la intertextualidad de la obra. Ernesto Ortiz Mosquera explica que “la intertextualidad constituye no solo la creación, el verbo de la creación, sino la forma de su recepción” (1). Es decir, el entendimiento y la percepción de la lectura junto con la ilustración artística determinan la comprensión completa del texto.

Una de las primeras imágenes que dibujó Carnicero es *Don Quijote gana el yelmo de Mambrino* (figura 1). Esta ilustración se basa en el capítulo XXI de la primera parte. En este

capítulo don Quijote en su locura confunde una bacía que lleva un barbero sobre la cabeza para protegerse de la lluvia con el ficticio yelmo de Mambrino. Sancho trata de convencerlo de que no es así. A los ojos de don Quijote, el hombre que se acerca a ambos posee algo de increíble valor y significado, mientras que Sancho ve lo que realmente es.



Fig. 1: Carnicero, Antonio. *Don Quijote gana el yelmo de Mambrino*. 1780. Ed. Julio Polino Tamayo.

La ilustración que crea Carnicero muestra lo que ocurre después de que don Quijote se hace poseedor de dicho yelmo. La imagen se ajusta perfectamente a la descripción de Cervantes.

Don Quijote está colocándose el yelmo y buscando con las manos el borde de la bacía tratando de encontrar el encaje para ajustarlo a su rostro. A la derecha, Sancho está acomodando el aparejo que le quitó al jumento del barbero para colocarlo en el suyo. Carnicero sigue a pie de la letra las palabras de la novela, tanto en poses como en acciones de los personajes, lo cual representa un excelente ejemplo de la écfrasis invertida. Al incluir todos los detalles del episodio en su imagen, el pintor sigue la voz del autor y le ayuda al lector a entender mejor lo que sucede en el texto literario, con mayor profundidad. De este modo, puede ver los personajes, sus expresiones, el escenario, el trasfondo, etc. Según Mónica Romero Girón, “las ilustraciones también aportan al conocimiento del lector. Seguimos en la línea del texto que no describe demasiado, y nos enfocamos en este momento en los escenarios. Así como en la historia no puede existir una descripción detallada del personaje y dar concesión al ilustrador para mostrarlo como él se lo haya imaginado, repito, sin dejar de tomar en cuenta el contexto, así existe la posibilidad de que no se haga descripción exacta del lugar en donde se desarrolle la historia, lo cual tal vez al ilustrador le toque o decida trabajar en su obra” (1). Al usar ilustraciones en las obras de ficción, se puede crear una mejor visión de la escena o situación acorde con las pautas de la écfrasis inversa.

Lenaghan concuerda con Romero Girón “Carnicero, aunque manteniendo en general el mismo enfoque que su predecesor, dibuja sus figuras en actitudes más comedidas e incluye muchos más detalles por todas partes. En la primera de las escenas, don Quijote se coloca en la cabeza el yelmo de Mambrino, o bacía, mientras Sancho se apodera de la albarda del barbero vencido. Castillo logra un mayor efecto en la presentación de los personajes, mientras que Carnicero, con su minuciosa descripción de los distintos elementos, infunde a la escena un carácter de género y desvía la atención de las acciones de éstos” (82). El artista logra crear la

escena a la perfección, siguiendo las pautas de la RAE y usando su ingenio artístico para darle al lector una imagen completa y congruente. Como lo dicta la éfrasis inversa, la descripción pormenorizada y los detalles minuciosos del texto contribuyen a que el artista cree una imagen igual de detallada de los personajes y su entorno. Esto es completamente necesario para la obra de Cervantes. El uso de imágenes facilita la lectura y el entendimiento de la escena. En una sola imagen, Carnicero presenta en un plano principal a don Quijote y a Sancho Panza, mientras que a sus espaldas se manifiestan las consecuencias de sus actos como representantes del mundo de los caballeros andantes.

La Dulcinea encantada (figura 2) es la segunda ilustración de este análisis. Aquí se observan los dos personajes principales frente a tres damiselas. El episodio que se representa tiene lugar en la segunda parte de la obra. A partir del capítulo X parecen invertirse los papeles de don Quijote y Sancho. Es ahora Sancho quien inventa historias, crea personajes y escenarios para salvar su propio pellejo, pues no quiere que su amo se dé cuenta que le ha mentado. Don Quijote parece más pasivo y es Sancho el que adquiere las cualidades de su amo y crea los contratiempos. La locura de don Quijote ahora la manipulan otros. Ya no es su idea ver ventas como castillos, labradoras como princesas, ahora lo que él ve o se imagina es lo que dicen los demás. Él ya no es escritor de su propia locura. En este episodio, Sancho ve a tres simples labradoras y las hace pasar como Dulcinea y sus damas, pero don Quijote no puede ver la belleza de su amada y deduce que está encantada.

Al observar el cuadro, constatamos que Carnicero sigue al pie de la letra la descripción que ofrece Cervantes en la novela. La ilustración muestra a don Quijote y Sancho arrodillados frente a tres labradoras montadas sobre sus asnos. El rostro de don Quijote luce perplejo,

mientras que Sancho parece pedir la bendición de una de las labradoras. El cuerpo del caballero evoca una especie de derrota, parece caído, casi vencido por la incredulidad.



Fig. 2: Carnicero, Antonio. *La Dulcinea encantada*. 1780. Ed. Julio Polino Tamayo.

Es Sancho el que habla a las supuestas damas queriendo hacerle creer a don Quijote que él las ve hermosas y altivas. Don Quijote termina cayendo en el juego de Sancho y queda, atónito ante la

transformación que su escudero le presenta. Carnicero pinta la escena exactamente como la describe Cervantes e ilustra a la perfección el rostro de la moza principal. La moza que aparece en el centro resalta por su fealdad y cuerpo tosco. No representa la belleza y perfección que don Quijote le adscribe a su Dulcinea, como los caballeros andantes que alaban la hermosura de sus doncellas. Cervantes la describe “no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata” (II, 10; 619). La moza es sin duda todo lo opuesto de las doncellas que aparecen en las novelas de caballerías.

Lenaghan mantiene que, aunque el artista sigue las descripciones de Cervantes según las instrucciones de la RAE, también va agregando detalles como los trajes, los edificios y hasta las plantas para que los lectores visualicen el episodio y entiendan mejor la obra. “Carnicero retrata con vigor a los distintos personajes: Sancho, que gesticula solemnemente; un don Quijote absorto pero confuso, y las no menos perplejas labradoras. Al mismo tiempo establece un escenario característico al describir minuciosamente los distintos trajes y hasta la iglesia del fondo” (Lenaghan 64). Los pormenores que agrega el artista son tan exactos y verosímiles que el lector fácilmente relaciona su mundo con el mundo de la obra. Lo que añade Carnicero a la imagen son elementos tan detallados y minuciosos que captan el interés del lector y aumentan su compenetración y entendimiento. El colocar la iglesia en el fondo realza la realidad de la escena mientras que la mentira y la imaginación que ocupan el primer plano de la escena hacen patente el supuesto encantamiento de Dulcinea.

En la tercera imagen (figura 3), Carnicero dibuja la preparación de don Quijote para aventurarse dentro de la cueva de Montesinos, episodio que corresponde a los capítulos XXII y XXIII de la segunda parte de la obra. En estos capítulos don Quijote baja a la cueva de Montesinos y en su aventura dice ver y comunicarse con personajes importantes de sus libros de

caballerías. En estos capítulos se manifiesta la capacidad imaginativa de don Quijote, pero también la intertextualidad, ya que el caballero convive con los personajes ficticios de otras obras y los incorpora a su mundo. Es también aquí donde se encuentra de nuevo a una Dulcinea encantada muy necesitada. La aventura de la cueva de Montesinos es el inicio de las dudas internas que preocupan al Caballero de la Triste Figura. Esto se debe a que tras regresar de la cueva y contarles lo vivido a Sancho y al primo humanista, estos “comentan lo que ha contado [don Quijote] y plantean dudas sobre su verosimilitud y su certeza” (Bobes 114).

Paulatinamente, don Quijote empieza a desconfiar de sus propias experiencias.

Para la creación artística de este dibujo, la RAE le proporcionó a Carnicero una descripción pormenorizada. Con el propósito de examinar la aplicación de la éfrasis inversa, huelga presentar dichas instrucciones en su totalidad:

Una Cueva cuya boca será ancha y estará toda cubierta de cambrones y malezas. D. Quixote con la espada desnuda en la mano frente de la cueva, de donde saldrán una bandada grande de aves, de grajos y de murciélagos, los cuales, encontrados al salir con D. Quixote en la postura de un hombre que ha perdido y el nivel del cuerpo y no ha llegado a caer en el suelo, habrá varias ramas cortadas por el suelo y alrededor de D. Quixote y las malezas de la cueva estarán en disposición que se conozca que han dado y a golpes en ellos, D. Quixote estará sin armadura, en jubón, con unos calzones de fuelle, balona en el cuello botines a media pierna y zapato fuerte, tendrá atada a la cintura sobre el jubón una sogá gruesa, por el otro extremo de la sogá la cual estará teniendo Sancho por el otro extremo apeado del rucio o alguna distancia de D. Quixote ... junto a Sancho estará un hombre apeado también de su jumento, en trae de estudiante pero no de bayeta, mirando con mucha atención y ademán de reírse de D. Quixote, junto a los jumentos

estará Rocinante, y en el suelo se verá la armadura de D. Quixote, el escudo y la lanza (ctd. en Martínez Ibáñez 26).



