

José Rojas Garcidueñas

PRESENCIAS DE DON QUIJOTE EN LAS ARTES DE MÉXICO



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

PRESENCIAS DE DON QUIJOTE EN LAS ARTES DE MÉXICO

El personaje más universal de las letras españolas, *Don Quijote*, ha inspirado obras diversas y se ha manifestado en distintas ramas de las bellas artes. Eso ha ocurrido, en variables proporciones, casi en todas partes y desde hace más de tres siglos. Tales manifestaciones o expresiones han sido estudiadas en algunos países, pero no lo habían sido respecto al nuestro.

El presente trabajo de José Rojas Garcidueñas, que él ha denominado *Presencias de Don Quijote en las artes de México*, acomete la tarea de registrar, por vez primera, las apariciones del personaje cervantino en las artes plásticas y escénicas mexicanas.

Recuerda, el autor, aquellas palabras de Don Quijote, caminando por campos de Montiel: "Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas..." Y, aplicándolo a su tema, añade Rojas Garcidueñas: "En bronce y en metales preciosos, en tablas y en cerámica, con mazos y buriles; utilizando las viejas técnicas de las lacas michoacanas y las muy modernas de las escenografías contemporáneas; todos los procedimientos, todas las modalidades, las más diversas inspiraciones, y sensibilidades han contribuido a perpetuar, en México, la figura de Don Quijote..."

Aportación considerable al asunto de que trata —punto importante de la temática del arte en México—, no es ésta una investigación seca y escueta. El autor narra y describe sus hallazgos, alternando la documentada información con muy personales comentarios, y el lector puede discurrir por estas páginas con el deleite de estar siempre cerca del inmortal personaje de Cervantes.

NCL

ti
dis

taci
gu

Mé
re

u
n

on
tar
es
tor
loc

manuel

PRESENCIAS DE DON QUIJOTE
EN LAS ARTES DE MÉXICO

al. 000282

PRESENC
EN LAS

El personaje más
Don Quijote, ha
manifestado en d
Eso ha ocurrido,
en todas partes y
Tales manifestac
estudiadas en alg
sido respecto al 1

El presente tra
que él ha denomi
en las artes de M
trar, por vez prim
cervantino en las
canas.

Recuerda, el a
Quijote, camina
Dichosa edad y
drán a luz las f
entallarse en br
pintarse en tabla
ñade Rojas Gar

preciosos, en
buriles; utiliza
michoacanas y l
grafías contemp
todas las moda
ciones, y sensibi
tuar, en México

Aportación ex
— punto import
México—, no
escuela. El aut
alternando la di
personales com
por estas págin
cerca del inmo

VIÑETA de Manu

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

ESTUDIOS Y FUENTES DEL ARTE EN MÉXICO • XXVI

JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS

PRESENCIAS DE DON QUIJOTE EN LAS ARTES DE MÉXICO

C.L. 000282



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

MÉXICO, 1968

PRESENCIA
EN LAS

personaje más
Quijote, ha
manifestado en
ocurrido
todas partes
manifestada
al

vez prin
en la:

la, el :
camina
esa edad
luz las i
en bi
tabl
as Ga
osos, en
les; utiliza
aranas y
ntemp
moda
y sensib
en México
ortación c
nto import
nq

de Manu

Primera edición, 1965
Segunda edición, 1968

Derechos reservados conforme a la ley
© 1968, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria. México 20, D. F.
DIRECCIÓN GENERAL DE PUBLICACIONES
Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

PRÓLOGO

El estudio presente pretende varias finalidades: en primer lugar, el de anotar aquí o registrar los diversos casos en que la figura o sea el personaje Don Quijote ha sido tema de expresiones artísticas en muy distintas ramas del arte —algunas de las llamadas bellas artes, en las artes aplicadas y en artes populares—; enseguida, o conjuntamente, examinar y valorar, particularmente, esos casos, o al menos los principales de ellos; por último, mas no por eso menos importante, y como consecuencia de los casos expuestos y examinados, mostrar las varias maneras que, en suma, contienen una perceptible evolución del tema "Don Quijote" en las artes de México, a lo largo de más de tres siglos.

*

Los personajes de la novela de Cervantes, obra máxima de las letras en lengua castellana, con la universalidad justamente alcanzada por lo genial de las páginas en que nacieron, han sido usados y aprovechados como tema de todas las artes. Así ha ocurrido también en México, pero lo cierto es que hasta hoy nadie había tratado de revisar las obras en que tal acontece; apenas una parte de ellas se encuentra registrada, de acuerdo con la finalidad de esa enumeración, en la meritisima Bibliografía Cervantina de Rafael Heliodoro Valle y Emilia Romero que, naturalmente, no podía

ni le correspondía mencionar lo que no tuviese un carácter directamente ligado con las letras.

Por ello, por ser ésta una investigación que se ha atrevido a ojear en campos casi inexplorados, espero encuentren disculpa las omisiones y faltas en que sin duda abundan estas páginas, además de que, como es natural y bien sabido, no hay estudio perfecto ni investigación exhaustiva. Otros vendrán luego, tal vez con mayores luces, y llenarán las lagunas con datos y circunstancias que enriquecerán el tema; mas yo confío en que estos primeros pasos y estas primeras señales que aquí quedan, sean de utilidad y estímulo a los que vengan después. No otra cosa podemos hacer los investigadores, en cualquier terreno, y la presente no es más que una modesta muestra de ello.

*

Suelen los prólogos abundar en explicaciones sobre los métodos y procedimientos empleados en los trabajos a los que sirven de introducción, así como sobre la estructura de la obra y otros datos que pueden ser de grande utilidad al lector y, más aún, al estudioso que trabaja en ese mismo asunto o en otros a él conexos. Pero en el caso presente yo considero que cualesquiera de esas explicaciones sería superflua: en las páginas que siguen, el contenido de cada capítulo está claramente enunciado en el título que lo encabeza; el sistema y los problemas de la investigación, cuando existen, van explicados y, si ha sido posible, resueltos en el lugar que a cada uno de ellos toca; la bibliografía directamente aprovechada va citada a lo largo del estudio, en las notas correspondientes y puesta en orden, al final, como es costumbre.

Fuera de lo dicho en tales notas, deliberadamente he omitido mencionar otras obras sobre Cervantes o sobre El Quijote o temas a uno u otro conectados porque, en primer lugar, aunque llevo no pocos años de gustar y releer a Cervantes y de interesarme por lo que de él y sobre él se ha escrito, ni remotamente puedo tenerme por erudito cervantista; pero también esa omisión se debe, sobre todo, a que el presente trabajo no lo es sobre El Quijote (al menos no lo es directa o inmediatamente), sino sobre "Don Qui-

jote"; en otras palabras: no trato de lo que Cervantes pensó y dijo de su personaje, sino de lo que otros artistas han hecho tomando por tema o inspiración el personaje Don Quijote, y lo que de ello se encuentra en esas manifestaciones artísticas nacidas o florecidas en el suelo de nuestro país.

Nada, pues, tengo que añadir sobre mi propia tarea, pero sí acerca de las personas y las instituciones que, de varios modos, me prestaron ayuda en las diversas y largas etapas de esta investigación, a quienes la gratitud y la cortesía me constriñen gratamente a expresarles aquí, en esta página liminar, mi reconocimiento por sus favores, mencionándolas en el orden que llevan, en este estudio, las partes del trabajo en que tales personas estuvieron relacionadas.

El presente estudio ha sido hecho como parte de mis tareas en el Instituto de Investigaciones Estéticas, por lo cual sobraría decir que es al Instituto a quien principalmente debo ayuda; así lo reconozco y lo agradezco tanto a esa institución, en cuanto tal, como en lo personal a sus integrantes: investigadores y empleados, entre quienes me sería difícil distinguir grados en que me prestaron ayuda y servicios, ya que la mutua confianza y amistad han prevalecido en ese Instituto haciendo de él un hogar intelectual del que yo he tenido la fortuna y el honor de participar casi desde su fundación.

Previamente autorizado por mi Instituto presenté la mayor parte de las páginas que siguen en el Tercer Concurso Literario Cervantes y allí obtuve el primer premio, que me fue entregado en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, en abril de 1965. De ello se hizo una edición, no venal, de doscientos ejemplares, que en cierto modo antecede pero también difiere considerablemente de la presente, pues ésta se ve aumentada con un capítulo completo y algunas adiciones en otros, producto de la continuación de mis investigaciones en el último año.

Después de mis compañeros del Instituto de Investigaciones Estéticas debo recordar al señor don Patricio O'Hea, ya que su gentileza en mostrarme el biombo dieciochesco de su propiedad fue, cronológicamente, el paso inicial de este trabajo. Enseguida mi respetado y querido amigo don Manuel Romero de Terreros Mar-

PRESENCIA EN LAS

personaje más
Quijote, ha
manifestado en d
ha ocurrido,
todas partes y
ales manifestac
tudiadas en alg
respecto al i
presente tra
él ha denomi
las artes de M
por vez prim
rvantino en las
nas.
Recuerda, el a
uijote, camina
Dichosa edad y
a luz las f
tallarse en br
ntarse en tabla
de Rojas Gar
preciosos, en
buriles; utiliz
ichoacanas y l
afias contemp
das las moda
ones, y sensibi
en México
Aportación cc
punto import
México—, no e
cueta. El aut
temando la de
personales come
estas págin
erca del inmoi

qués de San Francisco, que reiteradamente me ha alentado y amablemente ha atendido a mis consultas. La señora Elisa Vargas Lugo de Bosch y la señorita Josefina Fernández B., tomaron las fotografías del biombo. Muy especialmente agradezco al señor licenciado don Carlos Prieto su generosa ayuda en el viaje a España que me permitió estudiar, directamente, una de las obras artísticas a que me refiero en este trabajo, de la cual, por otra parte, el señor Salvador Moreno mediante adecuadas gestiones me proporcionó excelentes fotografías y después el inapreciable hallazgo del dibujo de Pelegrín Clavé. Por lo que respecta a las ediciones mexicanas ilustradas, doy las gracias al señor licenciado don Bernardino Aguilar, a la señora María Adeath de Azuz, al señor don José Ma. González de Mendoza, al doctor Ernesto Mejía Sánchez, al Instituto Tecnológico de Monterrey, que conserva la Colección Cervantina que formó don Carlos Prieto, y agradezco las gentilezas que recibí de los bibliotecarios de la mencionada institución, señores don Luis Astey V. y don Eugenio del Hoyo. En cuanto a las figuras quijotesas en artes populares debo agradecer datos y fotografías a Jorge Bright y Gabriela Perches de Bright, al licenciado Ramón Garcilita Partida, a don Federico Sescosse y al licenciado don José Miguel Quintana. Agradezco al señor Merle Wachter haberme facilitado las fotografías de los murales de Belkin, a don José Luis Martínez la fotografía del dibujo de Ruelas y a don Lorenzo Rafael las de varias de sus propias obras. También debo datos, en otro punto, a don Gerónimo Baqueiro Foster y a don Gabriel Saldivar. Finalmente, quiero recordar que, a lo largo de toda esta investigación, el auxilio y estímulo de Margarita Mendoza López—lo mismo desde las tareas materiales de tomar notas, sacar copias, etc., que el estimable aliento o ayuda moral—han sido y son para mí tan importantes que sólo resta dejar aquí la mención, sin calificativos que serían parciales o insuficientes.

México, marzo de 1966

Capítulo I

DON QUIJOTE POR LAS CALLES DE MEXICO

EL PRIMER Quijote EN NUEVA ESPAÑA

Sólo a título de preliminar me referiré a la llegada de la novela de Cervantes, procurando en ello ser breve, porque ésa es una cuestión bibliográfica ajena ahora a mi propósito; pero tampoco he querido omitirla porque la considero, para mi objeto, un antecedente que es preciso mencionar y, además, porque a pesar de las veces que ese problema de la llegada del *Quijote* ha sido tratado con exactitud, aún quedan por ahí vestigios de falsas leyendas que suelen repetirse de cuando en cuando, como aquello de que la novela cervantina fue casi desconocida en el Nuevo Mundo a causa de las prohibiciones reales e inquisitoriales sobre libros de ficción o de que si el primer ejemplar del *Quijote* lo trajo Mateo Alemán y le fue decomisado, y otras afirmaciones, en parte o en todo inexactas, que juzgo pertinente aclarar en las líneas iniciales de estas páginas.

*

En cuanto a que las novelas españolas no hubiesen podido cruzar el océano y llegar acá, es cosa que ya no puede sostenerse por la abundancia de pruebas en contrario que han sido aportadas por diversos investigadores, muy principalmente por Irving A. Leonard en un libro ex-

personaje más
Quijote, ha
nifestado en c
ocurrido,
todas partes
manifiesta
liadas en al
respecto al
presente tra
ha denom
artes de la
por vez prin
ntino en la

zuerda, el
ote, camin
hosa edad
luz las
larse en b
se en tabl
Rojas Ga
reciosos, er
riles; utiliza
ioacanas y
contemp
las mod
y sensit
en Méxic
portación c
nto impor
ico—, no
eta. El aul
nando la c
onales com
estas págir
del inmc

celente que debiera ser leído por cuantos se interesan en asuntos de la historia de la cultura en Hispanoamérica.¹ Allí exhibe el autor muchos ejemplos de libros de ficción traídos al Nuevo Mundo; a pesar de ello no han faltado quienes siguen afirmando lo contrario, tal vez por pura inercia, apoyando su negativa en la famosa Real Cédula de 1531 y en otras semejantes y sin enterarse de los documentos que tanto en España como en Hispanoamérica iban demostrando lo contrario. "A pesar de estas pruebas —dice Leonard—, muchos comentaristas ibero-americanos no han querido conceder que libro alguno de ficción fuese siquiera admitido en las colonias, y basan su opinión en terminantes decretos prohibitivos de la Corona, promulgados a principios del siglo xvi", y añade: "... un análisis minucioso de estas leyes revela que su verdadera intención y su propósito han sido mal entendidos y mal interpretados..."²

Así nos lo demuestra explicando, con gran cuidado, los procedimientos de embarque de la Casa de Contratación de Sevilla, las revisiones inquisitoriales de los cajones que contenían libros y las listas correspondientes, etcétera, y por otra parte examinando la diversidad y el enorme número de libros de ficción que continuamente eran embarcados para las Indias, por lo cual puede afirmar con certeza: "... Resulta claro, por consiguiente, que la Inquisición se ocupaba sólo de aquellas obras señaladas en su propio índice de libros prohibidos [es decir los que trataban, de manera no ortodoxa, sobre cuestiones de moral y dogma religiosos o de política], haciendo caso omiso de las disposiciones reales."³

En cuanto al primer arribo del *Quijote* a nuestro país corrió, hace años, una simpática superchería y es lástima que lo fuera, pues se dijo y escribió que el primer ejemplar de *El Ingenioso Hidalgo* lo trajo consigo Mateo Alemán. Fue superchería solamente en cuanto a que no fue ése el primer ejemplar de tal novela llegada a Nueva España, pero no podemos dudar que la trajera entre sus libros el autor del *Pícaro Guzmán de Alfarache*, pues la versión de todo eso lo cuenta con datos precisos González Obregón,⁴ historiador veraz y fidedigno; él vio el acta de registro y la copió en parte, de modo que sabemos que el ejemplar recogido a Mateo Alemán era, nada menos, que uno de la edición madrileña de 1605, de Juan de la Cuesta. No fue ese ejemplar —que luego le fue devuelto a su dueño— el primero en llegar, pero muy interesante resulta la anécdota de tal suceso.

Fue don Francisco Rodríguez Marín, devoto cervantista, quien encontró en uno de los registros de embarque (trámite ordinario de la

Casa de Contratación), el dato para nosotros interesantísimo de que en la flota que zarpó de Sevilla el 12 de julio de 1605, en la nao "Espíritu Santo" venían cajones con 262 ejemplares de *Don Quijote de la Mancha*, para ser desembarcados en San Juan de Ulúa y consignados a Clemente Valdés en México.⁵

Esas noticias fueron más tarde conocidas por González Obregón y él no tuvo empacho en corregir aquella su primera versión de que Mateo Alemán hubiese sido el primer introductor del *Quijote* en México, y al continuar sus investigaciones pudo aportar más datos sobre el mismo asunto: "Confirmación y complemento del interesante estudio del señor Rodríguez Marín, son otros documentos que hube la fortuna de hallar en el Archivo General y Público de la Nación; y si los de Sevilla dan completa luz sobre el lugar, fecha del embarque de ejemplares, número de los que se destinaron a la nueva España, ediciones y precios, los documentos de México no son menos curiosos, pues fijan los días y meses de arribo, los nombres de las naos en que se venía leyendo el «Quijote» o en que se traían las cajas destinadas a los libreros de Puebla y México, con sabrosos detalles sobre la seguridad con que se hizo la travesía..."⁶ En los últimos días de septiembre y los primeros de octubre, de aquel año de 1605, fueron llegando a la Nueva Veracruz y se les hizo la visita de registro a 25 barcos; don Luis González Obregón pudo ver las actas solamente de 12 registros y, entre ellas, en cuanto a nuestro tema, vale la pena citar que en la nao "La Encarnación", el 28 de septiembre, declararon que "para entretenerse traían (con otros libros) *Don Quixote de la Mancha*...", igual cosa declaran, en la misma fecha, los de la nao "Nuestra Señora de los Remedios"; otro barco, que entró el 5 de octubre, traía 20 cajones de libros, 18 a un consignatario de México y 2 a otro de Puebla, ambos muy diferentes de los que mencionaba Rodríguez Marín; el 6 de octubre, en otro navío declaran "que traía para leer *Don Quixote de la Mancha*"; igual en otro barco, el 10 de octubre, que además traía dos o tres cajones de libros, y el mismo 10 de octubre los de la nao "Nuestra Señora de los Dolores" dice también que en la travesía se entretenían en leer *Don Quixote* y además traían 3 cajones de libros para un dominico de Puebla. Así pues, además de la nao "Espíritu Santo", con más de un cuarto de millar de ejemplares del *Quijote*, sabemos que de otros barcos llegaron 25 o 26 cajones más de libros, en los cuales bien podrían venir ejemplares de la novela cervantina; no tenemos las actas de otros 12 navíos, casi la mitad de la flota, pero esa mitad no sería muy diferente de la conocida y consta que en no pocas de las naos visitadas los tripulantes y

PRESENCIA EN LAS

personaje más
Quijote, ha
manifestado en d
ha ocurrido,
todas partes
Tales manifesta
fuerzas en al
respecto al
presente tr
él ha denom
las artes de A
por vez prin
rvinato en la
nas.
Recuerda, el
uijote, camin
Dichosa edad
a luz las
hallarse en b
ntarse en tabl
de Rojas Ga
preciosos, er
buriles; utiliza
ichoacanas y
afías contemp
das las mod
ones, y sensit
en México
Aportación c
punto impor
léxico—, no
cueta. El aut
temando la d
personales com
estas págir
erca del inm

pasajeros hicieron la travesía recogijándose con las aventuras del Caballero Manchego. ¡Con razón don Luis la llamó "La Flota Cervantina"!

Pero las cuestiones más claras y frescas se manchan y enturbian si en ellas intervienen personas de ánimo violento y amargado. Pues sucedió que otro cervantista ilustre, don Francisco A. de Icaza, en *Supercherías y errores cervantinos* escribió páginas agresivas y burlescas respecto a la antedicha versión primera, en la que González Obregón atribuyó a Mateo Alemán la llegada del *Quijote* a tierras mexicanas. Claro es que Icaza ignoraba, al atacar así a don Luis, que éste había ya rectificado lo rectificable en atención al hallazgo de Rodríguez Marín, pero esa inadvertencia no disculpaba del todo a Icaza: porque González Obregón pudo enterarse desde aquí, a pesar de las turbulencias de los tiempos (guerra en Europa y revolución en México) que perturbaban la vida, y el erudito Icaza no alcanzó a saber lo que decían los estudiosos de su patria, a causa, tal vez, de que los tenía en menosprecio que no siempre ocultó; pero si no había disculpa, mucho menos justificación para aquellos ataques y burlas que, además, Icaza, de carácter orgulloso y agrio, no mitigó con excusas posteriores que nunca quiso dar, aunque debió de hacerlo.