Fig. 3: Carnicero, Antonio. *Aventura en la cueva de Montesinos*. 1780. Ed. Julio Polino Tamayo. Carnicero sigue las instrucciones al pie de la letra, según la éfrasis inversa, y crea una imagen visual de un texto verbal. Desde la postura de don Quijote hasta los detalles de su vestimenta,

desde las expresiones faciales del caballero y de los dos acompañantes hasta la parvada de diferentes pájaros y murciélagos, todo lo delineado en la descripción y las instrucciones aparece en el grabado. Además, se representan todos los detalles de la cueva, aunque no se puede ver muy bien la boca ancha por estar cubierta de maleza, y los jumentos con Rocinante en el segundo plano. Detrás de Sancho y el estudiante también se ven la armadura y escudo de don Quijote colocados en el suelo.

Las instrucciones que la RAE le proporciona a Carnicero se asemejan mucho a la descripción de la escena que ofrece Cervantes mismo. No obstante, se manifiesta una diferencia importante. Cervantes describe la caída de don Quijote cuando salen todas las aves alborotadas de la cueva. La editorial, sin embargo, no quiere que se dibuje la caída sino la pose que la precede. Aunque la postura desbalanceada del caballero y su expresión de sorpresa ante la salida de los diversos pájaros produce risa, reflejada en la sonrisa del estudiante, la imagen que la editorial desea transmitir y plasmar en la mente de los lectores es de un don Quijote alto, fuerte y valeroso, que se mantiene de pie con su espada en alto. Esta modificación le agrega otro nivel de intertextualidad a la obra, ya que le proporciona al lector otra perspectiva de la valentía y fortaleza interior del caballero. En la imagen no hay caída que detenga a don Quijote. Él sigue firme y determinado de adentrarse en la cueva.

En estas tres imágenes se puede constatar que los dibujos de Carnicero contienen elementos de la obra de Cervantes junto con otros presentados en las instrucciones de la RAE que van más allá a la lectura original. Además de la intertextualidad que se crea por medio de las instrucciones de la RAE, también se manifiesta otro tipo de intertextualidad. Carnicero conecta al *Quijote* a su época mediante su estilo artístico. Transmite la trama de Cervantes mediante papel y lápiz, moldeando al personaje y sus aventuras a una época más moderna al modificar

detalles específicos como la apariencia de don Quijote. Esto ocurre a pesar de que la RAE controla todos los detalles y no le deja mucha libertad al dibujante. Carnicero tiene la labor de dibujar la vestimenta de los personajes según la época en la que se escribió la obra. No obstante, el aspecto más joven del caballero andante y el estilo neoclasicista del pintor le infunden elementos intertextuales a la obra que se añan a los que aportan las instrucciones de la RAE. El artista crea una ilustración nueva con elementos de la una obra existente combinados con otros detalles de la cultura española al alterar el aspecto físico de los personajes y de sus ropas.

Cervantes y Gustave Doré: La ficción y el realismo en el mismo plano

El pintor más conocido y que más se asocia con la obra maestra de Cervantes es sin duda Gustave Doré. Doré era un pintor e ilustrador francés que por su vasta creación de grabados de don Quijote se considera el ilustrador por excelencia de esta obra. Varios historiadores del arte han comentado sobre la conexión entre don Quijote y Doré: “[He] himself had something of Quixote’s chivalry, and had knew fame but he also knew pain, disillusionment and failure” (Dover Pictorial Archive Series). Doré sentía mucha simpatía por el personaje cervantino y entendía la frustración del caballero al verse vencido por el mundo real. Esto motivó al ilustrador francés a crear su propia versión de don Quijote, en la que quería mostrar todo lo que hace a Quijote un ser único: su locura, sus aventuras, su fortaleza y sus caídas.

La manera en la que Doré representa a don Quijote en sus dibujos y grabados muestra con claridad la lectura e interpretación que el pintor hace de la obra de Cervantes. Su arte no solo retrata escenas de humor, sino también representa los fracasos, la desesperanza, los desengaños y la tragedia de la obra que logra acabar con la vitalidad del caballero. En estos dibujos se manifiesta intertextualidad del ámbito social y cultural del pintor.

El primer cuadro a analizar es *A world of disorderly notions, picked out of his books, crowded into his imagination* (1862) (figura 4) que apareció como frontispicio de la traducción francesa de *Don Quijote de la Mancha* que se publicó en 1863. En este grabado se muestra a don Quijote sentado en una silla, alzando su mano derecha que empuña una espada mientras su mano izquierda sostiene un libro del que parece estar recitando. Detrás de él se distinguen seres fantásticos como dragones, caballeros, gigantes, etc. Se hacen patentes su expresión de alegría mientras expresa su pasión por cada palabra que pronuncia, su orgullo y su valentía al mantener la pose heroica aún sentado en su silla.

Los detalles que agrega el ilustrador marcan el vigor del mundo imaginado de Alonso Quijano. Estas figuras y personajes mágicos parecen rodearlo, acogiéndolo en su mundo de fantasía e idealismo. Alrededor de la habitación se encuentran diferentes libros desacomodados y esparcidos por doquier. Dos libros son los únicos que tienen título específico: *Amadís de Gaula* y *Las Sergas de Esplandián*. Esto es importante porque son los libros que don Quijote usa como guía y base para hacerse caballero andante. El *Amadís de Gaula* está ubicado a los pies de don Quijote y simboliza los pasos que él debe seguir para convertirse en el caballero de renombre como lo es Amadís.

La ilustración rezuma vida y movimiento. La expresión facial de don Quijote y los ademanes de los seres que lo rodean, o bien retando al caballero o bien suplicando su ayuda, demuestran que él es el centro de este mundo, pues todos los ojos están fijos en él. Esto refleja la locura y el idealismo del personaje. Absorto en el mundo fantástico de las novelas de caballerías y embelesado por las aventuras y vivencias de los caballeros andantes, don Quijote se mueve físicamente mientras que su imaginación vuela y crea

mundos enteros dentro de una sola y simple habitación. Es una forma de representar cómo su amor por estos libros va poco a poco consumiéndolo al caballero, cómo la ficción y la idealización de este mundo va nublando su vista y avasallando su cordura.

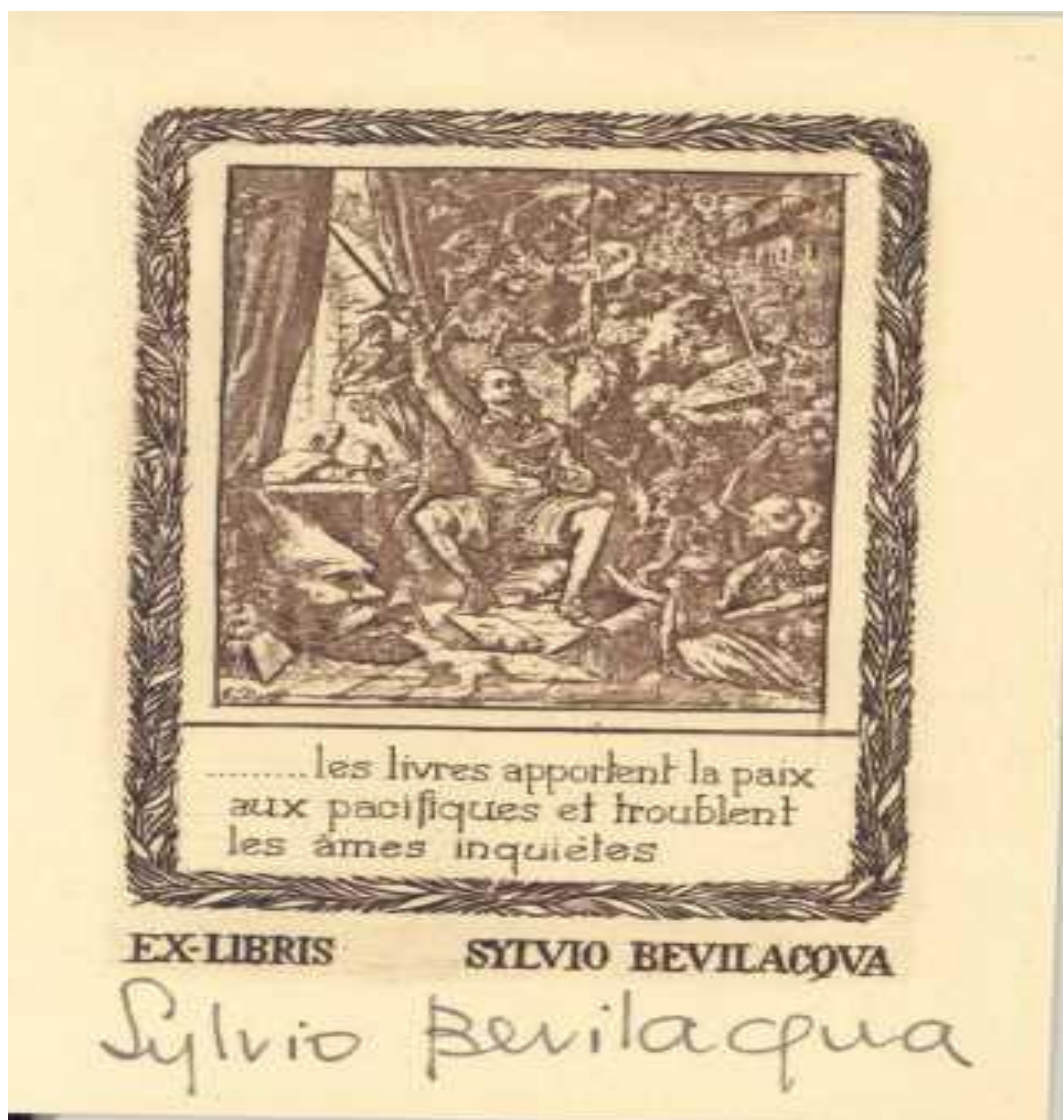


Fig. 4: Doré, Gustave. *Libris Sylvio Belilacqva*. *Bevilacqua*, S; Italia. Eduardo Urbina. Project Cervantes.

Este dibujo es la representación visual a la luz de la éfrasis invertida de la escena que describe Cervantes al principio de su novela: “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. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pependencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (I, 1; 30). Cada libro que leía Alonso Quijano paulatinamente iba transformando su realidad. Quería pertenecer a un mundo que solo existía en los libros de caballerías, donde reinaban los valores nobles como el honor, la valentía, la lealtad que ya se habían perdido en su mundo real.

La imagen de Doré capta la locura, pero también la inocencia y la libertad del personaje protagónico, que rompe las cadenas de la realidad y se transforma en lo que anhela. Muestra el conflicto entre el mundo real y el imaginado, donde la felicidad alcanzada en los sueños idealistas del caballero está en peligro de ser destruida por los personajes secundarios que se burlan de su ‘locura’. Cervantes quería demostrar la absurdidad de los libros de caballerías, pues él creía que envenenaban y podrían el cerebro del lector. Así lo declara en el prólogo: “esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y vulgo tienen los libros de caballerías” (I,1; 13). Como representante del Romanticismo, Doré retrata la locura que afecta al caballero de manera exuberante al crear a sus espaldas un mundo fantástico desbordante lleno de personajes característicos de las obras de caballerías: princesas en apuros, caballeros flamantes, gigantes malignos, enemigos peligrosos.

El grabado manifiesta lo reales que son todos los personajes fantásticos de la ficción para Alonso Quijano y al mismo tiempo indica cómo este mundo va acercándose más y más a él hasta envolverlo y absorberlo en la ilusión de su propia fantasía. Don

Quijote está obsesionado por vivir en un mundo donde el bien siempre vence al mal. Pérez-Montoro explica que “esta obsesión o ilusión es lo que mantiene vivo a Don Quijote... Su enloquecimiento es inocente, no es peligroso, excepto para él mismo” (1). La locura del caballero borra la línea entre la imaginación y el mundo real.

La imagen que Doré crea de un don Quijote exuberante casi delirante envuelto en su mundo de fantasía es una de las ilustraciones más famosas de este pintor. La lectura visual del episodio que realiza Doré al dibujar esta estampa se ha convertido en intertexto que ya forma parte de todas lecturas posteriores. Es una composición visual genial en la que se muestra un don Quijote con elementos intertextuales de la época romántica. Puesto que las ilustraciones de Doré se hicieron tan famosas y se siguieron usando en muchas publicaciones posteriores, esta imagen del caballero andante es la que los lectores visualizan al leer la obra. Así lo indica Juan Manuel Lucía Mejía: “Una obra inmensa. Una obra sorprendente. Una obra única, pues está llamada a conseguir lo imposible: convertirse en el modelo iconográfico más difundido del *Quijote*. Doré ha sido capaz de crear un imaginario posromántico a partir de escenas cargadas de tensión teatral. La primera de ellas, la que representa a Alonso Quijano leyendo libros de caballerías, espada en alto y lectura a gritos, rodeado por los personajes caballerescos leídos y recordados, es una de las más conocidas” (1). Por medio de la perspectiva del pintor, es decir, mediante la lectura que hace Doré en su ilustración, la imaginación de Alonso Quijano se convierte en un ente protagónico. Su imaginación es tangible y concreta y aunque puede causar frustración y amargura en las personas queridas como el ama y la sobrina, a don Quijote le da vida.

La segunda ilustración a analizar es *The attack on the windmill* (figura 5), que corresponde a uno de los capítulos más conocidos e ilustrados de la obra: el episodio de los molinos de viento. Durante la segunda salida, ya acompañado por su escudero Sancho Panza,

don Quijote se enfrenta a unos molinos de viento que cree ser gigantes. Su imaginación interfiere en la realidad y causa el enfrentamiento de dos mundos: el mundo ideal de don Quijote y el mundo real de Sancho Panza. Doré plasma la locura de don Quijote y las consecuencias que acarrea en este grabado. La ceguera y obstinación de don Quijote lo llevan a su caída y derrota ante la realidad.

En este capítulo se manifiesta la locura del caballero. En su primera salida las acciones y los desvaríos de don Quijote son más sencillos, confunde a otras personas con enemigos y realiza rituales como el de velar las armas en una venta que él llama castillo. Aunque causa burlas y risas con sus excentricidades, no hay nadie quien trate de abrirle los ojos para que vea la realidad. En el capítulo XVIII chocan el mundo imaginario y el mundo real y causan un enfrentamiento verdadero.

En la ilustración de Doré se observa al caballero en el momento de ser derribado mientras clava su lanza en el aspa del molino. Es una imagen llena de movimiento y realismo. El cuerpo del caballero está arqueado y no se le ve el rostro. Su fiel caballo Rocinante se encuentra en el mismo estado, pero con el rostro lleno de terror. A lo lejos, en el trasfondo se ve a un Sancho muy pequeño y consternado, alzando un brazo con una expresión de preocupación y alteración. El movimiento y el dolor se aprecian claramente en la imagen, mientras que el silencio es quebrado por el llanto de Sancho y el jadeo del caballero. La composición muestra las consecuencias de una acción incitada por la locura del protagonista y retrata una de las caídas más famosas de don Quijote. Se destaca su armadura relumbrante, la lanza de madera y un escudo grande y redondo sostenido en su brazo izquierdo. El caballero estaba listo para la batalla, pero no logró la victoria; la vergüenza y el dolor fueron los únicos resultados que alcanzó.



Fig. 5: Doré, Gustave. *The attack on the windmill*. 1867.

La composición artística coloca en el centro a don Quijote y a Rocinante dibujados con mucho realismo y atención al detalle, pero no permite que el observador vea la cara del caballero. Esto le ofrece libertad al lector de imaginarse la expresión facial del héroe derribado. Sin embargo, le presenta una pista. Aunque no se puede apreciar el rostro del Caballero de la Triste Figura, en la expresión de Rocinante se puede detectar sorpresa y sufrimiento, no solo a

nivel físico sino también en lo emocional. Sin mostrar el rostro de Don Quijote, Doré capta perfectamente el sentimiento de sorpresa, desilusión y dolor. El no ver el rostro del caballero también indica su ceguera ante el mundo y su inocencia al enfrentar cosas que no son lo que parecen. Doré prefiere esconder el rostro de don Quijote para conservar ese estado de ilusión y encanto de un personaje cuyo mundo imaginado todavía sigue intacto a pesar de que se ha batido contra el mundo real y ha fracasado. No obstante, la audiencia advierte, a pesar de la risa que puede provocar esta imagen, un sentimiento de dolor, vergüenza y soledad, a un nivel que puede causar preocupación. Cervantes narra un episodio exagerado y risueño, pero Doré desea que el lector vea más allá de la locura y de las risas. Por lo tanto, dibuja una imagen que capta el dolor de la derrota y de ese modo incluye la intertextualidad del romanticismo con la exaltación del individualismo, de los sentimientos y el choque con la realidad.

La écfrasis invertida también contribuye a que el observador de la imagen pueda llegar a sus propias conclusiones al tenerla junto al texto. De este modo, la intertextualidad y la écfrasis invertida le permiten al lector alcanzar un entendimiento de la lectura. Pues al leer la descripción del autor y al visualizar la interpretación artística del ilustrador se conjugan dos lecturas y dos interpretaciones que ayudan a completar los espacios vacíos que se encuentran en el texto y en la pintura.