Caro habrían de costarle a Icaza esas perfidias, pues tengo para mí, aunque no es sino mera hipótesis, que ello tuvo muchísima parte en la violencia con que fue atacado, a su vez, cuando el infausto asunto del *Catálogo de conquistadores y pobladores de la Nueva España*, del que todos dijeron haber sido obra de Paso y Troncoso que Icaza publicó con su propio nombre cuando había recogido los originales de los papeles de aquél. Lo que hubiese de inexactitud o de circunstancias atenuantes o explicativas en tal cuestión es problema aparte, aquí me refiero a las consecuencias que tuvieron para Icaza ése y otros rasgos de acritud y violencia semejantes, como ya lo había aludido en otro lugar refiriéndome a la enemistad de Nicolás Rangel.⁷ Riesgoso es ofender públicamente a alguien y mucho peor aún cuando el ataque es injusto y luego no se tiene el valor y la generosidad de reconocer el propio error y dar las debidas satisfacciones; por eso cuando el malhadado asunto del *Catálogo de conquistadores* explotó, los vientos que Icaza había ido sembrando desataron una tempestad que ciertamente él nunca habría esperado y los enemigos que su carácter le habían concitado aprovecharon la ocasión; amargos fueron para Icaza esos días, los últimos de su vida, pero fueron consecuencia de su agresiva conducta y de su carácter de hombre amargado.

No creo que parezca superflua la precedente digresión, por cuanto

conviene recordar circunstancias sin las cuales no se entenderían ciertas actitudes y tonos (o salidas de tono) de los escritores, al revisar los aludidos pasos que han llegado a revelarnos cómo vino aquí *El Quijote*. Un claro y dibujado resumen de eso, con referencias precisas de la bibliografía correspondiente fue publicado hace pocos años, en artículos de un diario y antes en un bien documentado y erudito estudio que la Academia Mexicana premió, en ocasión del IV centenario del nacimiento de Cervantes.⁸ Todo eso es bien conocido por los estudiosos de nuestras letras, pero creo que no será superfluo haberlo recordado aquí, tanto porque sirva de iniciación al asunto de los capítulos que siguen, cuanto porque no es el presente un estudio exclusivo para investigadores, sino que mi intención es que pueda llegar a todos los que se interesan por la figura de Don *Quijote*, que puedan sentir curiosidad de saber en qué traza y de qué manera lo han visto y expresado los artistas plásticos mexicanos.

Así, pues, a partir del año de 1605, mismo del nacimiento del propio Don *Quijote* (puesto que la edición príncipe vio la luz en los inicios de tal año), el ilustrísimo e inmortal personaje empieza a ser conocido en Nueva España y su figura podrá comenzar a ser tema que trascenderá, de la novela original, a otras expresiones del arte en estas tierras.

*

DON QUIJOTE EN UNA MASCARADA

Asentado el cuándo y el cómo llegó a estas tierras *El Quijote*, es decir el libro cervantino, procede referir la aparición o primera presencia de Don *Quijote*, o sea de la figura del Caballero epónimo y héroe de aquel inmortal libro.

Por lo que hasta hoy sabemos, el primer acto de presencia de Don *Quijote* en este país fue cuando apareció entre los ficticios personajes en que se disfrazaron buen número de vecinos de la capital de Nueva España, en una célebre mascarada que recorrió las calles de México el domingo 24 de enero de 1621.

Las mascaradas —en los siglos XVI y XVII llamábanse "máscaras"— eran de estilos o modos variados. A veces era una de las muchas maneras del deporte ecuestre, así el *Diccionario de antigüedades*⁹ dice que *Máscara* es "festejo de nobles a caballo con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche, con hachas y corriendo parejas". En

PRESENCIA EN LAS

personaje más
Don Quijote, ha
manifestado en c
Eso ha ocurrido,
todas partes:
Tales manifesta
diadas en al
o respecto al
presente tr
ni ha denom
las artes de A
trar, por vez prir
servant en la
nas.
Recuerda, el
Quijote, camin
"Dichosa edad
drán a luz las
jallarse en b
se en tabl
Rojas Ga
as, er
bunles; utilize
michoacanas y
grafías contemp
las modi
y sensit
en México
Aportación c
punto impor
México—, no
eta. El aut
ando la c
sonales com
por estas págir
cerca del inme

ocasiones se hacían con vestidos especialmente lujosos y cierto aparato de solemnidad, pero también se efectuaban desfiles de enmascarados con vestidos ridículos o en figuras cómicas, o también con disfraces improvisados, pero siempre a caballo y en las horas de la tarde o de primera noche. Era, pues, la "máscara", festejo que se usaba tanto para un simple rato de diversión, casi siempre buscando oportunidades de galanteo, como para demostrar regocijo en fiestas solemnes.

Un ejemplo de esto último es el acuerdo del Cabildo de Sevilla para celebrar la gran Victoria de Lepanto, apenas sabida la fausta noticia el 4 de noviembre de 1571, diciendo "que en quanto a haserse la fiesta, se haga, y sea el miércoles en la noche, y que aya ocho quadrillas de a ocho y que los quadrilleros sean los que nombró el señor Rodrigo de Monsalve... y que a cada vno se le den ocho varas de tafetán de los colores que su quadrillero quisiere, y que el dicho tafetán sea doble y salgan en maxcara con sus hachas de su posada del señor asistente, y que aya musica de ministriles en el cabildo y venga otra con la mascarara, y que aya luminarias en este cabildo y toda la cibdad..." y añade el puntual erudito don Francisco Rodríguez Marín: "Todos dijeron que «Así», y así se efectuó, de que quedaron muchas muestras en los libros de caja: solo de tafetán para la máscara, hallé, en tres partidas, cerca de 400.000 maravedís."¹⁰

Aquí en la Nueva España las mascaradas fueron, también, festejo frecuentísimo y muy variado, durante siglo y medio, hasta que las reformas introducidas y ordenadas por los Borbones, ya en el siglo XVIII, cambiaron muchas de las costumbres y conceptos en la vida de los reinos españoles.

El Marqués de San Francisco, autoridad incontestable en todo lo que atañe al virreinato (y en otras muchas cosas de arte, historia y cultura de México), dice que "Las Mascaradas fueron introducidas en México por el fastuoso Marqués del Valle",¹¹ aludiendo al hijo del Conquistador, don Martín Cortés segundo Marqués del Valle de Oaxaca, y como el mejor testimonio de la temprana fecha en que ya se usaban y de la frecuencia y gusto con que se hacían, cita un párrafo de las *Noticias históricas de la Nueva España*, en que Suárez de Peralta, refiriendo costumbres de aquellos años, mediados del siglo XVI, dice "Dieron también en hacer máscaras, que para salir de ellas no era menester más que concertallo en la mesa y decir: «esta tarde tengamos máscara»; y luego se ponía por obra y salían disfrazados cien hombres de a caballo y andaban de ventana en ventana hablando con las mujeres, y apeábanse algunos, y entraban en las casas de los caballeros y merca-

deres ricos, que tenían hijas o mujeres hermosas, a hablar. Vino el negocio a tanto, que ya andaban muchos tomados del diablo, y aun los predicadores los reprehendían en los pulpitos; y en habiendo máscara de disfrazados se ponían algunos a las ventanas con sus mujeres, y las madres con sus hijas porque no las hablasen libertades; y visto que no podían hablarlas, dieron en hacer unas cerbatanas largas, que alcanzan con ellas a las ventanas, y poníanles en las puntas unas floreccillas, y llevábanlas en las manos, y por ellas hablaban lo que querían."¹²

En una mascarada, pero no de las improvisadas sino de las lucidas y bien preparadas para ocasión solemne, fue cuando apareció Don Quijote, seguido de Sancho Panza y de Dulcinea, con grande regocijo de los muchos caballeros que le acompañaban y de la multitud que presenció esta nueva "salida de Don Quijote", no prevista por Cervantes.

La constancia de tal suceso está en un relato coetáneo, del que parece no haberse conocido más que uno de los ejemplares impresos por Pedro Gutiérrez, en la calle de Tacuba, de esta capital, ese mismo año de 1621; ejemplar que hace medio siglo era propiedad del Duque de T'Serclaes, en Madrid, del cual lo copiaron Rodríguez Marín, primero, y luego lo reprodujo aquí el Marqués de San Francisco en la obra antes citada, y que aquí vuelvo a trasladar porque la rareza de las dos publicaciones precedentes y sobre todo del original, justificarían la reproducción, a más de que ella es necesaria para el objeto de estas páginas. He aquí el documento en cuestión, en la parte que ahora nos concierne:

Verdadera relación de una máscara, que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro el labrador de Madrid, hicieron en honra de su gloriosa beatificación. Compuesta por Juan Rodríguez Abril, platero.

Habiendo hecho diversas fiestas a la beatificación del glorioso San Isidro, labrador de Madrid, su señoría ilustrísima el señor arzobispo de México, Don Juan de la Serna, y el Señor Don Pedro Cortés, marqués del Valle, cuyas alabanzas son dignas de las veloces plumas de la fama, los artífices de la insigne platería de México hicieron la más grandiosa máscara que hasta hoy se ha visto en la Nueva España, en esta forma:

Domingo veinte y cuatro de Enero de mil y seiscientos y veinte y uno año, salió a pasear las calles del patio del Mariscal, que están enfrente del convento de San Francisco, dando principio a ella una figura de la Fama, en un caballo blanco con vestidura de tela ro-

PRESEN
EN LA

personaje má
Quijote, h
manifestado en
ha ocurrido
todas partes
manifest
jdiadas en a
respecto al
presente tr
él ha denon
las artes de l
por vez pri
vantino en le
nas.

Recuerda, el
Quijote, camir
Dichosa edad
a luz las
tallarse en b
atarse en tab
ade Rojas G
preciosos, e
pútiles; utiliz
choacanas y
afías contem
las mod
nes, y sensil
en México
Aportación c
punto impor
éxico—, no
queta. El au
ernando la c
sonales con
estas pági
del inmi

sada y tocado vistoso, de donde pendía un velo de plata, cuya caída paraba sobre las ancas del caballo, con muy volantes alas de varias plumas y sonora trompa en los labios.

Seguíale un bizarro labrador (en un caballo morcillo, el más pequeño que se conoce en la Nueva España, y de los mejores brazos y traza que se puede pintar, hermosísimo de crín, con rico y vistoso jaez), con máscara de plata, calzón y camisa ricamente labrado de pita, caperuza, sayo y polainas de paño pardo con todos los vivos guarnecidos de jacintos engastados en oro, y todo el campo lleno de mucha diversidad de piedras preciosas, diamantes, rubíes, esmeraldas, girasoles, perlas y otras muchas joyas de oro, en tanta copia, que no es posible hacer suma de su riqueza. Llevaba en la mano derecha una asta de plata melcochada, y pendiente de ella un excelente retrato de las armas de Madrid, y delante de sí, por grandeza y ornato, todos los caballeros andantes autores de los libros de caballerías, Don Belianís de Grecia, Palmerín de Oliva, el caballero del Febo, y otros, yendo el último, como más moderno, *Don Quijote de la Mancha*, todos de justillo colorado, con lanzas, rodela y cascotes, en caballos famosos; y en dos camellos Melía la Encantadora y Urganda la Desconocida, y en dos avestruces los Enanos Encantados Ardian y Bucendo, y últimamente a Sancho Panza y Doña Dulcinea del Toboso, que a rostros descubiertos, lo representaban dos hombres graciosos, de los más fieros rostros y ridículos trajes que se han visto, llevaba por todos cuarenta hombres...¹³

La relación precedente sugiere que la mascarada referida salió o partió de la casa del Mariscal o frente a ella (advirtiendo que eso "calles del patio", se antoja errata por calles del palacio, aunque este último término parece desusado en tal época); en tal caso no creo equivocarme mucho en suponer el recorrido del cómico desfile: partiendo de la casa del Mariscal de Castilla, que estaba en la esquina de las hoy Ave. Hidalgo y Aquiles Serdán, contraesquina de la Oficina Central de Correos, el cortejo debe de haber seguido por San Juan de Letrán hasta el Puente de San Francisco (hoy esquina de San Juan de Letrán y Avenida Madero), continuaría por las calles de San Francisco y de Plateros (hoy Avenida Madero) hasta desembocar en la Plaza Mayor que recorrerían, pasando como era costumbre frente a las Casas del Cabildo (hoy Departamento Central), el Palacio Real (hoy Palacio Nacional), la Catedral, luego por la Plazuela del Marqués (hoy calle del Monte de Piedad), con tanta mayor razón que uno de

los personajes que encabezaron los festejos de esa celebración, como dice al comienzo la relación, fue precisamente el Marqués del Valle de Oaxaca y así el cortejo sin duda pasaría frente a los balcones del propio Marqués, cuyo palacio ocupaba el lugar donde hoy está el Monte de Piedad y casas contiguas hacia la esquina de Tacuba, por ésta daría vuelta la comitiva y seguiría toda esa calle de Tacuba hacia el poniente, hasta regresar a su punto de partida o sea, en la esquina final de esa calle, donde estaba la casa del Mariscal de Castilla.

Tal sería el recorrido que hizo en México la figura de Don Quijote, en esa su primera aparición el año de 1621, vestido con justillo colorado, armado de lanza y rodela, en medio de las más renombradas figuras de aquella legendaria caballería que él tanto admiró y seguido de su escudero y de su dama irrisoriamente ridiculizados.

Circunstancias, éstas, que sugieren dos reflexiones: la primera, que los lectores del *Quijote* lo gustaron mucho pero lo entendieron en no mayor sentido que el que le señalan aquellos conocidos versos del propio Cervantes en *El Viaje del Parnaso* (cap. iv), cuando dice:

Yo he dado en Don Quijote pasatiempo
al pecho melancólico y mohino
en cualquiera sazón, en cualquier tiempo.

Porque durante muy largos años aquí, como en España, no se vio en la más genial de las novelas sino cosa de mera diversión y de risa; "... en los primeros años, en muchos años después de publicada la inmortal novela de Cervantes —dice Rodríguez Marín—, nadie vio en don Quijote nada serio ni digno de grave admiración, sino solamente lo ridículo de su flacura y de su manía y lo cómico de sus percances. Al leer esta obra sin igual, ninguno entonces, ni aún el más avisado, pasó de la cáscara; ni el vulgo, que todavía no ha pasado de ella, ni los escritores más discretos..."¹⁴

La otra reflexión —más cabría decir observación— es la de que ese relato de la mascarada, antes citado, es no poco argumento, que se añade a los otros muy concretos de la falsedad que todavía corre por ahí, hasta en plumas que suelen escribir sobre especialidades literarias, de que las novelas en general, y muy en primer lugar las de caballerías, no llegaron a las Indias Occidentales ni fueron conocidas en esta Nueva España. La pereza que lleva a repetir lo que una vez se oyó, sin averiguar su verdad, la poca responsabilidad de quienes tratan de lo que no saben, la ignorancia invencible de quienes no quieren apren-

PRESENCIA
EN LA

personaje más
Quijote, ha
manifestado en
ha ocurrido
todas partes
manifestar
tudiadas en a
respecto al
presente ti
él ha denon
artes de l
por vez pri
vantino en l
as.
Recuerda, el
Quijote, camir
dichosa edad
a luz las
tallarse en l
atarse en tab
de Rojas G
preciosos, e
buriles; utiliz
ichoacanas y
afias contem
das las mod
ones, y sensil
en Méxic
Aportación
punto impo
xico, no
ueta. El au
ternando la
personales con
estas pági
arca del inm.

RETA de Man

der, hacen que esa falsedad encuentre aún ecos, a pesar de que hay pruebas tan concluyentes y accesibles como los trabajos de Irving A. Leonard, pero, sobre todo, la relación de la mascarada en que iban "Belianis de Grecia, Palmerín de Oliva, el Caballero del Febo y otros..." y con ellos Don Quijote, demuestra que todo el mundo, en el México de 1621, sabía muy bien quiénes eran tan señalados personajes.

OTRA VEZ DON QUIJOTE POR NUESTRAS CALLES

No fue ésa la única vez en que la figura de Don Quijote paseó por las calles de México; en otras ocasiones la magra silueta del caballero y la rechoncha de su escudero habrán cabalgado por la capital y por otras ciudades de nuestro país. Como un ejemplo del arraigo que tiene el doble símbolo de esos ya universales personajes, es de recordar su presencia en un desfile que se hizo, para celebrar el Día de la Raza, organizado oficialmente por el primer gobierno constituido por la Revolución, el 12 de octubre de 1919, y llevado al cabo por estudiantes de la Universidad Nacional de México.

El desfile partió a las ocho de la noche, de la plaza de Santo Domingo, lo iniciaba la copia de una carabela, montada en un camión, en la que iba de pie un estudiante representando a Cristóbal Colón; luego, en otro carro, Cuauhtémoc rodeado de Caballeros Tigres y Caballeros Águilas.

En seguida —dice el cronista de aquellos festejos— marchaban por las avenidas feéricas de la Metrópoli; tal cual si fueran las desoladas llanuras de Castilla, en que el ensueño hiciera levantar todo un mundo de estupendas aventuras, el Manchego inmortal con sus ojos alucinados en contemplación eterna del ideal... y Sancho Panza, el socarrón y sufrido escudero... Este grupo fue igualmente objeto de cariñosas demostraciones de aplauso.¹⁶

Grupos de estudiantes iban detrás con antorchas, farolillos y banderas de todas las naciones hispanoamericanas; en varios puntos se detenía el desfile y oradores (que no podían faltar en las huestes estudiantiles) lanzaban arengas sobre la unión de los pueblos hispanos y otros temas propios de la fiesta.

Y el cronista escribe que "Fue de tal suerte aplaudido el desfile estudiantil reseñado, por el inmenso público que llenaba las calles principales de la Metrópoli en que aquél se desarrolló, que se puede asegurar, sin temor de incidir en exageración de ningún género, que muy pocos habrán tenido en el país éxito semejante."

Complace saber que si por estas calles de México pasó Don Quijote en 1621 como el "más moderno" de los caballeros andantes, según lo dijo el testigo de entonces, tres siglos después, en estas mismas calles, el pueblo descendiente de aquél, aplaudiera otra vez el paso del Caballero manchego ya no como simple personaje de un libro de "pasatiempo" sino como uno de los más altos símbolos de los valores espirituales que ha producido la cultura hispánica y que son patrimonio nuestro.

¹ LEONARD. *Books of the brave*... La edición en español reproduce interesantes listas de libros enviados de España a sus reinos de Indias: *Los libros del conquistador*.

² ——. *Los libros del conquistador*, pp. 79 y 80.

³ Op. cit., p. 125.

⁴ GONZÁLEZ OBREGÓN. *De cómo vino a México Don Quijote*.

⁵ Esos datos fueron dados a conocer, originalmente, en una conferencia leída en el Centro de Cultura Hispanoamericana, en Madrid, en marzo de 1911 y luego publicados en *El «Quijote» y Don Quijote en América*.

⁶ GONZÁLEZ OBREGÓN. *La Flota Cervantina*.

⁷ Nicolás Rangel y Juan de Dios Peza.

⁸ JULIÁN AMO. *La llegada del Quijote a México y El Quijote en México*.

⁹ Citado por JOSÉ DELEITO PIÑUELA en *También se divierte el pueblo*, p. 103.

¹⁰ RODRÍGUEZ MARÍN. *Burla burlando*... pp. 346 y 347.

¹¹ ROMERO DE TERREROS. *Torneos, mascaradas y fiestas reales en la Nueva España*, p. 7.

¹² Ibid.

¹³ Op. cit., pp. 30 a 32. También la cita, parcialmente, RODRÍGUEZ MARÍN: *El «Quijote» y Don Quijote en América*, p. 71.

¹⁴ ——. *El «Quijote» y Don Quijote en América*, pp. 54 a 57.

¹⁵ La reseña de esa fiesta, por el Lic. MIGUEL MEDINA HERMOSILLA, se encuentra en la primera parte, pp. 7 a 26, de un folleto publicado por la Universidad Nacional: *Reseña de las ceremonias efectuadas en México con motivo de la Fiesta de la Raza y organizadas por la Universidad Nacional*, México, 1919.

Capítulo II

DON QUIJOTE

EN UN BIOMBO MEXICANO DEL SIGLO XVIII

Hace tiempo tuve la inesperada sorpresa de encontrar una notable pintura que excitó mi curiosidad y que fue, en gran manera, la primera causa o al menos el paso inicial de los muchos que llevo dados en la consecución del estudio que el lector tiene en sus manos.