La última ilustración que se estudia de Doré es *Death of Don Quixote* (figura 6). Esta composición artística se relaciona con el capítulo LXXIV de la segunda parte, cuyo título describe los últimos días del protagonista: *De cómo don Quijote cayó malo y del testamento que hizo y su muerte*. En este capítulo Alonso Quijano rechaza su nombre de caballero y deniega todo lo que concierne a la caballería andante. Él mismo revoca el

nombre de don Quijote de la Mancha y decide retomar su propio nombre, Alonso Quijano, con el apelativo “el Bueno”. Don Alonso se disculpa de los presentes mientras yace, débil y cabizbajo, en su cama. Antes de llegar a este punto, don Quijote ha pasado por múltiples batallas perdidas y ha sufrido caídas dolorosas que fueron quebrantando sus ideales y su imaginación. El deseo de luchar para cambiar el mundo y hacerlo mejor según las nobles reglas de la caballería andante fue desvaneciendo hasta perderse su ideología. Esto deja al caballero quebrantado y cansado, sin fuerzas para seguir ni ganas de crear un mundo mejor.

Según Rogelio Miñana, el protagonista sigue una ruta cíclica empezando por la creación de don Quijote por el mismo Alonso Quijano y al final termina rechazando su título de caballero andante para regresar a su nombre verdadero. Lo expresa de este modo: “Comienza y termina en Quijano, pero pervive en la memoria de todos como Quijote. El personaje gris que ocupa todo su tiempo en la lectura de los libros de caballerías alcanza el éxito de su transformación en don Quijote de una forma irrevocable: Quijano se pierde en la memoria, se borra ante la fuerza de su creación, don Quijote... El triunfo de don Quijote es, en todo caso, el de Quijano: el hombre corriente transformado en un ser legendario que todos reconocen, al que todos recuerdan” (Miñana 1). Del mismo modo, “consciente de sus locuras pasadas no quiere abandonar este mundo con el estigma de loco” (Correa 1). Para Alonso Quijano, el Bueno, es muy importante

hacer hincapié en que ya no es el mismo de antes y resaltar que es consciente de que sus acciones estaban basadas en su locura y ambición.



Death of Don Quixote (II, 74).

Fig. 6: Doré, Gustave. *Death of Don Quixote*. 1868.

Doré infunde su composición artística con todos estos sentimientos encontrados. También retrata a los personajes más cercanos: un Sancho desolado de espaldas a su amo con lágrimas, dolor e impotencia marcados en su rostro; la sobrina postrada en la cama de su tío, inconsolable; el cura, el barbero y el escribano, los tres con el ceño fruncido de tristeza; el ama sentada en una silla, llena de angustia; y, por último, a la izquierda, Sansón Carrasco, sollozando, con las manos en el rostro. Don Quijote se ve cansado y triste, pero a la vez aliviado y tranquilo y trata de consolar a los presentes.

Doré capta la escena perfectamente. Cervantes lo narra como un momento lleno de dolor con una conclusión que alivia, pero que hiere el alma del lector. El artista coloca a la mayoría de los personajes en las sombras o de negro. Los únicos que destacan a la luz son don Quijote y Sancho. El punto de enfoque es don Quijote, quien, aun en su lecho de muerte, muestra pureza y lealtad hacia los demás. Doré resalta al caballero durante sus últimos momentos de vida con la alabanza y gloria que se merece. Don Quijote fue el único que vivió según sus ideales y peleó por alcanzar sus sueños lejanos e inalcanzables. Al dejar atrás su nombre como caballero andante, don Quijote se aleja del mundo de la fantasía y regresa al mundo real. Es notable que sus túnicas no tienen sombra ni mancha; él ya se encuentra en el mundo que lo desterró de su imaginación. Mientras tanto, los demás se ven afectados por la pérdida de un gran caballero, de alguien que les enseñó lo que es vivir y soñar, atreverse a hacer lo que dicta su mente y alma. Ahora son ellos los que desean entrar al plano quijotesco.

En esta ilustración, Doré traza la misma emoción de tristeza que Cervantes describe entre sus páginas. Ambos, el artista y el autor plasman un ambiente tan real y doloroso que inducen al lector o al observador a sentir ese vacío y esa desolación que sienten los personajes ficticios de la novela ante la pérdida del caballero andante. Así lo explica Correa: “La muerte de

Don Quijote está rodeada de un realismo tan profundo que a veces adquiere un tono grave. Su muerte parece más real que el personaje mismo, logrando con ello que el personaje se revista de una convincente y nueva capa de realismo. El lector queda satisfecho y convencido de la muerte real de este personaje de ficción” (1). La conexión entre la descripción verbal y la ilustración visual se hace patente en el tono que usa Cervantes y los trazos que marca Doré en su grabado; es el mismo realismo al que sucumbe el lector. Ambos textos, el escrito y el visual, presentan el dolor ante la pérdida, no solo de Alonso Quijano, sino de don Quijote. El artista trata de acoplarse al tono del autor, y brinda el honor que tanto Cervantes y como don Quijote merecen. El uso de sombras, expresiones faciales afligidas, posturas decaídas infunden una clara imagen de desilusión, al estar presentes en los últimos momentos de la vida de don Quijote. Al abrir este espacio privado Cervantes invita al lector a participar en el duelo y Doré al plasmar su lectura visual de la escena, crea la ilusión que nos encontramos junto a Sancho, la sobrina, el ama y los demás personajes.

Las imágenes de Doré, agregan elementos románticos y presentan a un Quijote más trágico y devastado. Según Juan Rodrigo Lobato Castaño “Doré capta la esencia del personaje cervantino, su carácter idealista y heroico, puesto que es el Romanticismo el que dotará de nuevo significado a este personaje. Anteriormente se asociaba al Quijote con una serie de cuentos cómicos, mientras que ahora se carga de dramatismo y tristeza” (12). Al representar a don Quijote como una figura romántica ofrece otra lectura, otra ilustración de don Quijote, otro nivel de entendimiento. El artista romántico deja el humor y parodia fuera de sus ilustraciones en blanco y negro para darnos un Quijote más real, idealista y dolido. Los grabados de Doré y la conexión con la obra de Cervantes muestra que los periodos o movimientos artísticos afectan la

percepción que el lector o el artista de la obra; ya sea pintura o literaria. Como menciona Angélica Tornero “Las obras surgen de otras obras, inscritas en esa enciclopedia inmensa que se conforma de las expresiones que han existido en otros momentos, obviamente, realizadas por ‘otros’” (92). De nuevo se confirma que la intertextualidad no solo existe sino aumenta al agregar lecturas e interpretaciones. Las obras se derivan y se crean usando piezas de otras.

Salvador Dalí y don Quijote de la Mancha: En busca del ideal

Salvador Dalí aclaró en diversas entrevistas que compartía la forma de ver el mundo con Quijote de la Mancha. Según Císcar Casabán: “Don Quijote y Dalí cabalgan juntos en viaje de aventuras, paralelas en muchas ocasiones, donde la locura de ambos no es más que la búsqueda de un idealismo que supera la verdadera locura y la convierte en ingenio y triunfalismo. Ambos son espíritus libres que veían al mundo con ilusión y de una manera única e inigualable de libertades” (41). El pintor catalán realizó numerosas pinturas con el deseo de captar la realidad según don Quijote. En sus obras muestra un mundo de fantasía e imaginación, un mundo surrealista que ubicarse solo en los sueños. Dalí quería otro modo de representar el mundo en sus pinturas y poder cambiar la forma de ver la realidad. El artista usó de inspiración a *Don Quijote de la Mancha* quien con su fuerza de espíritu demostró lo que es vivir. Precisamente eso es lo que muestra Dalí en sus ilustraciones: el deseo de vivir en el mundo que se encuentra dentro de nosotros y que solo podemos alcanzar si nos lo proponemos.

La primera imagen de Dalí a analizar es *Don Quixote and the windmills* (figura 7). A diferencia de Doré, que pinta lo que ocurre en el mundo exterior, Dalí muestra lo que don Quijote piensa al ver los molinos. Mediante su pintura, el artista catalán logra explicar cómo funciona la imaginación del caballero. Don Quijote se encuentra en un mundo donde la ficción y la realidad se mezclan y esto causa que lo que él ve a su alrededor es una conglomeración de las

distintas cosas provenientes del mundo de fantasía de sus libros y no es la realidad. Dalí pinta la realidad del mundo exterior al lado derecho y la imaginación de don Quijote que distorsiona la realidad que vive al lado izquierdo.



Fig. 7: Dalí, Salvador. *Don Quixote and the windmills*. 1946. New York.

En la parte superior de la ilustración se observan un caballo precioso, con musculatura, anatomía y detalles realistas, y un ser humano abstracto sin rostro. Parece que se trata de Don Quijote y Rocinante, pero no ubicados en el suelo, sino volando por el aire. Dentro de la cabeza de don Quijote que se encuentra a la izquierda y está abierta a la vista del observador se ubica una figura cubista abstracta que parece ser el gigante imaginado. Ambas figuras, don Quijote cabeza y don Quijote cuerpo completo en el aire se distinguen en cuanto a diseño y complejión. Lo que piensa y ve don Quijote no es lo que sucede en realidad. Su imaginación deforma todo, no solo a sí mismo, sino también a lo que lo rodea, incluso a su viejo rocín. Para don Quijote, en su imaginación, Rocinante es el caballo más fuerte y gallardo, lleno de vida y vigor. Sin embargo, en realidad, el caballo es justamente lo opuesto: viejo, flaco, demacrado.