En el despacho u oficina de un hombre de negocios, que inmediatamente se reveló como un culto y gentil caballero, vi un gran biombo, compuesto por diez grandes hojas, cada una de casi dos metros de altura por sesenta centímetros de ancho, cuyas tablas están recubiertas de tela y en ellas pintadas al óleo, diversas escenas en las cuales es siempre Don Quijote el personaje principal, en otros tantos momentos de sus aventuras y sucedidos.

Grande interés me causó, desde luego, la vista de ese biombo, principalmente por el motivo de sus pinturas, que son doblemente excepcionales si se mira al conjunto de nuestra pintura colonial. Porque la verdad es que la pintura mexicana, desde el siglo xvi hasta buena parte del xix, tiene entre sus defectos el de una lamentable limitación de asuntos: en los centenares de telas se repiten, enfadosamente, las caras bobaliconas de santas y ángeles, el aire aburrido de los ascetas y la barbarie de los martirios, con la más repugnante complacencia en el detallismo de las heridas y las llagas; apenas si la monotonía de los temas religiosos se alivia con algunos retratos, pocos "bodegones" y una que otra tela de tema excepcional, de tal manera que los asuntos que no entran

PRESEN EN LA

El personaje m
Don Quijote, l
manifestado en
Eso ha ocurrid
en todas partes
Tales manifest
estudiadas en
sido respecto al

El presente t
que él ha denoi
en las artes de
trar, por vez pri
cervantino en l
canas.

Recuerda, el
Quijote, camí
"Dichosa edad
drán a luz las
entallarse en l
pintarse en tat
añade Rojas G
les preciosos, e
y buniles; utiliz
michoacanas y
grafías contem
todas las mo
ciones, y sensi
tuar, en Méxi

Aportación
—punto impo
México—, no
escueta. El at
alternando la
personales cor
por estas pági
cerca del inm

VIRETA de Ma

en las categorías antedichas son verdaderos mirlos blancos, y por eso una de las mayores y más notables excepciones lo es este biombo de escenas quijotescas, de doble interés por no ser ni pintura religiosa ni retrato y sobre todo por referirse a la figura más universal creada por el más genial de los escritores de lengua castellana. No está, desde luego, el tratamiento pictórico, en este caso, al nivel de su asunto, advertencia que juzgo prudente hacer desde ahora para evitar falsas suposiciones y consiguientes desilusiones en algún posible lector que, al ver anunciado eso de que Don Quijote se presenta en la pintura mexicana del siglo antepasado, pueda soñar con que aquel pintor, en su arte, pudo estar a igual altura que el creador del personaje en la suya.

Y tras las anteriores advertencias veamos qué contiene, y qué es y qué vale esa serie de pinturas quijotescas.

Como el fin primordial de estas páginas es destacar el tema, la figura de Don Quijote, y secundariamente la crítica de las obras o piezas de que se trata, es lógico dar mayor interés y primacía al asunto que a lo demás.

Ocupando el tercio inferior de la última hoja del biombo, encerrada en un gran medallón, se encuentra la lista de las catorce escenas tratadas por el pintor, éstas llevan en su lugar sus números correspondientes, de modo que no hay confusión posible y queda evidente el propósito del artista de interpretar ciertos y determinados textos de la novela cervantina, es decir, una finalidad análoga a la del dibujante o grabador que se propone ilustrar un libro, sólo que aquí las ilustraciones van al óleo, en gran tamaño y puestas en telas que decoran un mueble, el biombo de tan frecuente uso en las casas mexicanas de pasados siglos. En tales condiciones, nada parece mejor que seguir el orden indicado por el propio pintor y examinar cada escena, recordando el texto que la inspiró, advirtiendo, desde ahora, que en más de una ocasión podremos quedar no poco sorprendidos de la confrontación entre el texto cervantino y la interpretación que le dio el anónimo pincel.

He aquí la lista de las catorce escenas, literalmente copiada con la ortografía con que está escrita en el mencionado medallón o tarja, mismo orden que se guardará, después, al tratar una por una las pinturas a las que se refiere:

- 1 Salida de Don Quijote de la Mancha
- 2 Donde le dieron el vino con un cañuto
- 3 Donde velò las Armas
- 4 Donde lo armaron de Caballería
- 5 La Abentura de los Leones
- 6 Quando corrió tras de los Frailes Benitos
- 7 La Abentura del Francés y las Mujeres
- 8 La penitencia que hizo en sierra morena
- 9 Los molinos de biento
- 10 Donde vensio al Cavallero de los Espejos
- 11 Quando Mantearon a Sancho
- 12 La Abentura del puerco Xabalí
- 13 Quando lo pusieron en el Cavallo Clavirº
- 14 Onde encontró Don Quijote a la Princesa Nicomicon

*

Pasemos a examinar el contenido y el tratamiento, en relación con el texto cervantino, de cada una de dichas escenas:

1 Salida de Don Quijote de la Mancha¹

... una mañana, antes del día, que era uno de los calurosos del mes de julio, se armó de todas sus armas, subió sobre Rocinante, puesta su mal compuesta celada, embrazó su adarga, tomó su lanza, y por la puerta falsa de un corral salió al campo, con grandísimo contento y alborozo de ver con cuánta facilidad había dado principio a su buen deseo...

Quijote, 1ª parte, cap. II.²

El pintor puso al caballero efectivamente armado de todas sus armas, tantas que son muchas más de las que tuvo y usó Don Quijote, pues aquí tenemos un caballero tan vestido de hierros como si fuese a un torneo: yelmo con plumero, alta babera y buena celada (y no la que tan penosamente medio recompuso el señor Quijano o Quijada), armadura completa, salvo las manoplas, con todos los enseres hasta las rodilleras, grebas y zapatos o escarpes (que Don Quijote nunca tuvo), y todo de fino y reluciente acero. En cambio, no está la adarga que el texto menciona, pero sí el lanzón, aunque de forma un tanto extraña

PRESEN
EN LA

personaje m
Quijote, l
ifestado en
ha ocurri
todas parte
manifes
diadas en
respecto a
presente
ha deno
artes de
por vez p
antino en

ecuerda, e
ajote, cami
chosa edac
a luz las
allarse en
tarse en tal
Rojas C
preciosos,
uniles; utili
choacanas
fías conten
das las mo
es, y sens

en Méxi
ción
impe
nc
El a
riando la
onales co
estas pág
ca del inn

IRETA de Ma

pues la embrazadura es de lanza medieval pero la punta es más bien como de pica de las que se usaron en cuerpos de infantería.

No sale el caballero por ninguna puerta de corral ni pisa el árido suelo manchego; aparece aquí saliendo tras de un árbol esbelto y en cuyo tronco se enredan graciosamente yedras y campanillas de grandes flores azules y moradas, y del verde suelo surgen macizos de plantas, hojas liliáceas y un racimo de margaritas.

El triste y apacible Rocinante es, en la pintura, un soberbio caballo de cabeza fina y pecho poderoso. No se ve la silla, cubierta con un inexplicable lienzo (vago recuerdo, tal vez, de la cota de armas), apenas asoma el estribo derecho, a una altura muy propia de nuestra manera mexicana, como muy mexicano es también el bocado que lleva el caballo, que se adivina ser de freno, puesto que las riendas se unen a él por dos largas camas para moverlo y no por argollas.

Entre la visera y la alta babera asoma el rostro del caballero: blanco, la nariz fina, se percibe la sombra del bigote, lo que más destaca es la mirada, clavada en algo alto y lejano, hacia lo cual apunta la mano izquierda en una actitud como de estudio de academia, mientras la mano derecha, blanca y de largos dedos se apoya suavemente en el lanzón. No es el personaje el cincuentón reseco de carnes y enjuto de rostro que describe Cervantes, aquí vemos un caballero en la flor de la edad, montado en muy buen caballo, armas y jaez de mucho costo, en actitud de iniciar una posible arenga; en fin, algo más cerca del Orlando de Ariosto que del Quijote cervantino.

2 Donde le dieron el vino con un cañuto

Pusieronle la mesa a la puerta de la venta, por el fresco, y trújole el huésped de una porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y así, una de aquellas señoras servía deste menester. Mas al darle de beber no fue posible, ni lo fuera si el Ventero no horudara una caña, y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino; y todo esto lo

recibía en paciencia, a trueco de no romper las cintas de la celada...

Quijote, 1ª parte, cap. II.

Aunque, en la tarja final del biombo, el texto se refiere a la escena marcada con el número 2, únicamente aludiendo al vino que Don Quijote hubo de beber por medio de una caña hueca, la verdad es que el personaje de la venta está más ricamente puesto en la pintura que lo que se anuncia en la inscripción correspondiente.

Todo el segundo término, que es la mitad superior de la segunda hoja del biombo, está ocupado por la venta de maras, representada, eso sí, de modo muy convencional: puso allí el pintor anónimo un edificio de forma casi exactamente cúbica, con sendas enormes puertas en sus dos fachadas aparentes y sobresaliendo, por arriba, otra construcción pequenita, igualmente cúbica y con dos puertas análogas, techada con una cubierta de cuatro-aguas pero de superficies algo cóncavas, exactamente en la forma de una tienda de campaña. Los muros son lisos y las portadas muy simples; al vano lo enmarcan dos pilas-tras con sus basas, lo cubre un dintel liso al que cubre una muy sobria cornisa y luego las mochetas se prolongan hacia arriba, como era ordinario en las portadas barrocas de la arquitectura mexicana del siglo XVIII, y por eso mismo, para el ojo acostumbrado a asociar esa modalidad de las jambas o mochetas a las curvas y al recargamiento de nuestro estilo barroco, extraña en la pintura la sencillez extremada de esas portadas, todas iguales, las dos grandes del piso bajo y las dos mínimas del cuartito o mirador que está arriba. Al rededor de los muros, corre una cornisa en la que terminan por su parte superior.

Sentadas en el umbral están dos mujeres, sin duda aquellas que dice Cervantes "dos mujeres mozas, destas que llaman del partido..." las que a Don Quijote "le parecieron dos hermosas doncellas o dos graciosas damas que delante de la puerta del castillo se estaban solazando..."; aquí el pintor hizolas muy jóvenes y de muy buen ver, especialmente la del extremo izquierdo, que tiene una graciosa carita y el torso levemente adelantado, como forzado por la curiosidad de lo que mira, mientras su fina mano izquierda descansa en la rodilla y la otra pierna se extiende un poco, dejando asomar bajo la falda la aguzada punta de su calzado. Entre ambas mujeres, pero de pie, está un hombre, que será el ventero, aunque no parece tan gordo como lo dice Cervantes; el hombre también mira hacia afuera y, para hacerlo mejor, hasta se protege los ojos con la mano izquierda.

Para completar la escena de la llegada de Don Quijote a la venta

tenemos en la pintura el detalle que corresponde a estas líneas: "En esto sucedió acaso que un porquero que andaba recogiendo de unos rastros una manada de puercos (que, sin perdón, así se llaman) tocó un cuerno a cuya señal ellos se recogieron..." (*Op. cit.*, loc. cit.). Bien miramos al jovencito porquerizo, inflando los carrillos por el esfuerzo de tañer; en cuanto a los puercos, están allí a los pies del cuidador, tan al alcance de la mano que de ningún modo era menester llamarlos con el cuerno; son unos puerquitos chiquitines y de hocicos tan agudos que más parecen tejones que marranos, son siete y todos juntos abultan menos que la saya de una de las mozas que muy cerca están sentadas.

Por el vano de la puerta se mira algo del interior de la venta, dos puertas, una columna y sobre ella la línea del dintel y otra puerta al fondo. Se da uno cuenta que el pintor sugiere muy claramente un interior de casa mexicana: cuartos en el pasillo o cubo del zaguán, un patio abierto (como se ve por la luz en el dintel y en la columna), una puerta que comunica a un segundo patio. En ese interior hay otra escena: la de cuando armaron caballero a Don Quijote, pero a ella me referiré en párrafo posterior de este mismo capítulo, cuando llegue el turno a la escena respectiva.

Por el vano de la puerta lateral, a la izquierda, se mira la escena a la que concretamente alude la inscripción que corresponde al número 2, el cual aparece con toda claridad sobre los personajes a los que se refiere.

Hay una mesa cubierta de blanco mantel que cae a los lados casi hasta el suelo, con mucha mayor holgura y solemnidad de lo que podría esperarse en aquella venta, es una mesa "de manteles largos" inusitada en la pobre hospedería que Cervantes imaginó. Cerca de una esquina, puesto en un plato, está un pan de muy buen tamaño y aspecto, del todo diferente a aquel que llevaron a Don Quijote, "tan negro y mugriento como sus armas". Sentado a la mesa está Don Quijote vestido de su armadura, contrariando al texto de la novela que claramente dice que las doncellas le quitaron el peto y el espaldar aunque no la celada porque Don Quijote no consintió en que cortasen aquellas famosas cintas verdes con las que tan dificultosamente se la amarró.

Y ese asunto de no cortar las cintas verdes fue la causa de lo más risible de este capítulo pues, dice el texto: "como tenía Don Quijote puesta la celada y alzada la visera..." no podía comer de por sí y "una de aquellas señoras servía deste menester" y para que Don Quijote

podiera beber el vino, el ventero horadó una caña "y puesto el un cabo en la boca, por el otro le iba echando el vino".

Pocas diferencias ofrece esto en la pintura, aparte de lo ya dicho, que Don Quijote lleva la armadura completa. El ventero está frente a él, de pie, se le alcanza a ver casi todo medio cuerpo de espaldas al espectador. Don Quijote, en forzada posición, voltea hacia su derecha y le vemos de perfil la parte del rostro que asoma entre las dos partes de la celada: la babera, encajada a la gola y que por eso no se la pudo quitar, y la visera que está levantada como lo dice la historia. La babera es alta y por eso no podía beber. Allí está haciéndolo por medio de la caña, el "cañuto" que dice el renglón 2 de la tarja; al caballero lo atiende no el ventero sino una de las mozas, con carita de niña bobalicona, vertiendo el vino de un botellón que sostiene con su mano derecha, sin duda usando de rarísima habilidad pues, dada la posición, milagro fue que el vino pasara del botellón al cañuto cuando más lógico parece que habría de derramarlo por sobre la pulida armadura del caballero. Pero ya sobaron a éste desventuras para todavía añadirle más. Dejémosle allí, trasegando un poco de vino, servido por esa muchachita, de aire adolescente, con cabello recogido tras de su esbelto cuello, toda ella de aspecto muy más limpio y decente (como el pan, los manteles y la venta en general), que lo que nos dice y sugiere Cervantes de aquella venta manchega que alojó a Don Quijote y en donde dieron comienzo sus inmortales aventuras.

3 Donde veló las Armas

...y así, se dio luego orden como velase las armas en un corral grande que a un lado de la venta estaba; y recogiendo don Quijote todas, las puso sobre una pila que junto a un pozo estaba y, embrazando su adarga, asió de su lanza, y con gentil continente se comenzó a pasear delante de la pila; y cuando comenzó el paseo comenzaba a cerrar la noche.

Quijote, 1ª parte, cap. III.

Adyacente a la venta, un poco atrás, pintado en el segundo término de la tercera hoja del biombo, se mira el corral donde se hace la vela de las armas.

Es un corral chico, y no grande como quería el texto; además, es un corral de trancas y no cercado de muro, como sin duda lo serían

PRESENTE
EN I

personaje n
Quijote,
manifestado e
ha ocurri
todas parte
manife
audiadas en
respecto
sente
a deno
ntes de
or vez p
tino en

uerda, e
e, cam
a eda
luz la
arse en
arse en ta
e Rojas (e
preciosos,
uriles; util
ichoacanas
afias conter
das las me
ones y sen:
Méx
ación
imp
ni
la a
la
co
de m

ETA de M.

... que se vea de trancas es, pues, tan arbi-
trario como el que se vea en esta escena.

... de amplio bozal, y su correspondiente ga-
bana, cubierta con algo (probablemente tablas) y
... de Don Quijote, es difícil precisar lo que el pintor
... pero se alcanza a reconocer el peto y dos juegos de
... que podrían ser tanto los guardabrazos y sus coda-
... por el tamaño, los quijotes o medios, que protegían
... con sus rodilleras y correspondientes grebas; sobre ellas
... una espada grande, con empuñadura de lazo. Aquí, como en la
escena primera, el pintor se mostró muy optimista, pues la verdad es
que don Alonso Quijano o Quijada era un hidalgo pobre y salió a
desfacer entuertos pobremente armado. Sus armas defensivas eran me-
nos que esas pintadas, pero la espada sí es más veraz, probablemente
eso se debe a la casualidad o al deseo del artista de poner allí una es-
pada impresionante, pero el hecho es que le resultó un buen espadón
como los que trajeron aquí los primeros conquistadores, es decir de
los que se hacían a fines del siglo xv y comienzos del xvi, que ya se-
rían viejos y desusados hacia el 1590, más o menos, que es cuando
el Hidalgo limpió y aderezó aquellas "armas que habían sido de sus
bisabuelos" y con ellas se fue a remediar este irremediable mundo.

Muy cerca de la pila pasea Don Quijote, muy erguido, en la mano
derecha la lanza que ya conocemos, apoyada en el suelo y casi verti-
cal. Viste medias muy claras, casi blancas, calzones ajustados y un co-
cinoso. Lleva puesta la gola y el yelmo completo, es decir: babera, visera
y morrión; la visera alta y la babera muy baja dejan ver casi todo el
rostro, que parece demasiado juvenil lo cual, así como el porte tan
airoso y la contextura general del cuerpo, no va todo ello de acuerdo
con el cincuentón que describe Cervantes. También es de extrañar la
falta de su adarga, pues sabemos que la tuvo consigo en toda esa pri-
mera noche de la vela y solamente la soltó para castigar a los impru-
dentes arrieros que tiraron al suelo las armas veladas.

Por detrás de la pila, seguramente viniendo del interior de la venta,
asoma la figura de un hombre que extiende el brazo para tocar las
armas; se adivina que es uno de los arrieros, antes aludidos, que quiso
dar agua a su recua. Un momento después tirará las armas y la vio-
lencia estallará en el ofendido hidalgo; pero ese momento no llega,
el pintor lo dejó así, paseando sossegado, la lanza enhiesta, el rostro
levantado, los ojos casi entornados y el plumero del morrión casi con-
fundido en las vegetaciones que dan fondo a la escena.

4 Donde lo armaron de Caballería

... [el ventero] trujo luego un libro donde asentaba la paja
y cebada que daba a los harrieros, y con un cabo de vela que
le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se
vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de
rodillas; y leyendo en su manual (como que decía alguna
devota oración), en mitad de la leyenda alzó la mano...

Quijote, 1ª parte, cap. III.

La escena tiene lugar en el patio de la posada, aunque para serlo
su arquitectura es demasiado suntuosa, pues alcanzamos a entrever
unas gradas que dan otro nivel al plano del fondo, un par de esbeltas
columnas, sobre altas basas, con capiteles y proporciones que sugie-
ren el orden corintio, además las líneas de un dintel.

Un poco delante de las grandes columnas están los personajes, son
cuatro pues falta el muchacho: a la izquierda el ventero, frente a él
y muy cerca Don Quijote arrodillado y en actitud orante, vestido como
en la escena precedente de la vela de las armas, éstas se ven en el suelo,
allí junto, y a la derecha las dos mozas, de pie. El ventero, como antes,
está en camisa, en la mano izquierda sostiene un libro grande, abierto,
no lo lee sino que mira a Don Quijote y levanta la mano derecha.

Como en la escena de la vela de las armas, también en ésta el pin-
tor, con toda razón plástica, presenta un momento estático. Porque
un segundo después la mano del ventero caerá para dar la *pescosazada*
("dióle sobre el cuello un buen golpe"), luego lo golpeará con la es-
pada al darle el *espaldarazo* y en seguida las mozas, entre risas mal
contenidas, y torpes manoteos darán vueltas ciñéndole la espada, atan-
do las correas de la coraza, poniéndole las espuelas.

Ya no veremos más esta venta y esas mozas, pero las dejamos muy
ciertos de que el pintor estaba tan lejos de la Mancha como yo mismo
al escribir estas líneas; la venta tiene mucho de casa mexicana, una de
esas casas de vecindad del siglo xviii (como aún quedan algunas, ya
muy pocas, en el México viejo), con su ancha portada de mochetas
que rebasan el dintel y se prolongan hasta la cornisa, con sus patios
rodeados en tres o cuatro lados por altas columnas. En cuanto a las
mozas no hay sino volver a verlas sentadas a la puerta; faldas de plie-
gues suaves de telas de algodón bajo las que asoman las agudas puntas
de las chinelas, camisas blancas de mangas recogidas al codo; una de

PRESE EN I

personaje r
Quijote,
manifestado e
ha ocurri
todas parti
manife
studiadas en
respecto
presente
él ha den
las artes d
por vez p
arvantino en
anas.
Recuerda, i
Quijote, cam
Dichosa e
rán a luz la
ntallarse en
intarse en ta
ñade Rojas (i
preciosos,
buriles; util
nichoacanas
grafías conter
todas las mc
ciones, y sen
uar, en Méx
Aportación
—punto imp
México—, ni
escueta. El a
alternando la
personales co
por estas páe
cerca del int

ellas lleva, además, una prenda sostenida en los hombros y que cae sobre el pecho y hasta la mitad de los brazos, no es sino una de esas prendas de origen indio, que aún se usan: el quexquemilt que lleva la moza de la derecha, y ella y su compañera por sus rasgos físicos y color de la piel son un par de finas mesticitas, que se podrían llamar Lupita y Angelita y que nada, nada, tienen que ver con aquellas mozas del partido, coimas de arrieros que iban a Sevilla, la una de Antequera y la otra nacida en Toledo, que por voluntad y gracia del Caballero se llamaron doña Molinera y doña Tolosa y así quedaron para siempre en la novela cervantina.

5 La Abentura de los Leones

...[Don Quijote] embrazó el escudo, y desenvainando la espada, paso ante paso, con maravilloso denuedo y corazón valiente, se fue a poner delante del carro encomendándose a Dios de todo corazón, y luego a su señora Dulcinea... visto el leonero ya puesto en postura a don Quijote, y que no podía dejar de soltar al león macho, so pena de caer en la desgracia del indignado y atrevido caballero, abrió de par en par la primera jaula, donde estaba, como se ha dicho, el león, el cual pareció de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro; hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Sólo don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Quijote, 2ª parte, cap. xvii.

Para evitar desorientación al lector quiero, desde luego, advertir que el orden de las escenas no se rige por el que llevan en la novela. El pintor puso, como no podía ser menos, unas escenas en primer término,

otras en el segundo y varias en tercero, como la antes citada vela de las armas y ésta de la aventura de los leones, y parece que al terminar el pintor las numeró ad libitum y puso los enunciados con sus números en la inscripción final. Así, ya advertido, el lector no se inquietará con que al mencionar lo representado y, por ende, estos comentarios subsecuentes, no sigan el orden de los sucesos de la novela y salten, como ahora ocurre, de los capítulos iniciales de la primera parte, es decir, del comienzo del libro, a un suceso que allí ocurre cuando va muy mediada su parte segunda. Esto dicho, veamos qué correspondencia hay entre lo imaginado por Cervantes y lo interpretado por el pintor del biombo que estudiamos.

En la novela, como recordará el lector aficionado a Cervantes (que si no lo es, no sé para qué tenga que ver estas líneas), los antecedentes inmediatos de la aventura de los leones son estos: Don Quijote y Sancho están, en un camino, con el Caballero del Verde Gabán o sea don Diego de Miranda; acaba de acontecerle a Don Quijote quedar chorreando la cabeza por los requesones que Sancho puso en el yelmo, limpióse Don Quijote y quedó esperando la aventura que viene, a causa de un carro con banderas que veían acercarse; llegó el carro, tirado por mulas, que resultó traer, enjaulados, una pareja de leones. Así, pues, estaban en el camino Don Quijote, Sancho, don Diego de Miranda, con sus correspondientes cabalgaduras, por una parte, y por la otra el carretero guiando montado en una de las mulas y el leonero arriba del carro. Don Quijote decide combatir con los leones y apoyado en la fuerza de su amenazadora lanza impone su voluntad; se alejan Sancho y el Caballero del Verde Gabán con sus bestias, desunce las mulas el carretero y se las lleva, descabalgando Don Quijote, deja su lanza y tomando la espada se apercibe a la lucha mientras el leonero abre la puerta de la jaula, que es el momento que el pintor nos muestra.

Las diferencias con el texto son obvias: Sancho está todavía allí, a dos pasos tras de su amo y se aleja corriendo a pie y no en su rucio. No se mira al carretero, ¿quién desunció las bestias del carro? Más notable, aún, es que el carro que, según Cervantes, sería grande para traer dos jaulas, ornado de banderas reales y tirado por mulas, aquí se nos ha vuelto una cajita en la que apenas cabría un perro y no grande, pues de larga no llega a la mitad del cuerpo del hombre que está arriba, la caja o jaula está puesta inmediatamente sobre cuatro ruedas macizas y, propiamente, no hay carro, ¿dónde viajarían los dos hombres, el carretero y el leonero? Más aún: los animales que tiran de ese artefacto no son mulas sino un par de bueyes de muy contrastados colores, que se han quedado allí, a medio metro de la jaula y,

VIÑETA de M

PRESI
EN

personaje
Don Quijote
manifestado
ha ocur
todas par
Tales manifi
estudiadas ei
respecto
El present
él ha der
las artes ó
por vez
ntino ei

da,
car
a ed
luz l
arse er
arse en t
de Rojas
reciosos,
ñiles; uti
nchoacanas
grafías conte
podas las m
es, y ser
n Mé:
ció
amj
r
El
ndo l
ales ó
as p
el in

de M

lógicamente, deberían ser presa inmediata de los leones que sabemos vienen hambrientos; claro que para evitarlo está Don Quijote, en gallarda apostura, con todas sus armas, la visera levantada como en anteriores escenas, aunque en ésta debería tenerla baja como siempre que se entra en combate, la adarga en el brazo izquierdo y en la mano derecha una espada de cazoleta (ya no de lazo como la que se mira en la vela de las armas), cuya punta casi toca la frente del rollizo león, echado en su jaula.

Algunas de esas diferencias entre lo escrito y lo pintado, sobre todo las más salientes e innecesarias: un carro que no lo es, unas mulas que se han convertido en yunta de bueyes, hacen pensar que el pintor no tuvo a la vista el texto cervantino, que tal vez lo oyó leer y luego lo recordaba mal o que oyó simplemente referir una versión de los sucesos quijotescos sin leerlos y repasarlos él mismo y ya no digamos conocerlos bien y reflexionar sobre ellos, pues sólo así se explican las diferencias anotadas y, además ese lugar de tercer orden que concede a la aventura de los leones, la que por tantos motivos puede considerarse uno de los mejores motivos pictóricos que ofrece el *Quijote* y que nuestro anónimo pintor, evidentemente, no supo aprovechar.

6 Quando corrió tras de los Frailes Benitos

Y sin esperar más respuesta, picó [Don Quijote] a Rocinante y, la lanza baja, arremetió contra el primero fraile, con tanta furia y denuedo, que si el fraile no se dejara caer de la mula, él lo hiciera venir al suelo mal de su grado, y aun mal ferido si no cayera muerto. El segundo religioso, que vio del modo que trataban a su compañero, puso piernas al castillo de su buena mula y comenzó a correr por aquella campaña, más ligero que el mismo viento.

Quijote, 1ª parte, cap. VIII.

Aunque el momento de este suceso, representado en la pintura, es el de la acometida de Don Quijote, conviene recordar lo que líneas antes dice el novelista: "...asomaron por el camino dos frailes de la orden de San Benito, caballeros sobre dos dromedarios, que no eran más pequeñas dos mulas en que venían. Traían sus antojos de camino y sus quitasoles..." Es decir, lo que Don Quijote veía acercarse y por

ello discurrió ser dos temibles encantadores, era un par de estafalarias figuras: sobre cada una de las enormes mulas se vería el negro y alargado bulto, que el hábito y las amplias mangas alargarían más, de seguro traerían puestas las cogullas y encima sombreros para protegerse del sol y, por si fuere poco, lo más de los rostros aún quedaba cubierto por los "antojos de camino", que eran unos antifaces (en este caso seguramente negros) de tela con cristales en las aberturas correspondientes a los ojos, y hasta ocurría, en este caso, que toda esa parafernalia se completaba con los rígidos quitasoles que dejarían en sombra toda aquella luctuosa figura más de fantasma que de ser humano.

¿Cómo no aprovechó el pintor todo ese atuendo estafalarío que ya de por sí mismo se presta a efectos de sorpresa y de risa? Mas no solamente desperdició tan buena ocasión de pintar algo sorprendente y risible, sino que falseó la escena mostrando al Hidalgo acometiendo, en pleno galope de Rocinante, a dos frailecillos que huyen como negros pajarracos, sin efectismo ni comicidad ningunos, y digo que falseó la escena porque no hubo tal huida de frailes a pie, sino que el uno cayó de su alta mula, seguramente todo entrapado y hasta con la deshecha sombrilla encima y el otro fraile, antes de ser alcanzado y alanceado por Don Quijote, corrió en su mula a una velocidad que seguramente era muy superior a las posibilidades de Rocinante.

Mi sospecha, ya expuesta en el párrafo precedente, de que el pintor no leyó las páginas del *Quijote*, parece robustecerse con lo que acabamos de ver en esto de los frailes benedictinos y la hipótesis quedará bien confirmada, de todo punto, en cuanto veamos lo que sigue, que en realidad es en la novela un suceso estrechamente ligado con el de los frailes benitos, pero que nuestro pintor trata, y sobre todo intitula, de muy curiosa manera.

7 La Abentura del Francés y las Mujeres

El solo enunciado de ese título puede ser bastante para inquietar a cualquier lector que tenga del *Quijote* regular conocimiento, que no dejará de preguntar lleno de extrañeza, ¿la aventura del francés?, ¿cuál francés? Porque ocurre que el Caballero de la Triste Figura tuvo encuentros con gente de muy varia procedencia pero con ningún francés; entonces, ¿a qué se refiere o qué suceso ilustra el pintor en esta escena, la séptima en su enumeración, que llama aventura del francés

PRESI
EN

El personaje
Don Quijote
manifestado
Eso ha ocur
en todas pa
Tales mani
estudiadas e
sido respect

El present
que él ha de
en las artes
trar, por vez
cervantino e
canas.

Recuerda,
Quijote, ca
"Dichosa ec
drán a luz
entallarse e
pintarse en
añade Rojas
les preciosos
y buriles; ut
michoacana:
grafías conti
todas las p
ciones, y se
tuar, en Mé

Aportació
—punto im
México—, y
escueta. El
alternando
personales c
por estas p
cerca del ir

VIRETA de A

y las mujeres? Para saberlo no hay más medio sino ver lo que pintó, y, después, averiguar lo que de ello puede haber dicho Cervantes, para luego comentar lo que sea menester acerca de las correspondencias o diferencias que se perciben entre lo escrito y lo pintado.

La escena está en primer plano, las figuras de muy buen tamaño, el todo ocupa las mitades inferiores de tres hojas del biombo (2ª, 3ª y 4ª) y aun partes ínfimas de esta escena llegan a la hoja 5ª. En primer término dos jinetes pelean, en segundo término se mira un coche en el que están dos mujeres.

El caballero del lado derecho es Don Quijote, con las mismas armas, exactamente, que llevaba en la escena primera, lo único extraño es su actitud: no enristra la lanza sino que la empuña con la mano más alta que su cabeza, como si fuese a rejonear y no a alancear, posición que tendría sentido si se tratara de descargar el golpe sobre un objeto a nivel muy inferior, pero absurdo cuando debe herir al caballero que está a nivel igual que su brazo propio.

El otro combatiente va vestido muy a la moda de la segunda mitad del siglo XVIII: lleva una casaca de buen paño grueso, apenas se mira un poco del corbatín y una punta de la chupa, en cambio luce perfectamente una alta polaina que cubre la pierna derecha, de color muy claro, con botonadura y liga; el zapato, oscuro, se apoya en el estribo. En la mano derecha tiene una larga espada de cazoleta y con la izquierda empuña lo que parece ser un maletín de viaje. El sombrero vueta, por detrás del caballo, rumbo al suelo. El caballero es carirreosísimo o represión del ánimo. El rostro está bien pintado, no tiene esa afectación de rasgos que se ven en Don Quijote. Hasta aquí ese rostro es lo mejor que hemos encontrado en esta pintura, podría ser un retrato y bueno.

Las monturas son dos caballitos muy finos y nerviosos: blanco el que se supone Rocinante (pero ni viejo ni flaco ni perezoso), alazán el del contrincante de Don Quijote. Tanto el amés de uno como el otro caballo, que se perciben con detalles, son perfectamente al estilo mexicano: las cabezadas, los frenos, hasta el estribo de hierro en el amés del caballo alazán es de una forma que abunda en los ejemplares que conserva el Museo de Historia de Chapultepec.

En el segundo término está el coche con las mujeres. El coche es de sopandas pero muy elegante, de forma afrancesada, con cristal al frente, tiene la portezuela abierta y está puesto el estribo de dos esca-

lones; las ruedas traseras, enormes, tienen llantas de acero sujetas con grandes clavos.

Dentro del coche están dos mujeres. La más próxima es la señora, la del fondo parece ser su criada o acompañante que la atiende. La señora es joven, de tez blanca, rostro ovalado y rasgos finos; el pelo oscuro peinado liso, en dos mitades, hacia atrás. En el cuello lleva una gargantilla, tal vez de azabaches. El vestido es elegante y se miran ricas blondas de encaje en las mangas. La dama está muy apenada, mira a los caballeros que pelean y se estruja las blancas manos nerviosamente.

Ya hemos visto circunstanciadamente toda la escena y podemos concluir, con toda seguridad, que se trata del episodio que se narra en el capítulo VIII de la primera parte del *Quijote*, cuando el andante caballero encontró, además de los frailes benitos a que se refiere la escena anterior, a una señora que viajaba en su coche, rumbo a Sevilla, custodiada por su escudero, un caballero vizcaíno, con el cual, después de cambiar algunas frases violentas, entró en combate, que es lo que representa la escena en cuestión; concretamente este preciso momento la novela lo describe así:

Y arrojando la lanza al suelo [Don Quijote], sacó su espada y embrazó su rodela, y arremetió al Vizcaíno, con determinación de quitarle la vida. El Vizcaíno, que así le vio venir, aunque quisiera apearse de la mula, que por ser de las malas de alquiler no habría que fiar en ella, no pudo hacer otra cosa que sacar su espada; pero avínole bien que se halló junto al coche, de donde pudo tomar una almohada, que le sirvió de escudo, y luego se fueron el uno para el otro, como si fueran dos mortales enemigos.

Quijote. 1ª parte, cap. VIII.

Las diferencias plásticas más perceptibles son: que Don Quijote ataca con lanza, de modo rarísimo, en vez de hacerlo con la espada y que su contrincante, del que ahora ya sabemos que era vizcaíno (y páginas adelante dice el autor que se llamaba don Sancho de Azpeitia), monta un caballito alazán cabos negros y no la mula de alquiler, de poco fiar, que dice el texto.

Pero la cuestión inicial de este párrafo queda en pie: ¿cuál francés? En este episodio concurren Don Quijote, que era manchego, un caballero vizcaíno y una señora, también de Vizcaya; en todo este

El personaje
Don Quijote
manifestado
Eso ha oído
en todas pa-
Tales mani-
estudiadas e
sido respect
El presen-
que él ha de
en las artes
trar, por vez
cervantino e
canas.

Recuerda
Quijote, e
"Dichosa e-
drán a luz
entallarse e
pintarse en
añade Roja
les precioso
y buriles; u-
michoacana
grafías cont-
todas las r-
ciones, y se-
tuar, en M-
Aportaci-
—punto in-
México—,
escueta. El
alternando
personales
por estas f-
cerca del

VISETA de

suceso ni en otro ninguno de todo el libro hay ningún francés peleando con Don Quijote.

Para mí, la única explicación posible, en este pequeño problema, es la de que el pintor conocía mal la novela de Cervantes y no la leyó sino que la oyó leer, posiblemente a trozos, tal vez los que le encomendaron que pintase. Cuando oyó leer ese capítulo VIII, le hizo impresión, seguramente risible, el lenguaje equivocado y enrevesado de Don Sancho de Azpeitia cuando, para su mal, provoca a Don Quijote: "Anda caballero que mal andes; por el Dios que crióme, que si no dejas coche, así te matas como estás ahí vizcaino", y después: "¿Yo no caballero? Juro a Dios tan mientes como cristiano. Si lanza arrojas y espada sacas, ¡el agua, cuán presto verás que al gato llevas! (Op. cit., loc. cit.)

Cuando Cervantes escribió el *Quijote* era tema frecuente para efectos humorísticos sacar a relucir vizcainos chapurreando disparatadamente la lengua castellana, eso ocurría en España y en la Nueva España también, como se puede ver en los *Coloquios* de Fernán González de Eslava, escritos en México hacia el último tercio del siglo XVI; además, en aquel entonces, no había aquí franceses, de modo que si el pintor hubiese hecho su obra en tiempo más próximo al de la novela que lo inspiraba, no habría habido confusión posible. Pero, en el siglo XVIII, probablemente los vizcainos residentes en México que el pintor pudo conocer ya hablaban el castellano correctamente; en cambio, en esa época empezaban a llegar franceses, cuya entrada se permitía fácilmente desde que se entronizaron en Madrid los Borbones, y naturalmente los franceses recién llegados hablarían defectuosamente el castellano; de modo que cuando nuestro pintor oyó aquellos disparates de que el agua verás que al gato llevas, etcétera, imaginó que sólo podía decirlos un francés y por eso el título que puso a su escena del combate de los dos caballeros que están allí, en sus caballitos de carroussel, tan limpios y bien ataviados, un segundo antes de que las armas caigan sobre sus cabezas y que a Don Quijote le rompan su queridísima celada y le arranquen la mitad de una oreja, y que el pobre vizcaino, a pesar de su almohada, cayera de la mula medio muerto por el golpe que con tanta fuerza le asestó Don Quijote. Doble razón hay para que el pintor detuviera a sus personajes un segundo antes de los golpes, pues él pinta lo que dice el capítulo antedicho, y por otra parte debe recordarse que así quedaron los caballeros, con las espadas en alto y las cabalgaduras a media carrera, pues la resolución vino mucho después, hasta que Cervantes, estando un día en el Alcániz de Toledo, compró a un muchacho aquel cartapa-

cio donde venía en arábigo (cuya traducción le costó dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo) la *Historia de Don Quijote de la Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo, como claramente se cuenta, y el cervantista lector lo recordará, en otro lugar de ese genial libro.

8 La penitencia que hizo en sierra morena

Y desnudándose a toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales, y luego, sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez volvió Sancho la rienda a Rocinante, y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco. Y así, le dejaremos ir su camino, hasta la vuelta, que fue breve.

Quijote, 1ª parte, cap. xxv.

En una ladera de tierra ocre, en una lejanía a la que dan escala los pajarillos que vuelan en primer término, está Don Quijote haciendo locas cabriolas por amor a su señora Dulcinea.

Tal cual lo dice la novela, el caballero está sin calzones, pero conserva los vestidos de la parte superior del cuerpo (que aquí, por virtud de su postura es precisamente la mitad inferior) y, lo que es verdaderamente extraño, conserva hasta el yelmo cuyo plumero barre el áspero suelo de Sierra Morena.

Cuesta abajo, y a corto trecho, va Sancho cabalgando en Rocinante (porque el rucio era perdido) y todavía vuelve la cabeza por ver las evidentes muestras de insania que tendrá que contar a Dulcinea, al entregarle la carta del Caballero de la Triste Figura.

Nada más hay que comentar de eso, cuyo asunto no es de riqueza plástica, para una época en que el paisaje se consideraba muy secundariamente, pero que sí es de efecto risible, por lo mucho de ridículo y absurdo que contiene, y sin duda por eso es que ha sido esta escena repetidamente aprovechada por quienes se han ocupado de ilustrar o pintar el *Quijote* y que, como veremos páginas adelante, han visto en esa obra un rico venero de risa y diversión.

PRES
EN

El personaje
Don Quijote
manifestado
Eso ha oyu
en todas pa
Tales mani
estudiadas
sido respect

El presen
que él ha de
en las artes
trar, por vez
cervantino
canas.

Recuerda
Quijote, ca
"Dichosa e
drán a luz
entallarse e
pintarse en
añade Roja
les precioso
y buriles; u
michoacana
grafías cont
todas las r
ciones, y se
tuar, en M

Aportaci
—punto in
México—
escueta. El
alternando
personales
por estas
cerca del i

VIRETA de l

9 Los molinos de viento

... Bien parece —respondió don Quijote— que no estás curado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo, quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla.