Las figuras principales de la composición ideada por Dalí muestran la realidad del mundo exterior y la imaginación del mundo interior. En la cabeza ‘vacía’ de don Quijote se ve un gigante enorme y un don Quijote minúsculo, pero con esperanzas de victoria y gloria, anticipando la derrota del gigante. Como pintor surrealista, Dalí aporta la intertextualidad del subconsciente, lo que existe en la cabeza del caballero y lo que solo ve él. Al lado derecho se manifiesta la derrota irrefutable contra el supuesto enemigo, que ahora resulta ser un molino de viento. Dalí contrasta los dos lados de la imagen: el subconsciente y la razón, la creatividad e imaginación en el lado izquierdo, la realidad y la lógica en el lado derecho. De este modo se muestra la dualidad de la realidad y la ficción, y se visualiza esa batalla que se libra don Quijote capítulo por capítulo. Por lo tanto, Dalí hace testigo al lector y al observador de la verdadera situación del caballero.

En varias de las ilustraciones que Dalí realiza de la obra cervantina, se observa un patrón muy único: las formas en espirales que emplea principalmente para representar a don Quijote.

Este es el caso de la figura 8, *Don Quichotte*, que se analiza como segundo ejemplo de las tres obras pictóricas elegidas de Dalí. El cuerpo entero del caballero está formado de espirales de diferentes tamaños, hasta la cara el escudo y la lanza se conforman de espirales. La figura parece estar en perfecta simetría, una especie de hombre de Vitruvio de Da Vinci abstracto. Aun sin dibujar detalles en el rostro o en el cuerpo se sabe perfectamente quién es. En el segundo plano de la ilustración, se ve muy abajo, al costado izquierdo, una pequeña figura montando a burro. Es Sancho que aparece muy lejos, en la distancia, detrás de la alta y abstracta figura de don Quijote. La técnica que usa Dalí en el escudero es completamente diferente a la de don Quijote. A Sancho lo dibuja de forma más realista y más fácil de identificar. Según Carlos Reyero, “la forma que tiene Dalí de caracterizar a don Quijote, a base de espirales que parecen encarnar la fuerza de un torbellino que termina por destruirse a sí mismo, resulta muy reveladora, frente al Sancho bien definido y rechoncho” (183). De nuevo, Dalí muestra los dos polos opuestos: don Quijote y Sancho, uno representa el idealismo y la imaginación, el otro la realidad.

Dalí no dibuja al caballero viejo con arrugas visibles en el rostro, con la armadura oxidada o sobre su caballo flaco y pobre. Retrata a un Quijote ágil, vivo, con destreza y pasión, ideado a base de simples espirales que le dan una sensación de estática equilibrada y a la vez vitalidad a la figura del caballero manchego. Ambos brazos estrechados hacia arriba le infunden ímpetu y vigor. Con el escudo en el aire y la lanza plantada a su lado, se muestra listo para cualquier percance. Es una forma sencilla y genial de captar la esencia de don Quijote, que siempre se veía listo para cualquier aventura.



Fig. 8: Dalí, Salvador. *Don Quichotte*. 1957. Paris.

Esta figura abstracta creada en el ámbito del surrealismo representa el espíritu luchador del caballero, su motivación para seguir adelante y no detenerse a pesar de las derrotas. La figura en tinta, a pesar de no tener un rostro expresivo con facciones que delatan su actitud y pensamientos, es altiva y motivada, recta y con una postura firme y equilibrada que invita a seguirle y a combatir junto a él. Al atreverse a ser quien es y actuar como él desea, se le multiplican los peligros y lo convierten en un personaje más importante y valeroso que los otros

caballeros andantes. Dalí no deja atrás el entusiasmo y la galantería de don Quijote, pues a pesar de todas sus caídas y peleas vencidas, el caballero aún se levanta con intención y deseo de seguir luchando sin rendirse. Don Quijote representa el nunca darse por vencido, el levantarse y seguir a pesar de las caídas que se lleguen a presentar a lo largo de la vida. Esa es la imagen que desea transmitir Dalí.

Como pintor surrealista, Dalí agrega la intertextualidad del subconsciente, del mundo de los sueños, de lo abstracto, de lo incomprensible, de lo inexplicable, de lo absurdo. La dualidad es esta ilustración de Dalí es la misma que podemos ver en la obra de Cervantes. Por lo tanto, se podría decir que don Quijote “vivía en un mundo en el que se mezclaban las fantasías con la realidad. Dalí fue, a su vez, un pintor de los sueños y de la realidad mediada por las fantasías, e hizo de sí mismo un original personaje, en el que se superpusieron realidad y ficción” (La Nación 1). La pintura de Dalí muestra la dualidad que existe en la ficción e ilustra de una manera sencilla pero muy eficaz para que el observador comprenda el constante enfrentamiento entre el mundo surreal y el real.

No todas las obras dalinianas sobre don Quijote son tan abstractas o simbólicas. Como se observa en la ilustración anterior, Dalí enfoca su uso de espirales para mostrar la ilusión o lo no real, algo que representa una idea, pero no pertenece al mundo real. En su obsesión por don Quijote, el artista catalán ilustra diferentes escenas usando este método de espirales y figuras geométricas concretas. La tinta y las acuarelas son sus medios predilectos para retratar las aventuras del caballero manchego e infundirle un nivel de intertextualidad surrealista a la obra que ilustra. Casi siempre emplea el negro para las espirales y colores brillantes para las figuras más realistas. La tercera ilustración para analizar (figura 9) es la del enfrentamiento con los

cueros de vino. En esta composición, don Quijote se enfrenta a ‘espirales’ o figuras creadas por su imaginación. El caballero en su visión atormentada por las imágenes de seres mágicos parece ver cabezas de gigantes en la habitación que ocupa en la venta. El valiente y gallardo caballero envaina su espada y está dispuesto a luchar hasta la muerte contra semejantes enemigos. En la mente de don Quijote eso es lo que sucede, mientras que en el plano real su gran pelea es contra unos sacos de cuero que contienen vino. Cervantes lo describe con estas palabras: “en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quien tenía ojeriza Sancho, él sabía bien el porqué, y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes peleando con algún gigante... fue tan intensa la imaginación de la aventura que iba a fenecer... y había dado tantas cuchilladas en los cueros, creyendo que las daba en el gigante, que todo el aposento estaba lleno de vino” (I, 35; 367). Como siempre, la imaginación de don Quijote va más allá de la percepción de los demás. Nadie ve cueros de vino, solo él. Sus fantasías de gloria y triunfo causan muchos contratiempos en el mundo real y provocan disputas y malentendidos.

La perspectiva que Dalí privilegia en esta ilustración enfoca la vista desde arriba y representa a un don Quijote muy pequeño, parcial, comprimido en el costado derecho de la composición, empuñando su espada y atacando los cueros de vino. El caballero no se ubica en el centro, no acapara el protagonismo de esta ilustración. La figura cubista del caballero se compone de cuadrados y rectángulos y otras figuras geométricas, pero contiene pequeños detalles que la acercan a la descripción de don Quijote, como la barba, la camisa y el bonetillo, como lo describe Cervantes en el capítulo XXXV. El artista transfiere al personaje de Don Quijote a un plano más abstracto, casi irreal. La figura es solo una marioneta, no parece un ser humano. Esto se debe entender como algo propio de este movimiento artístico, ya que “con el surrealismo se invierte el objetivo del sistema figurativo tradicional, ya que la pintura pierde su

carácter mimético respecto a la realidad” (Azzaretti 111). Dalí capta la esencia quijotesca del personaje, elige correctamente los diferentes rasgos que definen a don Quijote y los añade a su mundo abstracto.



Fig. 9: Dalí, Salvador. *Don Quijote*- Ink and watercolor. 1977-78.

Los ‘gigantes’ con los que lucha el caballero y que ocupan la mayor parte de la composición no son más que espirales negras pintadas de azul. Las espirales representan la idea de los gigantes, mientras que el color azul que añade Dalí indica lo que realmente son, simples cueros de vino. La espada de don Quijote punza una de las figuras en espiral y causa que un líquido rojo, sangre o vino, salga a presión. El triángulo rojo que forma la

sangre-vino ocupa el centro del dibujo. Casi imperceptible, en el lado derecho de la ilustración, detrás de los cueros de vino, se manifiesta una figura a lápiz, casi transparente y sin color. Se trata de una figura muy rara y diferente, que se puede interpretar como Frestón, el sabio encantador, enemigo de don Quijote que suele interferir en las aventuras heroicas del caballero para quitarle la gloria, A los ojos de don Quijote, todas sus desgracias y derrotas son causadas por encantamiento.

Dalí usa su ingenio y visión surrealista para realizar su propia lectura de la obra cervantina y plasmar en imagen el mundo de don Quijote visto por el personaje mismo. Este mundo surrealista que está conformado a base de ideales y sueños le permite al artista catalán imaginar y soñar como lo hace Don Quijote. Sin embargo, en sus ilustraciones también plasma la otra cara de la moneda, la realidad que oprime al caballero y le destroza sus sueños, su alma y su vida para al final dejar lo que la realidad provoca en los individuos, la pérdida total de la ilusión y de los ideales. De esta manera, Dalí le ofrece al espectador la oportunidad de visualizar el mundo onírico del caballero. El deseo de representar un mundo donde los sueños son la verdad y el mundo real es una fabricación es el objetivo de Dalí. El artista catalán se inspira en la imaginación del héroe cervantino para dejar volar a su propia creatividad y darle al espectador una nueva forma de ver el mundo.

El surrealismo le permite a Dalí experimentar con materiales, técnicas y representación de ideas, ya que el artista en este movimiento “acude a diversas técnicas sin ningún tipo de limitaciones o reglas, como el sueño hipnótico, la escritura automática, los textos colectivos, los collages, los cadáveres exquisitos, entre otras” (Azzaretti 112). El surrealismo en sí ya contribuye varios niveles de intertextualidad, pues al privilegiar diferentes técnicas y métodos creativos se conecta a otros movimientos artísticos. Dali contribuye su lectura e interpretación al

plasmar mundo onírico e idealista de Don Quijote. El artista catalán conecta al personaje novelesco del siglo XIV al movimiento artístico y sociocultural del siglo XX al retratarlo como sujeto del arte surrealista y al agregar a la iconografía del Quijote la figura abstracta, espiral, cubista, una figura compuesta de otros pedazos, de otros elementos artísticos. Borunda mantiene que esto se debe a que “la configuración de los símbolos está directamente ligada con la naturaleza intertextual de las producciones culturales de la era contemporánea, posibilitando así que los diversos símbolos empleados en una obra puedan ser interpretados por cualquier individuo con la competencia básica de interpretar los diferentes textos” (14). Se manifiesta de nuevo la estrecha relación entre el arte y la literatura.

Con su excentricidad, rebeldía, creatividad e ingenio, Salvador Dalí crea una nueva visión de don Quijote y su mundo interior al presentarle al lector y al espectador un caballero andante surrealista. La abstracción del protagonista cervantino y su recreación en el lienzo daliniano con formas espirales o cubistas, ubicado en el centro o delegado a la periferia, reconocible o apenas trazado le infunde al personaje varios matices y lo hace portador de distintos niveles de intertextualidad.

Antonio Carnicero, Gustave Doré y Salvador Dalí realizan distintas lecturas de *Don Quijote de la Mancha* al ilustrar la obra. Como representantes de diferentes épocas y distintos movimientos artísticos, la visión de cada uno y su trasfondo personal, social, histórico y cultural se manifiesta en las ilustraciones. Carnicero, neoclasicista español, vio su creatividad limitada por las instrucciones pormenorizadas de la Real Academia. Doré, romántico francés, viajó por España y se inspiró y se empapó de la cultura española antes de iniciar su desbordante creación artística sobre don Quijote. Dalí, surrealista catalán, se compenetró del espíritu quijotesco

rebelde, extravagante y soñador y recreó figuras quijotescas a lo largo de su vida. Los tres pintores, mediante su interpretación de la obra y sus composiciones artísticas, contribuyeron diversos niveles a la intertextualidad de la obra.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIÓN

En literatura y arte, el ser humano es capaz de crear personajes multifacéticos y universos espectaculares que cautivan e impactan. El público lector y espectador tiene la oportunidad de viajar a otros espacios y de conocer otras realidades mediante la ficción y el arte pictórico que ilustran experiencias nuevas y mundos desconocidos con descripciones y colores que provocan profundas emociones y presentan otros puntos de vista. No hay duda de que existe una relación entre la literatura y el arte. Ambas se conectan por medio de la polifonía de voces que comparten y las distintas lecturas que se hacen de los textos escritos y de los visuales a lo largo del tiempo. La conexión entre ficción y arte envuelve también otros ámbitos de la experiencia humana como la historia, la cultura, la lingüística, entre otras.

Esta conexión entre ambas áreas artísticas se puede analizar usando la teoría de la intertextualidad, ideada por Mijael Bajtín y más tarde estudiada por Julia Kristeva. La intertextualidad conecta no solo textos literarios de distintas épocas entre sí, sino también establece conexiones con otras áreas como el arte, la cultura, la lingüística, la filosofía, etc. La pluralidad de voces, por ejemplo, es uno de los elementos intertextuales que se manifiesta en las obras. También existe la intertextualidad que conecta un texto a ciertos elementos culturales anteriores o posteriores. Las lecturas que se hacen de una obra a través del tiempo agregan niveles de intertextualidad, lo que también ocurre con los elementos culturales y sociales que pueden aparecer en una obra pictórica.

Es decir, la intertextualidad también se manifiesta en el arte, ya que una obra visual puede incluir elementos de obras pictóricas anteriores o de otros textos de otros ámbitos. El artista crea sus obras y desarrolla su propio estilo y técnica, pero se inspira y ciertamente estudia

las obras de los grandes artistas que lo preceden. Quienes provienen del mismo movimiento artístico, cultural o social, suelen compartir ciertos elementos o técnicas o modos de ver el mundo que luego plasman en sus lienzos. Los artistas se ven inspirados e influenciados por otros artistas, por su cultura, por sus estudios y sus lecturas. Por lo tanto, existe la intertextualidad en el arte y entre el arte y muchas otras disciplinas.

La lectura y los libros han sido motivo de inspiración para los muchos artistas e ilustradores de obras literarias que plasman su interpretación de las aventuras o de los personajes en sus lienzos. Existen dos tipos de artistas: quienes se identifican los personajes y se ven impactados por las experiencias narradas de estos, y quienes no desarrollan una relación anímica con el sujeto y solo realizan la labor para la que fueron contratados por la editorial. Cada artista ilustrador se ve impulsado por su imaginación e interpretación de la lectura. De este modo, el artista conecta las narraciones, descripciones y diálogos de una obra literaria a los pigmentos, colores, trazos y líneas que hablan el lenguaje gráfico y crean otro texto, un texto visual. La coexistencia entre el arte y la literatura es muy antigua, y gracias a ella, la literatura y el arte nunca se desvanecen. La coexistencia y su mutua interpretación siguen provocando la vigencia artística y literaria. De este modo se encargan de mantener vivos los mundos literarios y pictóricos del pasado.

La obra española más famosa y estudiada a nivel mundial es *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, obra que se publica en dos partes, la primera en 1605 y la segunda 1615. Considerada la primera novela moderna, *Don Quijote* invita a sus lectores a un mundo en donde la realidad y la fantasía se conectan en las aventuras del caballero manchego y su escudero. La obra se presta particularmente bien a la ilustración gracias a la vitalidad de sus personajes principales y el dramatismo de las aventuras y hazañas. De hecho, el *Quijote* se viene ilustrando

desde las primeras ediciones hace 400 años. Muchos artistas han tenido la dicha y el placer de poder ilustrar las aventuras de don Quijote. Los diferentes ilustradores han dejado una rica iconografía de la obra. Al enmarcar en sus lienzos las vivencias de don Quijote, cada artista hace una lectura y una interpretación distinta del caballero y de los episodios. La imagen de don Quijote ha cambiado a lo largo del tiempo dependiendo de la época, del movimiento artístico y de la perspectiva artística. Cada artista le ha dado un toque nuevo al caballero de la Mancha. Para poder analizar estos elementos este estudio se apoya en las teorías de la intertextualidad y de la écfrasis invertida.

Las ilustraciones que acompañan el texto literario juegan un papel importante para el entendimiento de la novela. Sin embargo, las imágenes que decoran la obra literaria no se inspiran solo en la interpretación artística del pintor o dibujante, también incluyen los preceptos y las interpretaciones de las editoriales. Es decir, ya no son solo las ideas del autor que llegan directamente al lector, sino que a estas se le agrega otro nivel de interpretación mediante las ilustraciones que pueden influir en la de la obra. La percepción del artista y en su entendimiento de la obra influyen mucho su bagaje personal y los eventos políticos, históricos y culturales que lo rodean. Esto causa una nueva comprensión de la obra, en este caso del *Quijote*. Las muchas y distintas lecturas que se han realizado de la obra junto con la rica iconografía que se ha ido acumulando a través de los siglos han hecho de la novela cervantina un texto multifacético, vigoroso y fascinante.