Y diciendo esto, dio espuelas a su caballo Rocinante, sin atender a las voces que su escudero Sancho le daba, advirtiéndole que sin duda alguna eran molinos de viento, y no gigantes, aquellos que iba a acometer. Pero él iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver, aunque estaba ya bien cerca, lo que eran; antes iba diciendo en voces altas:

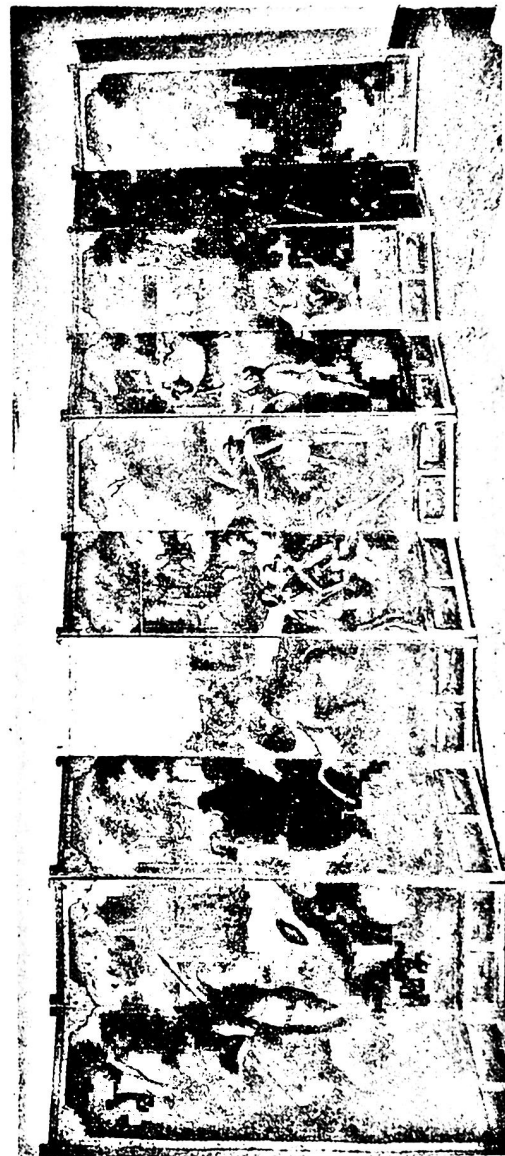
—Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os comete.

Quijote, 1ª parte, cap. VIII.

La escena de los molinos de viento, que casi ningún ilustrador o pintor de temas quijotescos ha dejado de tratar, aparece aquí un tanto menospreciada ya que está en un tercer término pero, en otro orden, ocupa casi el centro del total pues está repartida entre la cuarta hoja y la quinta del biombo. Está compuesta en diagonal y tiene particularidades sumamente curiosas.

Aunque, como de costumbre para no alargar las citas, puse en el epígrafe de esta escena sólo las líneas que a ella directamente corresponden, el lector recordará que los molinos de viento eran no menos de "treinta o cuarenta". Sin duda es grave compromiso para cualquier pintor poner tan gran número en una pintura, y más cuando el motivo principal en ella debe ser el caballero que los acomete; en este caso el plural apenas si se salva, pues claramente se ve una construcción con aspas y otra hay que casi no se mira si no es con grande esfuerzo y cuidado, muy borrosa y medio tapada con dos ramas de un árbol.

En el ángulo inferior está Don Quijote iniciando el ataque, el cual debe ser hacia arriba, que ya es grandísima desventaja acometer galopando cuesta arriba por una empinada ladera, pero es claro que esos detalles de topografía no arredraron a caballero tan esforzado, aunque el pintor no debió añadirle trabajos poniéndolo en un monte como el que se mira, cuando en el texto es bien claro que el suceso ocurrió en la planicie manchega y hoy parece bien averiguado que fue precisamente en CRIPTANA (dada, por supuesto, la realidad poética de Don



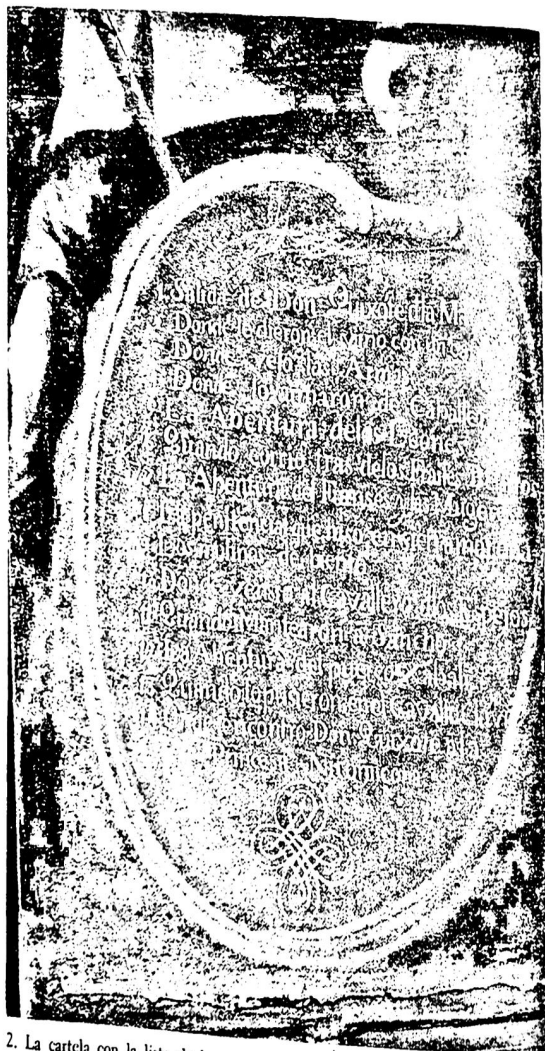
1. Biombo mexicano del siglo XVIII, al óleo sobre tela, con catorce escenas del Quijote

PRES
EN

El personaj
Don Quijo
manifestad
Eso ha ocl
en todas p
Tales man
estudiadas
sido respect
El preser
que él ha d
en las artes
trar, por ve
cervantino
canas.

Recuerda
Quijote, c
"Dichosa c
drán a luz
entallarse
pintarse en
añade Roj
les precios
y buriles; t
michoacan
grafías con
todas las
ciones, y s
tuar, en M
Aportaci
—punto ii
México—
escueta. E
alternand
personales
por estas
cerca del

VISETA de



2. La cartela con la lista de las escenas



3. "Salida de Don Quixote de la Mancha"

PRI
E

El personaje
Don Quijote
manifestar
Eso ha oc
en todas l
Tales ma
estudiadas
sido respo

El preste
que él ha
en las arte
trar, por v
cervantine
canas.

Recuerda
Quijote,
"Dichosa
drán a lu
entallarse
pintarse e
añade Ro
les precio
y buriles;
michoaca
grafías co
todas las
ciones, y
tuar, en l

Aporta
—punto
México—
escueta. l
alternand
personale
por estas
cerca del

Viñeta de



4. La venta. En el interior. A la izquierda: "Donde le dieron el vino con un cañuto", y a la derecha: "Donde lo armaron de caballería"



5. "Donde le dieron el vino con un cañuto"

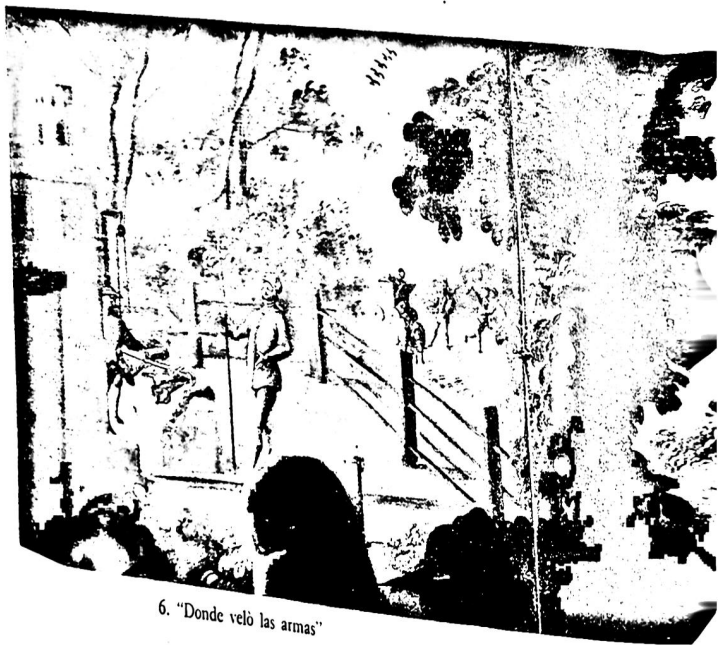
PRE
EI

El persona
Don Quijote
manifestad
Eso ha oc
en todas p
Tales ma
estudiadas
sido respec

El prese
que él ha
en las arte
trar, por v
cervantino
canas.

Recuerd
Quijote,
"Dichosa
drán a lu
entallarse
pintarse e
añade Roj
les precios
y buriles;
michoaca
grafías co
todas las
ciones, y
tuar, en M

Aportac
—punto i
México—
escueta. I
alternand
personale
por estas
cerca del



6. "Donde veló las armas"



7. "Donde lo armaron de Caballería"

Viñeta de

PRE
EI

El persona
Don Quijote
manifestac
Eso ha oc
en todas l
Tales ma
estudiadas
sido respec

El prese
que él ha
en las arte
trar, por v
cervantino
canas.

Recuerd
Quijote,
"Dichosa
drán a lu
entallarse
pintarse e
añade Roj
les precios
y buriles;
michoacan
grafías con
todas las
ciones, y
tuar, en l

Aportat
—punto i
México—
escueta. l
alternand
personale
por estas
cerca del

VIRETA de



8. "La Abertura de los Leones"



9. "Quando corrió tras de los Frailes Benitos"

PRE
EN

El persona
Don Quijote
manifestad
Eso ha oc
en todas p
Tales ma
estudiadas
sido respec

El prese
que él ha c
en las arte
trar, por v
cervantino
canas.

Recuerd
Quijote, c
"Dichosa
drán a lu:
entallarse
pintarse e
añade Roj
les precios
y buniles;
michoacar
grafías cor
todas las
ciones, y
tuar, en M

Aportac
—punto i
México—
escueta. I
alternand
personale
por estas
cerca del

VIÑETA de



10. "La aventura del Francés y las Mujeres"



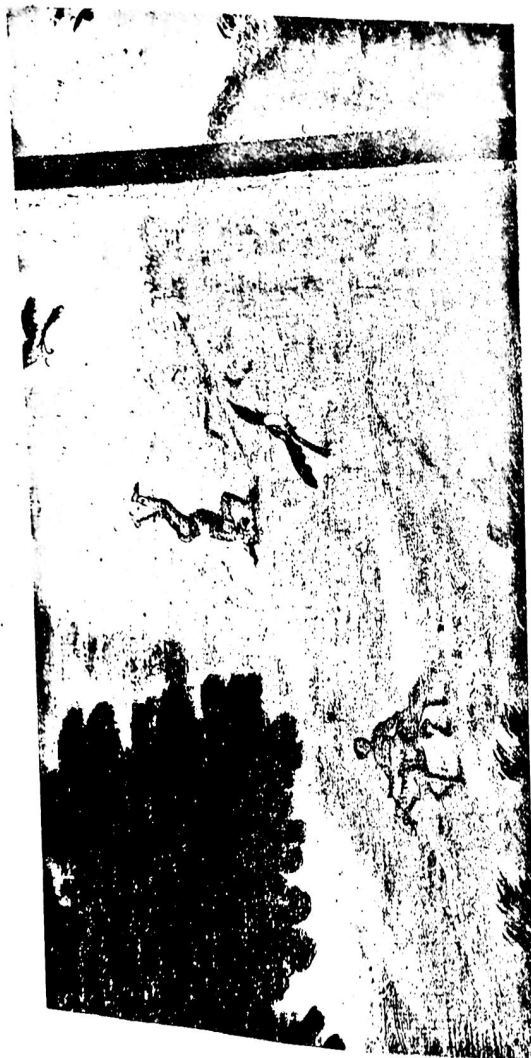
11. Detalle. Las damas en el coche

PR
E

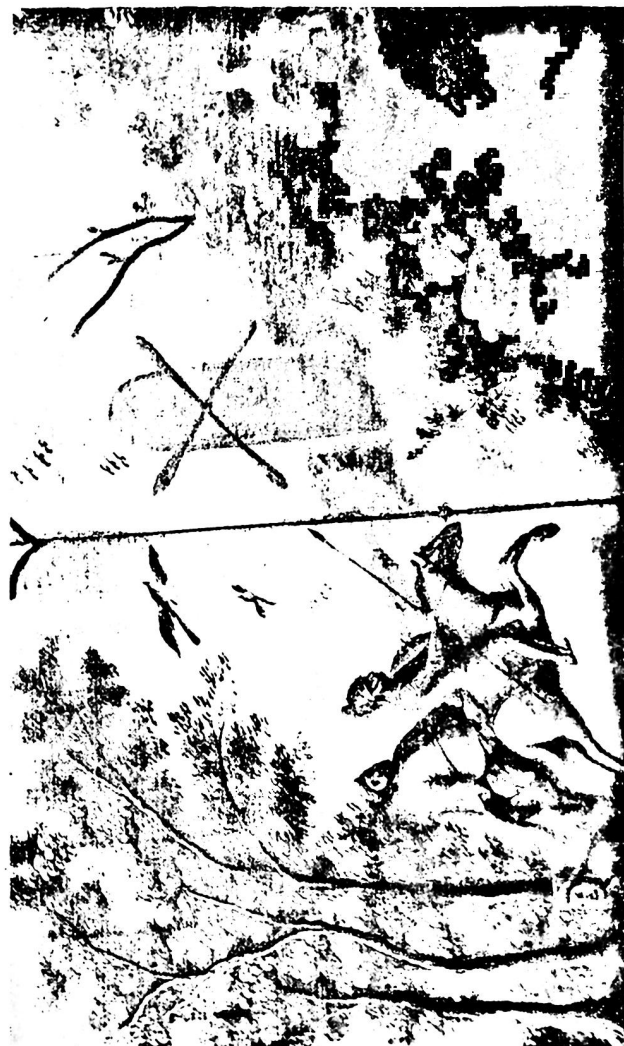
El persor.
Don Qui
manifeste
Eso ha c
en todas
Tales m
estudiada
sido respi
El pres
que él ha
en las ar
trar, por
cervantin
canas.

Recuer
Quijote,
"Dichosa
drán a l
entallars
pintarse
añade R
les preci
y buriles
michoac
grafías o
todas la
ciones, y
tuar, en
Aport
—punto
México-
escuela.
alternan
personal
por esta
cerca de

VARETA



12. "La penitencia que hizo en sierra morena"



13. "Los molinos de viento"

PRI
E

El person
Don Quij
manifiesta
Eso ha o
en todas
Tales m
estudiada
sido resp

El pres
que él ha
en las art
trar, por
cervantin
canas.

Recuer
Quijote,
"Dichosa
drán a li
entallarse
pintarse
añade Re
les precie
y buriles
michoac
grafías co
todas la
ciones, y
tuar, en

Aport
—punto
México-
escueta.
alternan
personal
por esta
cerca de

VINETA



14. "Donde vensio al Cavallero de los Espejos"



15. Don Quijote. Detalle de la escena del Caballero de los Espejos

PRI
E

El person
Don Quij
manifiesta
Eso ha o
en todas
Tales m
estudiada
sido respo
El pres
que él ha
en las art
trar, por
cervantin
canas.

Recuer
Quijote,
"Dichosa
drán a li
entallarse
pintarse
añade Ro
les precie
y buriles
michoac
grafías c
todas la
ciones, y
tuar, en
Aport
—punto
México-
escueta.
alterman
personal
por esta
cerca de

VIÑETA I



16. "Quando Mantaron a Sancho"



17. Detalle de la escena 11: Las mozas de la venta mirando mantear a Sancho

PRI
E

El person
Don Qui,
manifiesta
Eso ha o
en todas
Tales m:
estudiada
sido respo
El pres
que él ha
en las art
trar, por
cervantin
canas.

Recuer
Quijote,
"Dichosa
drán a l
entallars
pintarse
añade R
les preci
y buriles
michoac
grafías o
todas la
ciones, y
tuar, en
Aport
—punto
México-
escueta.
alternan
personal
por esta
cerca de



18. "La Abentura del puerco Xabali"



19. La aventura del Clavileño.

VIÑETA

PR
E

El person
Don Qui
manifesta
Eso ha c
en todas
Tales m
estudiada
sido resp
El pres
que él ha
en las ar
trar, por
cervantin
canas.

Recuer
Quijote,
"Dichosa
drán a l
entallars
pintarse
añade R
les preci
y buriles
michoac
grafías o
todas la
ciones,)
tuar, en
Aport
—punto
México-
escueta.
alternan
personal
por esta
cerca de

VIRETA



20. "Onde encontró Don Quixote a la Princesa Nicomicon"

Quijote), pues dicen, los que bien lo saben, que solamente en aquel sitio había molinos de viento en Castilla en el tiempo de Cervantes.

El Caballero va montado en su caballito de juguete, que ya hemos visto en escena anterior, él va con todas sus armas, también conocidas, llevando en la mano la lanza, sin enristrarla. Junto a él, un poco atrás o, más bien, retrasándose al no seguir el arranque de Rocinante, está Sancho, aquí muy grande y muy gordo.

Cuesta arriba se mira al molino del suceso. ¿Pero es eso un molino de viento? La verdad es que lo que allí aparece es algo tan extraño que resulta imposible de identificar con ningún edificio ni objeto real que yo conozca. Lo que allí puso el pintor aproximadamente puede describirse así: un grueso muro tres veces más alto que ancho, arriba termina en semicírculo, liso en todo su frente y algo más alto de su mitad tiene enclavado un juego de cuatro grandes aspas de sólida madera, a juzgar por su color. ¿Cómo puede ser eso un molino? Detrás del muro no parece haber nada, las peñas de la cuesta son muy abruptas y están muy cerca, atrás del muro en cuestión. Y luego esas aspas tan pesadas y que tan poca resistencia ofrecen por lo delgadas, ¿cómo sería posible que giraran a menos que el viento fuese huracanado? Esas aspas, a lo único que se parecen es a las hélices de los primitivos aeroplanos. Por asociación de ideas y por la forma de ese rarísimo objeto se puede imaginar que es la enorme lápida de una tumba con una hélice por adorno, algo así como un gigantesco monumento fúnebre a algún piloto de comienzos del siglo que hubiese caído en ese áspero monte. Sin duda que tal supuesto parecerá un exceso de fantasía, pero no mayor que la del pintor que puso "aquello" en calidad de molino de viento.

La conclusión es que el pintor jamás había visto un molino de viento, porque ninguno existía en la Nueva España del siglo xviii (aunque sí hubo algunos, según creo, en el siglo xvi, que por algún motivo cayeron pronto en desuso y desaparecieron), y de seguro el pobre pintor no encontró una alma caritativa y bien enterada que pudiera explicarle y describirle tal misterio, y él pintó lo que se le ocurrió, que fue cosa muy peregrina, poniendo en una pared unas aspas, que era lo esencial para el desastrado fin de la aventura quijotesca. En verdad, si otros muchos datos no hubiera, esta interpretación de los molinos de viento es más que bastante para convencer de que tal pintura no puede proceder de Europa, donde los dichos molinos eran de todos conocidos y jamás habrían sido pintados de modo tan absurdo.

El perso
Don Qu
manifest
Eso ha
en todas
Tales n
estudiad
sido resq
El pre
que él h
en las an
trar, por
cervanti
canas.

Recue
Quijote.
"Dichos
drán a
entallar
pintarse
añade F
les prec
y burile
michoa
grafías
todas l
ciones,
tuar, en
Apor
—punte
México
escueta
alternat
persona
por est
cerca d

VIÑETA

10 Donde vensio al Cavallero de los Espejos

Poner en pintura la aventura de Don Quijote con el Caballero de los Espejos no es cosa de poca monta, si bien se mira, porque tal suceso es complejo y dilatado, porque hay en ello muchos puntos y momentos que lo hacen dificultoso, si se quiere representarlo de modo que vaya de acuerdo con el texto cervantino.