En este estudio se analizan a la luz de la intertextualidad y de la écfrasis invertida nueve dibujos de tres pintores que son conocidos representantes de su época y se distinguieron como ilustradores de la famosa obra cervantina. Primeramente, está Antonio Carnicero, pintor y grabador español, cuyo arte ofrece los detalles realistas y elegantes del Neoclasicismo del siglo

XVIII. Carnicero recibe el encargo de crear ilustraciones para la edición de *Don Quijote* de la Real Academia Española, que supervisa muy de cerca los dibujos de los artistas que colaboran en la edición. Carnicero sigue las instrucciones de la RAE basadas en la narración y descripción que aparece en la obra de Cervantes, pero con un intertexto adicional de la interpretación de la Academia. Además, le agrega elementos de su propia lectura. Existen varios bosquejos de los diferentes dibujos junto con el grabado final que aparece en la edición que muestran la dedicación y el deseo del artista de retratar con mucho detalle todo lo que se le había encomendado. No obstante, sus ilustraciones del *Quijote* contienen algunos componentes que cuestionan su lealtad y acercamiento a la obra cervantina. Una característica de los dibujos de Carnicero es que el caballero andante tiene un aspecto mucho más joven y apuesto. Ya no es un viejo hombre de cincuenta años procedente del siglo de oro, sino que parece ser un Quijote joven y moderno de la época neoclásica. Carnicero crea un nivel de intertextualidad visual al seguir las pautas de la Academia al mismo tiempo que muestra su propia interpretación del texto en las facciones de los personajes, sus vestimentas y los trasfondos neoclásicos. Observados desde la écfrasis a la inversa, se pueden apreciar composiciones muy detalladas que respetan en su mayor parte las descripciones de Cervantes en la obra.

Gustave Doré, francés de nacionalidad y romántico de inspiración, creó cientos de dibujos para ilustrar una traducción al francés de *Don Quijote de la Mancha*. Sus ilustraciones son las más conocidas a nivel mundial, puesto que se siguieron utilizando en muchas ediciones posteriores. Como representante romántico, dibujó escenas muy detalladas y desbordantes, pero también imágenes llenas de desilusión y desencanto. Gustave Doré agrega el intertexto visual romántico a la obra. Sus pinturas muestran las tragedias que vive y las dificultades que atraviesa el Caballero de la Triste Figura. Las risas son pocas en sus ilustraciones. En lugar de risa, sus

dibujos evocan compasión y lástima y llevan al público a conocer otro punto de vista de la obra. Pareciese que Doré presenta un Quijote diferente al de Cervantes. El autor describe las escenas cómicamente para hacer burla a los libros de caballería, mientras que Doré dibuja a un Quijote humano, doliente y desesperanzado. El gusto por el detalle y la belleza son ejemplos de écfrasis revertida, pero el resaltar el sufrimiento y el desencanto de don Quijote infunden al texto con un nuevo nivel de intertextualidad.

Por último, el famoso escultor, pintor y grabador catalán Salvador Dalí es uno de los más conocidos ilustradores de *Don Quijote*. Su obra artística no se puede analizar muy bien mediante la teoría de la écfrasis invertida, ya que sus composiciones se alejan mucho del texto original de la novela. No obstante, la teoría de la intertextualidad se presta muy bien para estudiar sus ilustraciones, ya que hace una lectura muy distinta de la obra y crea textos visuales nuevos e inusitados. - Varios de sus dibujos hacen referencia a las manifestaciones de la locura de don Quijote. El pintor catalán siente una conexión especial con el caballero de la Mancha y admira la forma en la que este se enfrenta al mundo y crea su propia identidad. Dalí aporta al texto cervantino la intertextualidad del surrealismo, arte basado en la representación del mundo onírico, y en este caso, del mundo fantástico de un soñador andante. Dalí dibuja no solo el mundo exterior de la novela sino también el mundo interior de don Quijote. En sus dibujos se manifiesta también la dualidad que forman la imaginación y la realidad y esto le presenta al público lector y espectador una nueva forma de entender el mundo del caballero andante. Dalí interpreta la locura de don Quijote como el deseo de triunfar y vivir como él quería.

En conclusión, cada uno de los tres artistas muestra diferentes lecturas, perspectivas, interpretaciones y representaciones de la obra en sus dibujos y grabados. Tratan de captar la idea del autor para poder enseñar al lector/espectador lo que el autor desea comunicar mediante el uso

69 de imágenes y figuras, pero cada artista viene con su propio bagaje sociocultural y artístico que informa su creación pictórica. La teoría de la intertextualidad ayuda a percibir las conexiones que existen entre las obras literarias, las visuales y el mundo en el que se crean. La teoría de la éfrasis reversa contribuye a nuestro entendimiento gracias a la relación que establece entre la descripción escrita y la imagen visual. Todos estos elementos enriquecen la obra cervantina y la experiencia del público lector. El arte realza y acentúa el entendimiento del texto, al mismo tiempo que mantiene vivos a los personajes por medio de las pinceladas y los colores que comunican el contenido de la obra. Don Quijote sigue cabalgando en las páginas y en las mentes de los lectores y sigue inspirando a escritores y pintores a retratar sus enseñanzas y aventuras para aprender de ellas. A pesar de su muerte, el caballero sigue cumpliendo su misión de caballero andante, ayuda a los tristes, inspira a los perdidos y enseña los valores importantes de la sociedad. La literatura y el arte y la intertextualidad que los conecta mantienen viva la esencia de don Quijote y de Cervantes. El espíritu libre de don Quijote sigue tocando vidas y mantiene eterna su imagen de caballero andante.

Obras Citadas

- Agudelo, Pedro. *Las palabras de la imagen. Ecfrasis e interpretación en el arte y la literatura*. Instituto Tecnológico Metropolitano, Ed. I, 2017.
- Albero, Danilo. "La ecfrasis como mimesis". IDAES. Universidad Nacional de San Martín, 2007. 1-16.
- Alburquerque, Luis. "La écfrasis en el *Quijote*". *El Quijote y El Pensamiento Teorico-Literario*. Madrid. 2005. 157-172.
- Arán, Pampa. *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Colección libros. Universidad Nacional de Córdoba, 2016.
- Ardila, Juan Antonio Garrido. "Don *Quijote* en el Romanticismo inglés: A Romantic Drama de George Almar (1833) y A Comic Opera de Harriet Stewart (1834)". *The Cervantes Society of America*, 2009. 209-227.
- Azzaretti, María Sofía. "Intertextualidad entre arte clásico y contemporáneo". *Creación y Producción en Diseño y Comunicación No. 59*. 2014. 111-115.
- Báez, Eduardo. "La gran edición del *Quijote* de Ibarra (1780)". Universidad Autónoma de México. 2006.149-167.
- Bajtín, Mijaíl. *Problemas de la poética de Dostoievski. Poesía rusa- Crítica e interpretación*. Fondo de cultura economía. México, 1986.
- . *The dialogic imagination*. University of Texas Press. Austin. 1981.
- Barrada, Adil. "Intertextualidad y Traducción: La Alusión Como Elemento Primordial en la Traducción de los Textos Literarios del Árabe al Español". *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*. Universidad Autónoma de Madrid, 2007. 1-42.
- Barthes, Roland. "Texte (théorie du)". *Encyclopaedia Universales*. Paris, Albin Michael. 1974.

Blas, Javier & José M. Matilla. “Imprenta e ideología. El *Quijote* de la Academia, 1773-1780”.

El Quijote ilustrado. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid, 2004. 15- 32.

Bobes, María del Carmen. “El episodio de la cueva de Montesinos: hacia la cordura”. *Archivum*,

LXVII. 2017. 117-156

Borunda, Ismael. “La intertextualidad simbólica en los medios artísticos contemporáneos”.

UAEM. 2013.

Carnicero, Antonio. *Don Quijote gana el yelmo de Mambrino*. 1780. Ed. Julio Polino Tamayo.

----- . *La Dulcinea encantada*. 1780. Ed. Julio Polino Tamayo.

----- . *Aventura en la cueva de Montesinos*. 1780. Ed. Julio Polino Tamayo. Valencia.

IVAM, Instituto de Valencia. 2005. 11-41.

Casillas, Diego. “El mito de don Quijote en el arte contemporáneo”. *Hemeroteca*. España, 2016.

Consulta: 2 de febrero de 2019.

Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco

Rico

Císcar Casabán, Consuelo. “Dalí-Don Quijote”. *Dalí y el Quijote*. 2001.

Correa, Miguel. “Sobre la muerte de/en don Quijote de la Mancha. Espéculo”. *Revista de*

estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 1999.

Coto Gómez, Esteban. “Las ilustraciones de Doré al *Quijote de la Mancha*”. *Revista*

Pensamiento Actual. Universidad de Costa Rica. 39-48.

Dalí, Salvador. *Don Quixote and the windmills*. 1945. New York.

----- . *Don Quichotte*. 1957. Paris.

----- . *Don Quijot- Ink and watercolor*. 1977-78.

- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. “Comparación interartística”. *Lo que Borges enseñó a Cervantes, introducción a la literatura comparada*. Penguin Random House Grupo Ed. España. 2016. 173-199.
- Doré, Gustave – *A world of disorderly notions, picked out of his books, crowded into his imagination*. S; Italia. *Project Cervantes*. Eduardo Urbina. Texas A&M University.
- . *Death of Don Quixote*. 1868. *Project Cervantes*. Eduardo Urbina. Texas A&M University.
- . *The attack on the windmill*. 1867. *Project Cervantes*. Eduardo Urbina. Texas A&M University.
- Dover Publications, Inc. *Dore’s Illustrations for “Don Quixote”. A Selection of 190 Illustrations by Gustave Doré*. Nueva York. 1982.
- Enkvist, Inger. “El Quijote, la idea del héroe y la reflexión ética de nuestros días”. *Espéculo*. Revista de estudios literarios. Departamento de Lenguas Románicas. Universidad de Lund. Suecia, 2005.
- Estrada, Olga N. “La lectura como fuente de creatividad, conocimiento y formación en los alumnos del nivel medio superior”. Universidad Autónoma de Nuevo León. 2003.
- Giraldo, Éfren. “‘Entrar en los cuadros’. Écfrasis literaria y écfrasis crítica en los ensayos de Pedro Gómez Valderrama”. *Revista Co-herencia*. 2015. 201-226.
- González, Blanca I y Myriam Castillo. “Hacia una teoría de la intertextualidad”. *Folios*. Argentina, 1998. 1-6.
- González Moreno, Fernando. “El proyecto «iconografía textual del Quijote» y las ediciones italianas del *don Quijote* en la colección Urbina-Cushing Library”. *Studi di Memofonte*. No. 18, 2017. 31-48.

- Huerta, Javier. “La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)”. *Dicenda. Estudios de lengua y literatura españolas*. Universidad Complutense de Madrid, 1988. 143-158.
- Kanelliadou, Vasiliki. “Ut pictura poesis: Artes Plásticas y Literatura: Didácticas paralelas”. *CiDd: II Congreso Internacional de DICÁCTIQUES*. Universidad Aristóteles de Salónica, 2010. 1-4.
- Kristeva, Julia. “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela”. *Intertextualité Francia en el Origen de un término y el desarrollo de un concepto*. UNEAC, 1997. 1-24.
- . *El texto de la novela*. Barcelona: Lumen. 1989.
- . *Semiótica*. Ed. 4. 1969.
- La Nación. “*El Quijote*, en la mirada surrealista de Salvador Dalí”. *Revista en línea, La Nación*. 2005. Consulta: 14 marzo de 2019.
- Lenaghan, Patrick. “Los dibujos de Antonio Carnicero para el Quijote: Proceso de trabajo e ilustración”. *En De la Palabra a la imagen: El Quijote de la Academia de 1780*. Madrid, 2006. 57-82.
- Lobato Castaño, Juan Rodrigo. “Aspectos creativos de la obra de Gustave Doré”. 2003.1-15.
- Lucía Mejías, Juan Manuel. “El *Quijote* Universal: La lectura en imágenes”. *El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2015*. Centro Virtual Cervantes, cvc.cervantes.es. Consulta: 20 de mayo de 2019.
- Macedo, Alfonso. “La intertextualidad: Cruce de disciplinas”. *Xihmai*. Vol. 3, No 5, 2008. 1-9. Consulta: 13 de marzo de 2019.
- Marinkovich, Juana. “El análisis del discurso y la intertextualidad”. *Boletín de Filología*. Universidad Católica de Valparaíso, 1998. 729-742.

- Martínez Ibáñez, Ma. Antonia. “Antonio Carnicero y las ediciones de *el Quijote* de Ibarra de 1780 y 1782”. *Villa de Madrid: Revista del Excmo.* No. 96. Madrid, 1988. 21-34.
- Mendoza Fillola, Antonio. “El concepto de intertextualidad en los textos literarios y en las artes visuales: Una reflexión didáctica sobre la contigüidad cultural”. *Simposio Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura III. Universidad da Coruña. Barcelona, 1993. 333- 342.
- Miñana, Rogelio. “De Quijano a Quijote, o el poder de las palabras”. *Revista Alep*. 2009.
Consulta: 8 de junio de 2019.
- Morón, Ciriaco. “El Quijote: filosofía, teología, obra de arte”. Universidad de Cornell.
Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 2000. 667-694.
- Muñoz, Henry. “*Don Quijote de la Mancha* y la caballería Romántica”. *Magazín Dominical El Espectador*. No. 761. 1997
- Nelson, Molly. “Don Quijote soy, y mi profesión la de andante caballería”. 2010. Consulta: 12 marzo de 2019.
- Níkleva, Dimitrinka G. “La intertextualidad entre lengua y artes en la enseñanza de idiomas”. *Onomázein*. Chile, 2013. 107-120.
- Ortiz Mosquera, Ernesto. “Investigar en artes: de cómo la intertextualidad alimenta los procesos creativos de la escena”. Universidad de Cuenca. ASRI. 2014. Consulta: 5 de octubre de 2019.
- Palumbo, Federico. “La inspiración del Surrealismo. Breve presentación de argumentos y procedimientos utilizados por los artistas del Surrealismo para inspirarse”. Centro de Estudios-Parque de Estudio y Reflexión Punta de Vacas, 2010. 1-23.

- Pérez-Montoro, José Antonio. “Características de la locura de *don Quijote*”. *Antología Poética del Siglo de Oro*. Consulta 4 de agosto de 2019.
- Pimentel, Luz Aurora. “Ecfrasis y lecturas iconotextuales”. *Revista de Literatura Comparada*. 2003. 205-214.
- Pineda, Victoria. “La invención de la ecfrasis”. *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*. 2000. abril 13 del 2019. 251-262
- Ramey, James. “Bajtín y el giro espacial: Intertextualidad, vanguardismo, parasitismo”. *Literatura: Teoría, historia, crítica*. Universidad Autónoma Metropolitana. Vol. 15. México, 2013. 69-95.
- Reyero, Carlos. “Visiones de lo paradójico. Quijotes pintados de Delacroix a Dalí. *El Quijote desde e siglo XXI*. Eds. Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2005. 173-183.
- Riffaterre, Michael. “La ilusión de la écfrasis”. *Literatura y pintura*. Ed. Antonio Monegal. Madrid: Arco-Libros. 2000.161-183.
- Rivara, Greta. “El *Quijote* y la filosofía española”. *Lengua y Literatura Hispánicas*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional Autónoma de México. Consulta: 24 de febrero de 2019
- Rodríguez, Maryeline. “Dialogismo y polifonía”. *Teoría literaria*. Consulta: 12 de abril de 2019.
- Romero Girón, Mónica. “De la literatura a la ilustración. De la ilustración a la literatura”. *Reflexiones Marginales*. Consulta: 12 de febrero de 2019.
- Schmidt, Rachel. “Picturing Don Quijote”. *The Public Domain Review*. Toronto. 2016. Consulta: 16 de febrero de 2019.

- Slavik, Jablan. “La geometría en las obras de Dalí: un juego de ambigüedades”. *El Cultura*. 2005. Consulta: 13 de mayo de 2019.
- Tognetti, Antonia. “Écfrasis: Pensar lo pictórico desde lo poético”. Barcelona. 2016. 10-11. Consulta: 16 de abril de 2019.
- Tornero, Angélica. “Intertextualidad en la literatura y apropiación en el arte”. *Pasiones de Utopía*. No.16. UAE, 2013. 87- 94.
- Toro, Diana C. “Texto ilustrado o imágenes textualizadas. Un acercamiento al Papel Periódico Ilustrado desde la relación entre arte y literatura”. *Hallazgos*. Universidad Santo Tomás. Bogotá. 145-166.
- Urbina, Eduardo. “*Don Quijote*, libro ilustrado”. *Contrastes*. Valencia ,2005. 37-41.
- . “Iconografía textual e historia del *Quijote*”. Madrid. 2007. 501-19.
- . “Textual Iconography of *Don Quixote*”. 2018. Consulta: 12 de abril de 2019.
- Urbina, Eduardo, Carlos Monroy y Richard Furuta. “Iconografía textual del Quijote: repaso y nueva aproximación de cara al IV centenario”. Texas A&M University. 1-17. Consulta: 12 de mayo de 2019.
- Vallejo Murcia, Olga. “Una propuesta de lectura del Papel periódico Ilustrado (1881-1888)”. *El tema de la imagen. Observaciones históricas de la literatura colombiana: elementos para la discusión*. Cuadernos de trabajo III. Medellín: La Carreta Editores. 2010. 155-186.
- Vázquez, Juan A. “Una teoría sobre el retrato”. *Ensayos: Revista de la Facultad de Educación de Albacete*. Universidad Complutense, 1989. 171-176.
- Vicente-Yagüe, María Isabel. “La literatura y las artes en los estudios de los comparatistas europeos. Un recorrido histórico por la disciplina de la Literatura Comparada”. *CIEHL*. Universidad de Murcia. España. 2013. 38-45.

Villanueva, Ana Ruíz de Temiño. “El Quijote, personaje Romántico”. 2015. Consulta: 14 de marzo de 2019.

VITA

Name: Paulina Aragón

Address: 5410 Marcella Ave #20, Laredo, TX 78041

Email Address: paulina.aragon@dusty.tamiu.edu

Education: B.A., Spanish Language & Literature, Texas A&M International
University, 2015.

M.A., Language, Literature and Translation, Texas A&M International
University, 2019.