Comienza, tal suceso, en el capítulo xii y da fin al terminar el xiv, de la segunda parte de la novela y, en cuanto al tiempo, el atento lector recordará que del uno al otro cabo transcurre una larga noche y el amanecer del día siguiente. Además, hay importantes cambios de los personajes pues, al principio, el desconocido es llamado Caballero del Bosque (y hasta incidentalmente, Caballero de la Selva, como puro sinónimo), pero luego, a la clara luz del día y en razón de la sobrevesta, que en tiempos de la auténtica caballería se dijo cota de armas, el autor le llama Caballero de los Espejos, nombre que se le da para el momento del combate y en el de su vencimiento final; que es el que el pintor representó en su obra y así lo puso en la nómina del último tablero de su obra.

Cambio o mutación hay, también, en cuanto al escudero: nada se dice, en cuanto a su aspecto al comienzo de su plática con Sancho, que mal se distinguiría en la obscuridad nocturna del bosque, pero cuando "dio lugar la claridad del día para ver y diferenciar las cosas" el pobre Sancho Panza, que era de suyo timorato ante toda novedad, como rústico y simple, quedó súbito y lelo al mirar la espantosa nariz de su cofrade el escudero del Caballero del Bosque, a tal punto de renunciar al acordado duelo a talezazos y preferir "dejarse dar doscientas bofetadas antes que despertar la cólera para refirir con aquel vestigio".

Y la mayor mutación, tan grande que sólo podía ser por arte de encantamiento, como inmediatamente lo resolvió Don Quijote, aconteció al caer vencido el de los Espejos y ver que el rostro del tal no era otro que el del Bachiller Sansón Carrasco, así como que de su escudero desaparecía la descomunal nariz y quedaba el físico de Tomé Cecial, compadre y amigo de Sancho, conterráneo suyo de Argamasilla de Alba o de cualquiera que sea (que la duda y la consiguiente disputa siguen en pie) aquel lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiso acordarse el autor del inmortal relato.

El fin de esta aventura, resumiendo lo que se narra en el capítulo xiv ya aludido, fue que paróse a media carrera el caballo del retador, y des-cuidado de sus armas, por tal motivo, el Caballero de los Espejos, vino-sele encima Don Quijote al galope excepcional de Rocinante, del en-

contronazo cayó medio muerto el primero, inmóvil por el golpe y seguramente por toda la ferrería de la desacostumbrada armadura que traía encima, con lo cual y amenazado por la espada de Don Quijote confesó y prometió todo lo que éste quiso; mientras tanto el azorado Sancho negaba, para sí mismo, lo que sus ojos veían, a pesar de que el escudero, ya vuelto en Tomé Cecial, sacaba de la faltriquera la postiza nariz, acabó por dar mejor crédito a la versión ilusoria y de encantamientos, que hace Don Quijote.

De toda esta complicada cuestión, tan rica de contenido para quienes gustamos de considerar la verdad de la lógica poética por encima de la incoherente apariencia de los hechos, el anónimo pintor puso esta escena que, por otra parte, está como pintura muy bien compuesta y plásticamente equilibrada:

En primer plano, y por eso casi de tamaño natural, al centro está Don Quijote vestido de armadura semicompleta, con la adarga en el brazo izquierdo y accionando con el derecho; la armadura está íntegra de los hombros a los pies, pero no tiene gola ni yelmo, en la cabeza lleva la bacía de barbero y, así, por vez primera le vemos el rostro todo entero: alargado, pálido, sombreado por una barba corta que le cubre parte de las mejillas, los bigotes poblados y caídos pero no grandes, dejan ver los labios, la nariz es fina pero no aguilena, los ojos son tristes y miran un poco vagamente, es un rostro triste y callado en contraste con la actitud declamatoria del cuerpo, sobre todo del brazo derecho y la mano de ese lado, pálida y fina, en actitud forzada y de pose. Sobre las armas lleva ceñido a la cintura un paño corto que le llega a mitad de los muslos, ¿por qué y qué puede ser? En escenas anteriores pudo suponerse que era una especie de cota de armas medio caída, pero aquí no hay duda que se trata de una especie de faldellín, un poco plegado, sujeto por una faja con un gran nudo y puntas que caen al costado derecho. No hay ninguna posible interpretación de vestidura real, es algo arbitrario a lo que no encuentro sino estas dos posibles explicaciones: puede ser un subterfugio por ignorancia de cómo resolver la parte baja del peto y la superior de los quijotes, si el pintor no conocía las armaduras medievales, pero esto debe descartarse por la otra figura de caballero en que vemos que resuelve, aunque muy mal, ese problema; la otra, que creo única valedera, es que es una pura influencia plástica de la pintura y escultura usual y abundantísima en el siglo xviii: los ángeles o arcángeles, especialmente la acostumbrada representación de San Miguel, que lleva coraza y abajo unos lienzos plegados que tienen su origen en la túnica corta de los soldados del Imperio Romano y que el gusto barroco había convertido en faldellines recargados, a veces

El pers
Don Qui
manifes
Eso ha
en toda
Tales
estudi
sido res
El pr
que él l
en las
trar, po
irvanti
nas.
Recu
Quijote
Dicho
drán a
entallar
pintars
añade l
les pre
y buril
michoa
grafías
todas l
ciones,
tuar, c
Apoi
—punt
Méxic
escueta
||perma
son:
Je est
terca

más largos por detrás, con una especie de cola, que hacen múltiples pliegues y revuelos para medio velar los muslos de esas figuras andróginas que exhiben sonrosadas y túrgidas carnaciones, entre vestimentas coloridas y doradas, en las esculturas que llenan los altares barrocos de nuestras iglesias de los siglos xvii y xviii.

A la izquierda de Don Quijote está su escudero: es un individuo de corta estatura, gordo, barrigón; tiene un aire fiero, la tez rojiza, barba rala, bigote, mirada casi feroz; el brazo izquierdo hacia abajo y el otro levantado, ambas manos abiertas, una actitud de pose aún más forzada que la de su amo. Se cubre con un gorro blando, desusado, viste una prenda que para jubón es demasiado largo, cerrado por botones sinnúmero; calzones, medias y zapatos burdos; un ancho cinturón de cuero del cual pende una magnífica espada, en evidente contradicción con lo que el propio Sancho afirmó, poco antes de la escena que se representa, cuando en su diálogo con el otro escudero, textualmente dice: "Hay más: que me imposibilita el refirir el no tener espada, pues en mi vida me la puse". (¿Se quiere mayor evidencia de que el pintor no leyó el Quijote?)

A la derecha del vencedor está el vencido, sentado en una piedra que parece de mala utilería teatral, algo como un banco forrado de tela o de papel pintado, y sostenido por su escudero que está detrás. Sabemos que se trata del Caballero de los Espejos, pero nada lo delata como tal; acaso al caer del caballo perdió la sobrevesta que le dio tal nombre. Aquí vemos un caballero forrado totalmente de acero: trae yelmo completo con plumas, la visera levantada deja ver un rostro muy joven; a la cintura lleva ceñida una faja de tela ligera; la articulación del torso con las piernas es fantástica, hay una serie de placas de acero superpuestas que bajan de la cintura hasta la mitad de los muslos como nunca las tuvo armadura ninguna.

A los pies de ambos caballeros están sus espadas, ambas de cazoleta, largas, magníficas.

Atrás del caballero caído, como dije, está su escudero. A pesar de lo que expresamente consigna el relato, aquí lleva puesto el disfraz, pero no es un postizo sino un enorme antifaz negro que tiene una larga y puntiaguda nariz de la misma tela. Es claro que, si tal hubiera sido, Sancho no se habría asustado tomándolo como un monstruo, pues Sancho era simple pero no ciego y al ver esa careta de tela negra atada con una cinta a la cabeza (como en la pintura se ve) nunca habría tomado eso por una cara deforme sino por un rostro cubierto y nada más. Ese personaje, que debe ser Tomé Cecial, lleva un gorro parecido al de Sancho, ¿creería el pintor que ese era el distintivo de los escude-

ros?, su vestido tiene unas grandes mangas acuchilladas y de globo hasta el codo y luego ajustadas en el antebrazo; lógicamente debería llevar gregüescos pero no hay tal, sino que cubre las piernas con unos calzones hasta la pantorrilla que más parecen pantalones cortos, modernos. Hay, pues, una total incongruencia en la vestimenta de las cuatro figuras de esta escena.

Cuando, en alguna ocasión leí fragmentos de este estudio, mi distinguido amigo don José María González de Mendoza, al ver fotografías del biombo que describo, advirtió que la máscara de tela negra de Sancho Carrasco es igual a las de los comediantes italianos de la *Comedia dell'Arte*. Es muy posible que esa y otras escenas procedan de grabados franceses o italianos, interpretados por el pintor del biombo mexicano.

Finalmente, tras de un árbol a cuyo pie hay un hermoso rosal y a cuyo tronco se enreda una florida yedra, se asoma la cabeza de un caballito, seguramente Rocinante, que mira atento, y yo diría divertido, esa escena teatral en que los personajes parecen entonar un cuarteto, final de un acto, que debería tener música de alguno de los compositores de ópera, en el México de fines del virreinato.

11 Quando Mantearon a Sancho

Quiso la mala suerte del desdichado Sancho que entre la gente que estaba en la venta se hallasen cuatro perales de Segovia, tres agujeros del Potro de Córdoba y dos vecinos de la Hería de Sevilla, gente alegre, bien intencionada, maleante y juguetona; los cuales, casi como instigados y movidos de un mismo espíritu, se llegaron a Sancho, y... puesto Sancho en mitad de la manta, comenzaron a levantarla en alto, y a holgarse con él, como con perro por carnestolendas. ... [Don Quijote] no hubo llegado a las paredes del corral, que no eran muy altas, cuando vio el mal juego que se le hacía a su escudero...

Quijote. 1ª parte. cap. xvii.

Como se lee en el texto citado, dice el autor que los que intervinieron en el manteamiento de Sancho fueron no menos de nueve personas, todas de lo más fino y granado de la truhanería y que no se paraban en pintas cuando se trataba de divertirse un rato sin que costase. Pero el pintor no quiso poner sino cuatro figuras y todas ellas lo menos

alegre del mundo: no hay más que ver al que está sin sombrero y casi de frente, tiene una expresión de rostro tan dolorida y extática que parece uno de los santos varones del Descendimiento, tal como a veces suele todavía escenificarse en algunos pueblos el Viernes Santo.

Muy cerca de tan lúgubre sujeto está el Rucio de Sancho, volviendo la cabeza para no ver las volteretas de su maltratado amo; el pollino tiene un aire poco asnal, tal vez por la forma de su cabeza y más aún por el cuello largo y vertical tiene algo de extraño que lo hace parecido a una llama andina, que sería lo más remoto en que hubiese podido pensar un labrador manchego; además, no justifica su nombre, Rucio, que lo tenía por el color de su pelaje y eso no lo consideró el artista, que lo pintó en un color cenizo oscuro.

A la izquierda, por una cuadrada ventana, asoman dos mujeres, una muy joven extiende el brazo izquierdo y toca el sombrero del volador Sancho, la otra mujer está un poco atrás y hace un gesto de pena o dolor por lo que ocurre. Lo único que interesa, a mi juicio, es ver que la joven (que puede ser la doncella hija del ventero) se envuelve en un rebozo muy mexicano, y ya con ésta son dos muchachas, en las escenas de las ventas, que llevan prendas que dan señas inequívocas de su procedencia: el quexquemil en la moza de la otra venta (donde armaron caballero a Don Quijote) y el rebozo de ésta, en la segunda venta, la de Maritornes y del manteamiento que presenciamos.

12 La Abentura del puerco Xabali

En esta vez, como en alguna otra anterior, llama la atención el asunto, sobre todo para ser tratado en primer término y ocupando buena porción de las mitades inferiores de las tres últimas hojas del biombo.

En la novela es punto de interés muy secundario: los Duques invitaron a sus huéspedes a cazar de montería, con grandes honores y hasta les obsequiaron sendos vestidos de monte, que Don Quijote no aceptó, pero Sancho sí... Pero veamos cómo relata Cervantes el momento que el pintor trasladó al biombo:

...y apenas habían sentido el pie y puéstose en ala con otros muchachos criados suyos, cuando, acosado de los perros y seguido de los cazadores, vieron que hacia ellos venía un desmesurado jabalí, crujiendo dientes y colmillos y arrojando

espuma por la boca; y en viéndole, embrazando su escudo y puesta mano a su espada, se adelantó a recibirle don Quijote. Lo mismo hizo el Duque con su venablo; pero a todos se adelantara la Duquesa, si el Duque no se lo estorbaba. Sólo Sancho, en viendo al valiente animal, desamparó al rucio y dio a correr cuanto pudo, y procurando subirse sobre una alta encina...

Quijote, 2a. parte, cap. xxxiv.

Eso es todo, y no veo en qué justifique tal pasaje su elección para figurar entre otros sucesos mucho más notorios; porque aquí no hay ni el asomo de aventura, mucho menos de aventura notable, es un puro suceso de cacería, sin duda peligrosa como lo era la de monte con armas blancas, pero en fin una cacería como tantas a las que irían los Duques, pues tan aficionados se mostraron y tan bien dispusieron todo.

En cuanto a la versión del pintor, ya queda varias veces comentada la figura y el atuendo de Don Quijote y no hay para qué repetir lo dicho. Junto al Hidalgo está el Duque, hiriendo con su venablo al jabalí, como dice la novela, pero sólo por ese gesto conocemos que se trata del Duque pues lleva un vestido, tan modesto y sin tocado alguno, que parece un labriego cualquiera o, en todo caso, uno de los criados que figurarían como ayudantes en la cacería.

Tres perros atacaron al jabalí, uno ya cayó herido, los otros siguen acometiéndolo.

Lo que es particularmente curioso son las posiciones, en cierto modo simétricas de Sancho, a la derecha del observador y del gran jabalí a la izquierda: ambos huyen (aun cuando la fiera debería estar atacando) y ambos vuelven sus cabezas hacia el centro de la escena, y esto es lo notable: el jabalí, que aquí es en realidad sólo un puerco gigantesco, voltea alzando la cabeza por encima de su lomo, en una posición imposible, pues es bien sabido que ese paquidermo, por la conformación de su columna vertebral, está imposibilitado para alzar su cabeza, circunstancia que suelen aprovechar en varios modos sus cazadores; en cuanto a Sancho, lo vemos abrazado a un tronco, ciertamente muy delgado para ser una encina, pero lo sorprendente es que así, dando la espalda a los cazadores, los mira fijamente, o sea que tiene el rostro totalmente vuelto hacia sus propias espaldas, cosa admirable y extrañísima que tal vez sólo un muy diestro contorsionista puede lograr. Yo, únicamente a un búho he visto hacer cosa semejante y, desde luego, en parte alguna escribió Cide Hamete Benengeli que Sancho Panza pudiera hacer girar su cuello como el de un búho.

13 *Quando lo pusieron en el Cavallo Clavijo*

Por segunda vez (la primera fue en el párrafo 7, que el biómbo llama "Aventura del Francés" y que resultó ser el suceso del Vizcaíno y las damas del coche), una de las escenas allí representadas resulta extraña en su propio título o enunciado que en la inscripción final le corresponde. ¿Qué es eso de "Cavallo Clavijo"? Desde luego se ocurre, y la pintura lo comprueba, que se refiere a la aventura del Clavileño, pero ¿por qué esa alteración de nombre tan claro, sencillo y que el texto explica llanamente? El nombre "Clavijo" nada significa ni con nada se relaciona, por ello supongo que se trata, en primer lugar, de un error de ortografía: el vulgo iletrado suele equivocarse en el uso, por escrito, de la g en sus dos sonidos fuerte y suave, yo creo que esto es lo que ocurrió al pintor del biómbo y que, para él esa g de la última sílaba era fuerte, es decir, él leía "Clavijo" que era lo que había querido poner allí. Quedemos, pues, en que la inscripción de la escena número 13 se leería así: "Quando lo pusieron en el caballo Clavijo". Eso está ya más cerca de la realidad quijotesca, pero aún lejos de conformidad con ella. Pues el *Clavijo* que en la novela se menciona es a muy diferente propósito: no es bestia ninguna, sino aquel "caballero particular" que con la Infanta Antonomasia tuvo unos dares y tomases tan efectivos que hubo de intervenir el Vicario cuando ya se iba descubriendo "no sé qué hinchazón del vientre de Antonomasia", todo lo cual llevó gran desventura a su reino, que lo era el de Candaya, que cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur. Es posible que todo aquel relato, que hace la gimiente y suplicante Dueña Dolorida, haya resultado confuso al pintor si no lo leyó él mismo sino que oyó la lectura que otro le hacía (según he supuesto por las razones que van dichas páginas antes), y confundió el caballero encantado por el gigante Malabrundo con el caballo que habría de servir para la hazaña quijotesca del desencanto. Pero, cualquiera que haya sido el motivo, la confusión salta a la vista y de ningún modo puede ser justificada, pues el nombre de la montura mágica muy claramente está dicho y explicado por la muy barbada Condesa Trifaldi: "porque se llama *Clavileño el Aligero*, cuyo nombre conviene con el ser de leño y con la clavija que trae en la frente [aunque en otra parte del texto diga que la tal clavija tenía puesta en el cuello] y con la ligereza con que camina..." (*Quijote*, 2a. parte, cap. xi.). Baste lo dicho como presunta explicación de esta escena y veamos qué contiene ella y, más aún, cómo lo contiene, para lo cual, según el sistema que he venido siguiendo, primero recordaremos lo que el texto cervantino dice en este punto, que es el de que ya están Don

Quijote y Sancho montados en Clavileño, en el jardín de la residencia de los Duques y ante la concurrencia de su casa; Don Quijote ha puesto la mano en la famosa clavija con que se gobierna a Clavileño y se supone que éste ya va cruzando las varias y sucesivas capas superiores de la atmósfera. El pintor así lo pone, en el minuto antes de que estallen los cohetes en la barriga de Clavileño y se ponga fin a tan curiosa aventura.

—Destierra, amigo, el miedo [dijo Don Quijote]; que, en efecto, la cosa va como ha de ir, y el viento llevamos en popa. —Así es la verdad —respondió Sancho—; que por este lado me da un viento tan recio, que parece que con mil fuelles me están soplando.

Y así era ello; que con unos grandes fuelles les estaban haciendo aire: tan bien trazada estaba la tal aventura por el Duque, la Duquesa y su mayordomo, que no le faltó requisito que la dejase de hacer perfecta...

... En esto, con unas estopas ligeras de encenderse y apagarse, desde lejos, pendientes de una caña, les calentaban los rostros...

... Todas estas pláticas de los dos valientes oían el Duque y la Duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento...

Quijote, 2a. parte, cap. xli.

Por muchos motivos es la aventura del Clavileño una de las más enjundiosas que acontecieron a Don Quijote y, a pesar de eso, se encuentra en el biómbo muy postergada a la del jabalí, que en verdad no es aventura ni suceso notable, como antes dije. Pero dejemos esto para más tarde y vengamos a lo que hizo el pintor a propósito del importante suceso del Clavileño.

En el primer término de esta escena se mira a los dos héroes, jinetes en el Clavileño, con los ojos tapados, como era menester para el engaño. Es de notar que el pintor haya puesto la venda a Don Quijote no directamente sobre sus ojos, como era de suponerse por ser necesario para impedir la vista, sino que la tiene puesta por encima de la celada del yelmo, lo cual es absurdo, pues si la venda cubría solamente la parte alta de la dicha celada, frente a los ojos, el sujeto así vendado podría ver todavía mucho por la parte inferior, ya que la venda, puesta sobre los hierros de la visera quedaría forzosamente a varios centímetros de los párpados; si, en cambio, el lienzo cubría toda la celada, el sujeto

El pers
Don C
manife
Eso ha
en tod
Tales
estudia
sido re
El p
que él
en las
trar, p
cervan
canas.
Rect
Quijot
"Dich
drán a
entalla
pintar
añade
las pre
y burl
micho
grafías
todas
ciones
tuar, c
Apo
—pun
Méxic
escuet
altern
persor
por es
cerca

no podría ver nada pero tampoco respirar y moriría asfixiado. Ya se considerará pues, que no era punto de más o menos eso de hacer vendar a Don Quijote con yelmo o sin él, consideración simple pero que el pintor no hizo, como tampoco otras semejantes en su obra.

La cabalgadura de ningún modo corresponde a lo que el texto indica. Lo más importante en el aspecto que ofrecería Clavileño era aquella famosa clavija, que le da hasta parte del nombre, por medio de la cual se le guiaba o por lo menos se le hacía subir o bajar, una especie de timón de profundidad como se diría en el lenguaje de hoy. Por cierto, que a propósito de aquel *admirable* *menirio* Cervantes en uno de los varios descuidos que hay en la novela (sin que, por supuesto, eso amenigüe el valor de ésta, que reside en muchas cosas de altísima valía y no en pormenillos que sólo por curiosidad cabe señalar). pues en el capítulo XL, dando referencia previa a la aparición de Clavileño, dice de él la Doña Dolores que "se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, etcétera", pero algunas páginas después, en el capítulo que sigue al mencionado, uno de los salvajes que acaba de traer a Clavileño, dice, a manera de instrucciones para el viaje: "y no hay más que torcer esta clavija que sobre el cuello trae puesta, que él os llevará por los aires, etcétera." Mas, en cualquiera de esos lugares, ya en la frente, ya en el cuello, pudo pintarse la clavija en cuestión pues que el caballo se mira de perfil, y el no haberlo hecho así se debe, como otras omisiones semejantes, a que el pintor no se documentó directamente en el texto que le daba los temas de su obra.

Una prueba más de esa falta de documentación, que yo tengo por comprobada ignorancia del texto del *Quijote*, está en el modo como en la pintura se ve que está montado Sancho: va a horcajadas en las ancas de Clavileño, cifiendo con ambos brazos la estrechísima cintura de su amo. Natural y lógica es esa actitud, como de quien monta en ancas y tiene miedo, pero aquí lo importante es que esa naturalidad no corresponde a lo que el texto nos dice:

... De mal talante y poco a poco llegó a subir Sancho, y acomodándose lo mejor que pudo en las ancas, las halló algo duras y no nada blandas, y pidió al Duque que, si fuese posible, le acomodasen de algún cojín o de alguna almohada... porque las ancas de aquel caballo más parecían de mármol que de leño. A esto dijo la Trifaldi que ningún jaez ni ningún género de adorno sufría sobre sí Clavileño; que lo que podía

hacer era ponerse a mujeriegas, y que así no sentiría tanto la dureza. Hízolo así Sancho...

Quijote, 2a. parte, cap. xli.

Así pues, Sancho quedó montado a mujeriegas, y claro está que el pintor no lo recordó o nunca leyó tal pasaje y por eso puso a Sancho a horcajadas, actitud normal pero que resulta inexacta.

Cerca de los jinetes se miran dos mozos, el uno les sopla con un fuelle y el otro lleva, en una vara, una cazoleta o farol, seguramente con aquellas estopas encendidas, para simular que ya volaban los viajeros por la alta región del fuego.

Al fondo se mira una casa de mucha prestancia, en cuya entrada están cuatro personas: una dama, que debe de ser la Duquesa, lleva el cabello empolvado a la francesa pero viste de modo extraño pues parece cubrirse con una prenda como esclavina bajo la cual asoman los encajes de las mangas, y la falda es ancha pero no circular sino que se parece a los guardainfantes que se usaron en la España de Felipe IV, tan preciosamente pintados en los retratos de corte que hizo Velázquez; la dama tiene en su mano derecha un abanico y voltea ligeramente como para oír lo que comentan las tres mujeres, sin duda su servidumbre, que se agrupan junto a la Duquesa, un poco atrás; de ellas la más alta de tez muy morena y pelo negro, sin tocado, las otras dos de tez más clara.

Para mí tiene particular importancia la casa, que representa el palacio de los Duques, pues creo que es esta parte de la pintura un dato más para acabar de confirmar su origen netamente mexicano, y no por un afán de nacionalismo alguno, sino porque, dado que el biombo no lleva firma ni data ni lugar de factura, no debemos desperdiciar las indicaciones que podamos encontrar dentro de la pintura misma.

Este palacio de los Duques es una casa grande, de planta baja y un piso alto que hace esquina; le vemos dos fachadas, la principal y una al lado derecho del que la mira. La fachada principal tiene, en el centro, una gran portada compuesta por dos grandes columnas que soportan un arco de medio punto; las columnas tienen basas, los fustes son tan gruesos arriba como abajo (a lo que parece, pues la perspectiva no es rigurosa), los capiteles tienen hojas de acanto, sin volutas, se comprende que el pintor pintaba de memoria unas columnas corintias; los capiteles llevan unas raras molduras que en una parece un ábaco y en la otra aparenta ser el arquitrabe o tal vez la prolongación de la cornisa que corre sobre el primer cuerpo del edificio (pues a esa misma

altura están los susodichos capiteles), y de allí arranca el arco, que viene quedando en el segundo cuerpo de la casa. A los lados de la portada se miran puertas, nada anchas pero altas, cuyas jambas se prolongan hasta encontrar la cornisa, a los vanos de las puertas los cierra, por arriba, un arco muy rebajado, casi adintelado. En la esquina hay una gran columna, que apenas resalta de los dos muros que hacen ángulo, columna semejante a las de la portada. En la fachada lateral se miran tres puertas idénticas a las puertas laterales de la fachada principal. En el segundo cuerpo hay ventanas pequeñas, con marcos, jambas y arcos rebajados, es decir, de formas análogas a las puertas secundarias de la casa. Se alcanza a ver, arriba del piso alto, una gárgola con caño de piedra que se prolonga por un tubo con un adorno redondo en el extremo. Por el vano de la gran portada se mira el interior: es un patio que se adivina cuadrangular, con columnas de basas pero sin capiteles, que sostienen un dintel corrido. Se ven puertas en el piso bajo y en el alto ventanas, en todo iguales a las ya descritas.

La portada con arco de medio punto es imaginaria, sin duda buscando algo grandioso, pero lo demás: puertas laterales, mochetas prolongadas hasta la pequeña cornisa, forma de las gárgolas, columna del patio, etc., todo eso son formas arquitectónicas inconfundiblemente mexicanas, advirtiendo que este adjetivo lo uso aquí en su estricto sentido, quiero decir que son formas propias de la arquitectura de la ciudad de México (no de otra parte de nuestro país, que en la época del biombo era todavía la Nueva España, y México era solamente el nombre de su capital), pues esas jambas o mochetas prolongadas por arriba de los dinteles no parecen haberse dado en otras ciudades del reino, si no fuere algún caso excepcional y por imitación.

Más todavía, tenemos un curioso y pintoresco detalle que ubica mejor el origen mexicano de esa versión del palacio de los Duques: afuera de la puerta inmediata a la principal se mira un niño que señala con su bracito extendido la extraña escena del Clavileño y muestra querer acercarse, pero lo retiene, por el otro bracito, un hombre que está adentro y asoma sólo medio cuerpo, lo suficiente para ver que viste camisa aremangada arriba del codo y lleva, ceñido a la cintura, un largo mandil; se trata, sin duda alguna de un artesano que interrumpe su trabajo y se asoma a la puerta de su taller jalado por su hijito que está alborotado con tan rara cosa como ver a dos señores, uno desusadamente vestido, montados en un caballo de palo, a quienes unos mozos alternativamente soplan y chamuscan.

La puerta es, pues, la de un taller de artesano, la otra igual a la de

la fachada principal y las tres iguales de la fachada lateral, no pueden ser puertas accesorias del palacio, lo que sería absurdo, son, indudablemente puertas de talleres o de tiendas que ocupan toda la parte baja y exterior de la casa. Eso es, exactamente, lo que ocurría y se acostumbraba en muchas casas, algunas verdaderos palacios, de las clases ricas y de la nobleza de la capital y en otras ciudades de la Nueva España y que, en cambio, no solía acontecer en ciudades europeas, donde los opulentos dueños de análogos palacios los reservaban íntegros para su uso y disposición. Este señalado hecho se debe, sin duda, a que la nobleza de Nueva España no era más que una burguesía con títulos, ya muy lejos del origen, espíritu y funciones feudales de la nobleza auténtica y, como tales burgueses, fueron más dados al aprovechamiento práctico y económico de sus posesiones que al boato y señorío cortesano, que aquí existió muy disminuido si se le compara con su paralelo en cortes de Europa.

Por todo eso, ese palacio de los Duques tal cual lo vemos en este biombo está diciendo que su autor fue un mexicano de esta capital o largamente avocinado en ella, de modo que reproducía su arquitectura instintivamente por fuerza de la costumbre de verla y, probablemente, porque nunca conoció otra.

14 Onde encontró Don Quixote a la Princesa Nicomicon

Saltan a la vista, y al oído, tanto la aféresis de la palabra inicial como lo equivocado de la última de las que componen la inscripción, título de esta decimocuarta y última escena quijotesca del biombo. Pero no hay que detenerse en ello, pues bien sabemos que esa forma de metaplasmo es corriente en el habla vulgar hoy en día, por lo que el único interés de verla allí escrita sería el testimonio de que tal uso ya existía hace siglo y medio; en cuanto a la substitución de la N por la M de Micomicon, aunque bien puede ser un error de escritura, por distracción, creo yo que se explica mejor si se acepta mi hipótesis, que he fundado y expuesto párrafos antes, de que el pintor no leyó sino que oyó leer el *Quijote*. No hay por qué hablar más de este punto, pasemos a otros que sí importan al objeto que estas páginas persiguen.

Respecto al encuentro de Don Quijote y la Princesa Micomicon, dice el texto:

... Tres cuartos de legua habrían andado, cuando descubrieron a Don Quijote entre unas intrincadas peñas, ya ves-

tido, aunque no armado, y así como Dorotea le vio y fue informada de Sancho que aquel era don Quijote, dio del azote a su palafrén, siguiéndole el bien barbado Barbero...

Quijote, 1ª parte, cap. xxix.

Graves diferencias hay entre lo que el texto dice y la pintura muestra; veamos cuáles son y luego otras cosas que también hay que comentar.

Por el extremo izquierdo asoma Don Quijote, armado de todas sus armas, montado en Rocinante y junto a él, asomando bajo el cuello del caballo, está un burro pequeño como un potrillo recién nacido que, se comprende, tiene que ser el Rucio de Sancho Panza.

Pero nada de eso tenía que ser así: en primer lugar, el texto dice, como claramente se ve en el párrafo citado, que Don Quijote estaba vestido, pues capítulos antes quedó semidesnudo haciendo zapatetas y luego rezando entre las peñas, todo en su papel de segundo Beltenebros; ahora, ya dejada su penitencia, aguardaba, con su vestido puesto, el regreso de Sancho, pero no estaba armado, cubierto de acero y empuñando su lanza. En segundo lugar, no estaba montado en Rocinante ni podía estarlo, porque a Rocinante se lo había llevado su escudero para cumplir el recado que le encomendó, de modo que al encontrarse, Don Quijote estaba vestido sencillamente, sin armas y a pie, y Sancho venía cabalgando en Rocinante, guiando a dos nuevos personajes que van en busca del Caballero; y si Sancho hizo tal cosa, llevarse a Rocinante, fue porque no había otra montura disponible pues el Rucio había sido robado por Ginés de Pasamonte días antes, al entrar los aventureros en Sierra Morena, cosa que no podía ignorar cualquier lector de la novela, pues claro está en ella y todos hemos leído el cómico dolor de Sancho y sus desahogados lamentos cuando al percatarse de la falta de su pollino prorrumpe en aquello de "Oh, hijo de mis entrañas, nacido en mi misma casa, brinco de mis hijos, regalo de mi mujer, envidia de mis vecinos, alivio de mis cargas y, finalmente, sustentador de la mitad de mi persona, etcétera" (*Quijote*, la parte, cap. xxxii).

En medio de la escena vemos a Sancho, que aquí se mira como un muchachuelo y no como hombre cuarentón gordo y pesado. Extiende el brazo derecho señalando a Don Quijote, como debe ser para presentarlo a los visitantes y en la mano izquierda tiene su sombrero. Actitud apropiada en todo, menos en el ya dicho aspecto de muchacho casi niño.

Por el lado derecho, entre las peñas y vegetación del monte, aparecen en sendos caracoleantes caballos dos mujeres, de las que la principal, que será la que viene adelante, debe ser Dorotea disfrazada y en papel de Princesa Micomicona. Monta a mujeriegas, como era propio, lleva muy bien las riendas con la mano izquierda, sofrenando su inquieto caballo; viste con lujo y se toca con un sombrero emplumado que trae inclinado, con gracia, sobre su ceja derecha. Mira a Don Quijote y se comprende que un segundo después la hermosa dama va a desmontar, en cuanto se acerque Sancho. Muy bien está para el papel que le corresponde con la sola advertencia que, en la novela, no cabalga en tan airoso caballo sino en la apacible mula del Cura.

La otra mujer parece ser acompañante de la primera; también monta un caballo que parece nervioso y de cierto brío y la mujer lleva en su mano izquierda un quitasol pequeño y cómico, que parece sombrero chino en la punta de una vara. Pero ¿quién es semejante persona? Porque aquí está ocurriendo algo como en el suceso del vizcaíno, que el pintor inventó ser "francés", que no existe en la novela y aquí inventa un personaje femenino que tampoco salió nunca de la pluma de Cervantes.

Pues en el tiempo en que Don Quijote estaba en su penitencia no había en esos ásperos contornos más mujer que sólo Dorotea, a quien inesperadamente descubren el Cura y el Barbero y ella toma parte en la empresa de estos, fingiéndose Princesa Micomicona. Su acompañante, en el momento de encontrar a Don Quijote, no era otro que el Barbero, en papel de escudero de la Princesa, disfrazado con una enorme barba; de modo que el pintor debió poner aquí un hombre ostentando una larga barba rojiza y blanca, pues estaba hecha con la cola de un buey barroso.

¿Por qué en vez del barbado Barbero puso el pintor a una mujer? Quién sabe. Tal vez le pareció indecoroso que una dama fuera por la serranía sin otra persona de su mismo sexo. ¡Las costumbres, y sobre todo las apariencias, del siglo XVIII eran tan púdicas! Pero vuelvo a mi tema; es que el pintor no leyó el *Quijote* y por eso no se enteró de aquello de que se burla Cervantes, de que en los libros de caballerías abundaban las doncellas que se pasaban los años y llegaban a viejas ambulando por todos los caminos, con su doncellez a cuestras. Aparte de que tal no era el caso de Dorotea, como ella lo había confesado poco antes, refiriendo aquella noche que don Fernando la estrechó en sus brazos, cuando con la mayor e inigualada elegancia dice "y con

volverse a salir del aposento mi doncella, yo dejé de serlo y él acabó de ser traidor y fermentido". (Quijote, la. parte, cap. xxviii).

El hecho es que, por una y otra parte, desde las cabalgaduras que están y no debían estar, hasta la barba de cola de buey barroso en faz de barbero de aldea, trocada en rostro lampiño de dama de compañía, hemos visto que hay gran disparidad entre lo escrito y lo pintado.

*

Líneas arriba he aludido, algunas veces, a la selección de las escenas quijotescas representadas en el biombo. En este punto dos aspectos son los primeros que cabe examinar: el de las escenas que fueron preferidas, entre las mil posibles, para figurar en la pintura y el criterio para situar las que se miran en primer término y las otras en lugares de segundo o tercer orden.

En cuanto a escoger las escenas para el biombo, creo que debe de haberlo hecho quien encargó la obra, tanto más cuanto que, como dije antes, he llegado a la convicción de que el pintor conoció el libro de Cervantes muy por encima y más bien oyéndolo leer, tal vez de modo fragmentario. No podemos saber quién eligió esas catorce aventuras o sucesos quijotescos, pero sí vemos que el criterio de la elección fue el buscar los momentos más cómicos y regocijados o al menos divertidos, salvo la escena inicial que no es más que eso, el comienzo con la aparición o presentación del héroe de los sucesos que se van a contar. Semejante criterio, humorístico y ligero en demasía sólo puede parecer extraño al lector moderno que no ha tenido curiosidad u ocasión de asomarse a la historia del *Quijote*, pero no en quien ha visto, con más o menos cuidado, la evolución de ese tema como motivo de interpretaciones en otras artes o, simplemente, el nivel y lugar que se le consideró en diversas épocas de las letras castellanas.

El muy erudito y gran cervantista don Francisco Rodríguez Marín comprueba el hecho y lo resume así, precisamente al hablar de los envíos de ediciones del *Quijote* a estas tierras nuestras de Hispanoamérica: "... en los primeros años, en muchos años después de publicada la inmortal novela de Cervantes, nadie vio en don Quijote nada serio ni digno de grave admiración, sino solamente el ridículo de su figura y de su manía y lo cómico de sus percances. Al leer esta obra sin igual, ninguno entonces, ni aun el más avisado, pasó de la cáscara: ni el vulgo, que todavía no ha pasado de ella, ni los escritores más discretos..."

De lo segundo, la elección de las escenas que irían en primer término, es cosa directamente ligada a la composición general de la obra pictórica y eso sí creo que lo haya hecho el pintor. La salida de Don Quijote, la pelea con el Vizcaíno, su victoria sobre el Caballero de los Espejos y la caza del jabalí, son las cuatro escenas que llenan el primer término de la pintura, las otras diez escenas restantes se encuentran en un segundo plano, aproximadamente a la mitad de la altura de los paneles u hojas del biombo, algunas escenas han sido relegadas, no sólo sin justificación sino con absoluto descuido, ya sea de su propia importancia dentro de la novela ya de las posibilidades que ofrecían para su mayor lucimiento pictórico. De eso he hecho algunas referencias en los casos pertinentes, como se habrá visto en los párrafos dedicados a la aventura de los leones, a la de los molinos de viento y algunos otros más.

*

La composición, ya lo he repetido, está resuelta en fajas horizontales: una que va del pie a la mitad de la tela y contiene el primer plano representado, y otras dos, menos rígidas y menos continuas, donde se ubican las diez escenas que no obtuvieron un primer término, así como los árboles, construcciones, etc., y pequeños trozos de cielo claro, con nubes blancas casi imperceptibles y otros elementos pictóricos. En sentido vertical no hay ejes; los árboles, con sus masas oscuras, sirven generalmente para separar unas de otras las diversas escenas, así como también para enmarcar los extremos verticales de todo el lienzo.

El suelo, en primer término, es un campo hecho con verdes casi siempre oscuros, verdes oliva, sombras de siena; en los segundos términos la tierra es blanquecina con sombras en ocre, cuando hay rocas son amarillos, ocre y leves toques de siena. El cielo, repito, tiende a ser pura luz blanquecina, a veces un poco azul y entonces en él flotan nubes blancas.

El colorido es, en general, agradable y a pesar de la abundancia de ocre y amarillos muy claros y de la presencia de grises planos y feos, en lo arquitectónico el conjunto, en cuanto a color, es grato y alegre.

El dibujo es descuidado, como suele verse en tantas obras de fines del siglo xviii y comienzos del xix: hay perspectivas defectuosas y actitudes forzadas en las figuras. Las carnaciones son contrastadas, característica también de la época; muy pálidas en ciertos casos (Don Quijote, las damas del coche), muy rojizas en otros, especialmente en

Sancho cuyo rostro rubicundo y la mirada un poco feroz, tal vez que-
ría ser asustada, en las escenas del Caballero de los Espejos y en la del
jabali me recuerdan, o mejor dicho me producen la asociación de imá-
genes de algunos rostros de sayones en la serie de pinturas de Ovalle
que se conservan en Zacatecas. El señor O'Hea, me dijo, al mostrarme
la pintura: "El pintor de este biombo no sabía nada de animales y
tampoco de otras cosas. Yo creo que era un pintor de santos." Sin
duda que lo sería, pero eso poco significa, pues ¿qué pintor mexicano,
hacia el año de 1800, no era pintor de santos? Probablemente el señor
O'Hea gusta mucho de caballos y los conoce bien y por eso tilda de
ignorante al pintor del biombo, que puso allí unos caballitos de "ca-
roussel", más o menos airosos en dos o tres casos y lamentables en los
demás, tanto como el rucio de Sancho.

Pero si los caballos, los asnos y los perros son de mala factura, en
cambio hay gracia fresca e ingenua en las flores que adornan el verde
suelo del primer término, ornan las puntas de ramitas de arbustos más
arriba, blancas, amarillas, rojas, ponen abundantes manchas de azules
en las yedras y campanillas que trepan por los troncos oscuros de los
árboles, en fin se las ve por todas partes en estos paisajes convenciona-
les. Y, todavía más, el aire está lleno de esas otras flores de pluma y
ramilletes con alas, o en giro menos barroco los "pintados pajarillos"
de la propia novela cervantina: pajarillos en bandadas y aislados vue-
lan y revuelan poniendo sutiles manchas de colores alegres sobre el
fondo obscuro del follaje o contra el blanquecino fondo del cielo. La
afición, la preferencia por los pájaros es tal, en este pintor anónimo,
que en el medallón final, donde están inscritos los títulos de las catorce
escenas y donde debería ir el nombre del pintor lo que encontramos
es un pajarillo, finamente dibujado con líneas blancas sobre el fondo
oscuro, revoloteando y casi posándose en unos rasgos caligráficos de
rúbrica. ¿Es ese pájaro la firma del pintor? Tal parece por la posición
en que lo ha puesto. ¿Se trata de un incógnito *Uccello* mexicano? Yo
no tengo datos para suponer, fundadamente, nada más, dejo aquí el
problema que acaso otro investigador resuelva, sobre la paternidad de
este biombo; en estas páginas solamente quiero, como ya lo he dicho,
tratar de la figura de Don Quijote como asunto de obras de arte me-
xicano.

Hemos visto lo relativo a la pintura y los textos literarios de sus te-
mas y también de la factura y valores de la pintura del biombo, en sí
misma. Resta solamente tratar de su procedencia.

Cuando conocí y estudié el biombo de que este capítulo se ocupa,
era su propietario el señor don Patricio A. O'Hea,⁴ quien me dijo no
tener dato alguno sobre el autor o la procedencia del biombo.

Mi ilustre colega y respetado amigo, don Manuel Romero de Terre-
ros (amigo también del señor O'Hea y su condiscípulo, hace muchos
años, en Stonyhurst), en una conferencia sustentada en la Academia de
la Historia dio cuenta del hallazgo de un testamento del siglo XVIII y
expuso la hipótesis de que podía estar relacionado con el biombo del
señor O'Hea. Dijo el Marqués de San Francisco: "En el inventario
de los bienes del Capitán don Juan Hernández de Gracia, formado en
México en 1704, figura un «biombo de cama, de diez tablas, de dos
varas y media de alto, de la Istoria (*sic*) de Don Quijote de la Man-
cha». Por el número de hojas y sus dimensiones, sospecho que este
biombo sea el mismo que hoy posee un dilecto amigo mío, y que es
de buen pincel, indudablemente mexicano. Representa no menos de ca-
torce episodios de la inmortal novela, felizmente ejecutados, aunque
los personajes visten ya trajes del siglo XVIII..."⁵

Ese documento, a primera vista, parece arrojar plena luz sobre la
época de factura del biombo, ya que los datos que consigna (diez ta-
blas, de dos y media varas cada una) coinciden con el número y me-
didas de las hojas del biombo propiedad del señor O'Hea, que he pro-
curado examinar en los párrafos anteriores de este mismo capítulo;
yo así lo acepté durante algún tiempo pero ahora, tras el examen cui-
dadoso de las figuras, trajes, peinados, objetos, etc., que están pin-
tados en el biombo estudiado y al poner todo eso en relación con la
fecha del inventario citado por el señor Marqués de San Francisco,
he llegado a la conclusión de que ese documento en vez de dar una
solución, al menos para la fecha de aquellas pinturas, viene a plantear
otro problema.

La cuestión es bastante curiosa y, por lo mismo, ha de verse con de-
tenimiento y cuidado, de lo cual prevengo al lector pero confío en que
tal examen no ha de resultarle fastidioso.

El inventario de los bienes del capitán Hernández de Gracia está
fechado en 1704, nos dice el Marqués de San Francisco; por lo tanto
el biombo que allí se menciona será, cuando menos, del año citado
aunque lo más probable es que no fuese tan reciente y, en tal caso su
fecha habría que ponerla algunos años atrás. Pero aceptemos la fecha
de 1704; ¿el biombo que fue de propiedad del señor O'Hea fue pin-
tado en 1704? Ya he dicho que este biombo no tiene data, pero la

indumentaria de los personajes, al menos de algunos de ellos, así como ciertos otros detalles pueden ayudarnos.

Es bien sabido que con la muerte de Carlos II, último rey de los Austrias de España, y el haber pasado el trono a la casa de Borbón, se iniciaron notables cambios de modas, usos y costumbres, desde los comienzos del siglo XVIII, pero eso fue avanzando conforme marchaba el siglo y de ningún modo se adoptaron súbitamente las nuevas modas en los primeros años del setecientos; así lo reconoce Carrillo y Gariel: "El siglo XVIII es además aquél en que encontramos la casaca, la peluca blanca y el sombrero de tres picos, como prolongación de las modas francesas que invadieron España en la época de Felipe V. Sin embargo, en México la tradición española era demasiado vigorosa, pues descontentos los trajes de gran gala que debieron lucir en las ceremonias palaciegas los cortesanos recién llegados, aquellos otros vestidos por los antiguos residentes continuaron desenvolviéndose dentro de las viejas normas..."⁶ Y tanto fue así que aun el virrey duque de Alburquerque, quien gobernó de 1702 a 1710, le vemos retratado con ropas a lo Carlos II (tal vez porque ese retrato lo representa muy a comienzos de su gobierno), aunque sabemos bien que fue en su tiempo cuando comenzaron a introducirse las nuevas modas.

Además, como siempre ocurre, esas modas nuevas encontraron no poca oposición, censuras y burlas. Otro especialista en la materia transcribe estos párrafos, escritos por un moralista en 1707: "El mundo está cabeza. ¡Qué mayor desorden! Desplazar el adorno que les dio el cielo para coronarse de rizos de difuntos. Decid: ¿No es tener lesa la imaginación, ponerse un copete de tan gran magnitud?"⁷

Una enorme peluca, grandemente levantada sobre el nivel normal del cráneo y cayendo luego en abundantísimos rizos; una pomposísima casaca, un tricornio, todo eso se encuentra en retratos del primer tercio del siglo XVIII, por ejemplo en el retrato del Virrey Duque de Linares, quien llegó aquí en 1710 y murió en 1717, o en el del Marqués de Casa Fuerte, que gobernó de 1722 a 1734. Pero no hay ya tales pelucos en ningún personaje de los pintados en el biombo de las escenas quijotescas.

Al correr del siglo la moda evoluciona, la casaca ahueca más sus tiesos faldones, se abre más para lucir la chupa, siempre rica en bordados, los puños que un tiempo subían su vuelta hasta el codo se reducen bastante; el corbatín cae sobre la chupa; en cuanto a la peluca se reduce mucho; al fin del siglo, fuera de la corte muchos suprimen

la peluca y, en cambio se dejan crecer el pelo que recogen en una redecilla, como lo vemos en tantos dibujos y cuadros de la época de Goya.

En fin, para no alargar más estos comentarios, baste decir que después de examinar la cuestión del vestido con calma y cuidado, encuentro que el traje del caballero vizcaíno en el biombo (escena número 7 cuya leyenda equivocadamente dice "francés" por vizcaíno, como antes observé), a lo que más se parece, entre los retratos que el público puede fácilmente ver y por lo tanto comparar, es al de don Antonio de Quebedo (Museo de Historia, en el Castillo de Chapultepec), pintado en 1781, en el cual dicho caballero luce una casaca de color castaño con discretos bordados, bolsas de grandes carteras o cubiertas, faldón largo hasta las corvas, puños cuya vuelta cubre medio antebrazo, con bordados y grandes botones forrados de la misma tela y bajo el puño asoma el encaje de la manga de la camisa. La chupa es escotada, con bordados y botones, los bolsillos llevan carteras un poco más chicas que las de la casaca, la chupa termina en puntas redondas muy abajo de la cintura, sobre el vientre. El corbatín da vueltas al cuello y cae la chorrera de encaje por el escote de la chupa. Calzón negro, ceñido bajo las rodillas con hebillas doradas. Medias blancas. Zapatos negros también con hebillas doradas.

En el caso del vizcaíno que pelea con Don Quijote ya quedó dicho que lleva polainas, que eran de atuendo militar o de viaje y no se usaban como parte del vestir para calle o corte.

Aunque menos circunstanciadamente que en caso del caballero vizcaíno, cuyo traje se puede estudiar mejor por figurar en primer término, también podrían hacerse algunas observaciones acerca de los vestidos de las mujeres que en ciertas escenas aparecen, pero ya bastante de ello quedó dicho páginas atrás y añadir más sería mucho ocuparse de telas y vestidos para quien no es alfayate ni mercader.

En cuanto a los peinados femeninos, en el biombo claramente se ve que corresponden, también, a la segunda mitad del siglo XVIII y nada tienen que ver con los del siglo anterior. Muchos retratos así lo comprueban; a tal respecto dice el ya citado Carrillo y Gariel: "Por lo que al peinado femenino en Nueva España se refiere, insistiremos en que todavía en 1728, la moda francesa no se había infiltrado en estas regiones con el vigor que en algunas de Europa... Aquí, el peinado, mediante la ayuda de cintas y otros adminículos, continuaba afectando la figura de un cono [hace una referencia al retrato de Rosa María Isabel Rojas Sandoval, de 1728, óleo de Ambrosio del Pino, en el

Museo Nacional de Historia, de México], y es hasta mediados del siglo [xviii] cuando reduce totalmente su altura y el pelo se recoge tras la cabeza en una trenza arrollada sobre sí misma; posteriormente, al principiar el último tercio del siglo dieciocho, júntese el cabello en la parte de la nuca, en tanto que al frente luce peinetas de variadas formas..."⁸

También puede ayudarnos, en esto de averiguar la fecha de la pintura, ese coche que aparece en el segundo plano de la escena, tantas veces aludida aquí, del combate entre Don Quijote y don Sancho de Azpeitia, a quien el pintor llama "el francés". Como dije al tratar de ella, en su lugar, el coche es de sopandas, pero ese dato poco ayuda, porque ese modo de sustentar la caja por medio de fuertes tiras de cuero se comenzó a usar desde los últimos años del reinado de Felipe II (hacia 1590 o poco antes) y sé muy bien que todavía a fines del siglo pasado las "diligencias", que fueron entonces suplantadas por el ferrocarril, eran igualmente de sopandas, pues el apoyo de ballestas y luego de muelles era sólo para los coches menos pesados; probablemente se conoció tal innovación a los fines del siglo xviii y fue progresivamente mejorada a lo largo del siglo xix. Pero si el marco fundamental del coche (lo equivalente a lo que hoy se denomina, en los automóviles, con el galicismo "chasis") no es buena referencia, lo es mejor el estilo de la caja, tan claramente afrancesado que no es posible existiera un coche así en México en 1704, apenas a los tres o cuatro años de haber recaído la corona en un Borbón,⁹ cuando, la moda en las artes suntuarias, tenía aún toda la pesada y solemne majestuosidad del estilo Luis XIV; en cambio, ese coche pintado en el biombo, de frente y trasero cóncavos, de fina estructura, parece proceder de los estilos franceses de la Regencia y Luis XV, y muy bien pudo usarse en México durante el reinado de Carlos IV.

Todo, pues, nos lleva a concluir, que el biombo aquí estudiado fue pintado en los finales del siglo xviii y de ningún modo antes de 1704, pues no hay duda de que el pintor no podía adivinar modas, formas, estilos que habrían de usarse en tres cuartos de siglo después.

Sin embargo, eso no resuelve todo el problema. Recordemos: el inventario de los bienes del Capitán don Juan Hernández de Gracia, hecho en 1704 menciona un "biombo de cama, de diez tablas, de dos varas y media de alto de la Istoria de Don Quijote de la Mancha"; el biombo del señor don Patricio O'Hea, que supongo de fines del siglo xviii (1790 ca.) está formado por diez tablas, aproximadamente de las medidas antedichas, cubiertas de tela donde están pintadas al

óleo catorce escenas de la novela cervantina *Don Quijote de la Mancha*. Si no se trata de uno mismo ¿cómo explicar tales semejanzas? considerando, sobre todo, lo excepcional del caso, puesto que no abundan los biombo con escenas quijotescas, ni con escenas de otros libros famosos ni, en general con temas profanos, pues aunque por fortuna hubo excepciones no hay duda que un porcentaje muy elevado de la pintura que se hacía en la Nueva España era sobre temas religiosos, especialmente imágenes de santos.

La única explicación, pura hipótesis, que propongo es esta: en 1704 existía un biombo de diez tablas con motivos de la novela de *Don Quijote*, seguramente pintado años atrás; ese biombo se destruyó por cualquier causa y años más tarde, acaso algún deudo o amigo del Capitán Hernández de Gracia que había conocido tal biombo y que estaría ya destruido o muy maltratado, quiso tener otro semejante y mandó pintarlo, en igual número de hojas y de iguales medidas, a un pintor que hizo éste que ha llegado hasta nuestros días y que aquí hemos largamente considerado.

Es claro que no estoy en posibilidad de demostrar tal hipótesis, hágalo quien tenga mejor suerte, ya confirmándola o ya rectificándola, que de uno u otro modo habremos ganado, pues tengo por seguro que siempre es ganancia, y muy apreciable, averiguar lo cierto, así sea en cuestión mínima como ésta a la que tal vez hemos dedicado (el lector y yo, cada uno en su tarea) más tiempo y espacio del que parecería ser debido, pero váyanse lo uno y lo otro por el noble interés de saber un punto más acerca de nuestra pintura y haberla referido al tema siempre grato y sabroso de Don Quijote.

¹ En cada uno de estos títulos copio literalmente la inscripción correlativa, guardando la ortografía original y solamente desatando algunas abreviaturas para mayor claridad y por motivos de tipografía.

² Esta y las demás citas del texto del *Quijote*, están tomadas de la siguiente edición, por fidedigna y bien acreditada: MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA: *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Nueva edición crítica con el comento refundido y mejorado y más de mil notas nuevas, dispuesta por Francisco Rodríguez Marín. Patronato del IV centenario de Cervantes. Ediciones Atlas, Madrid, 1947.

³ RODRÍGUEZ MARÍN. *El "Quijote" y Don Quijote en América*, pp. 54-57.

⁴ Ahora es propiedad del Banco Nacional de México que, en su casa matriz, lo tiene colocado a manera de cuadro mural, de modo que las diez hojas del biombo decoran, muy en armonía con la arquitectura, una de las paredes de lo que fue palaciega residencia de los Condes de San Mateo de Valparaíso.

⁵ Tengo en mi poder una nota con el texto transcrito que su autor me hizo el favor de darme, con sus iniciales (M. R. DE T.) y su rúbrica; al final de ella, dice "De mi plática sobre *Don Quijote en el arte de la Nueva España*". Desgraciadamente no tiene anotada la fecha de esa plática.

⁶ CARRILLO Y GABRIEL. *El traje en la Nueva España*, p. 140.

⁷ "Opúsculo de Oro. Virtudes Morales Christianas, 1707, por Don Francisco Calderón Altamirano", citado por José R. BENÍTEZ: *El Traje y el Adorno en México. 1500-1910*. Imprenta Universitaria, Guadalajara, 1946, p. 114. La cita completa es interesante, por no distraer al lector hube de cortar su inserción en el texto, pero bien vale la pena reproducirla aquí; dice: "El mundo está ridículo. Unas cabelleras postizas, pesados morriones que abollan la cabeza. ¡Qué mayor desorden! Desplazar el adorno que les dio el Cielo para coronarse de rizos de difuntos. Decid: ¿No es tener lesa la imaginación, ponerse un copete de tan gran magnitud? Una casaca a la moda, con pompa tan grande. ¿Cómo puede juzgarse por hábito decente? —Hácese con ocho varas de tela, pudiéndose con cuatro, y así compendian la definición de lo superfluo. ¿Pues qué diremos de los que traen faldas por no faltar a la observación de las modas? ¿Pues qué de las casacas sobre las chupas? Pleonismo de telas, o carga sobre carga. ¿Qué de unos botones de tan gigante bulto...? ¿Qué de unos tacones, que por enanos desprecian los chapines?... Unas capas de color de sangre de toro, que vuelven a los hombres amapolas del prado..."

⁸ CARRILLO Y GABRIEL, *op. cit.*, p. 144.

⁹ Además, los primeros años del reinado de Felipe V, el primer Borbón

Rey de España, fueron de guerras y nada propicios a una inmediata influencia francesa que sustituyera los usos largamente arraigados y tradicionales en la España de los Austrias. Sólo las victorias de Almansa y Villaviciosa afianzaron la corona en las sienes de Felipe de Anjou y, en realidad, la tranquilidad plena no llegó sino con la Paz de Utrecht, ya en 1713. Tanto por esas causas, en parte exteriores, como por otras interiores, se comprende que la modificación de estilos, modas, usos, etcétera, la gran influencia de la nueva dinastía, el "afrancesamiento" de España en fin, no se empezó a sentir o manifestar clara y decididamente sino pasado el primer cuarto del siglo XVIII.

Capítulo III

DON QUIJOTE

EN LAS ARTES SUNTUARIAS DEL VIRREINATO

De todos es bien sabido que las artes suntuarias, y en general las artes menores o industriales, alcanzaron grande y noble florecimiento en la Nueva España.

Una etapa de nuestra literatura moderna, la llamada "colonialista", aprovechó largamente referencias y descripciones de los trajes, los muebles, las armas, las telas, las vajillas, etc., como ambiente de cuentos, relatos y algunas novelas. Muy especialmente destacó en esa corriente o modalidad el escritor Artemio de Valle-Arizpe, pero utilizando aquellos recursos de modo tan desmedido que los personajes de sus relatos son apenas como manequés de escaparates, que sólo sirven para lucir la superabundancia de "guardarropía" o de pretexto para mostrar el moblaje, la platería, los vestidos y los adornos, amén de los excesos de erudición culinaria que rebosan de sus páginas. Lástima es que tales conocimientos hayan sido empleados en hacer mala literatura en vez de buena información histórica.

Porque la verdad es que, hasta hoy, no tenemos (y hace gran falta) un estudio de conjunto en esa rama de la historia del arte mexicano. Afortunadamente sí hay trabajos parciales sobre diversos aspectos de esas artes aplicadas o menores, debidos, en su mayor y en su mejor parte a la cuidadosa investigación y buena pluma del Marqués de San

Francisco. Por desgracia muchas de tales investigaciones han quedado, hasta la fecha, dispersas en multitud de revistas y publicaciones, muchas de ellas, de difícil consulta y de más difícil correlación que sólo el especialista, dedicado expresamente a esa tarea, puede conseguir.

Así ocurre, precisamente, en cuanto al tema de este capítulo, que el señor Romero de Terreros ha tratado en dos artículos que he creído preferible transcribirlos en su mayor parte en vez de resumir una breve conclusión y dar la referencia correspondiente, la que sería inútil por las dificultades de consulta antes mencionada y, además, porque el lector llevará la ventaja, siquiera en esas líneas, de leer directamente las de mi ilustre colega.

En un breve estudio, "Don Quijote en el Arte Virreinal", después de mencionar la mascarada que paseó por las calles de México el 24 de enero de 1621, y en la que figuraron Don Quijote y Sancho Panza (Vid. cap. 1 precedente), dice el Marqués de San Francisco:

En épocas posteriores [al citado año de 1621] aparecieron escenas del Quijote en varias ramas de las artes domésticas, principalmente en el mobiliario, puesto que era frecuente exornar el frente de los bufetillos y cajoneros con placas de marfil o hueso, en que se representaban dibujadas en negro como nielo,¹ las figuras principales de la novela. Pocos ejemplares, desgraciadamente, han llegado hasta nosotros, pero en número suficiente para hacer constar el hecho. Y seguramente, aunque no nos atrevemos a afirmarlo categóricamente, figurarían también en la mayólica que se conoce hoy vulgarmente por «Talavera de Puebla».

El P. José Mariano de Abarca, en la relación de la Jura de Fernando VI, que con el título *El Sol en León* publicó en 1748, refiere que con motivo de esos festejos, los balcones de las Casas de Cabildo «vestían ricos paños de corte, en que se dejaba ver copiada la historia de *Don Quijote de la Mancha*, tan al vivo, que era admirable entretenimiento, así de los doctos como de los ignorantes, su vista». Es de todo punto imposible identificar hoy la procedencia de tales tapicerías. Si vinieron de España, pertenecieron seguramente a alguna serie del Quijote, como la que, por cartones del pintor italiano Andrés Procaccini, se tejó a la vez en los talleres de Santa Bárbara y Santa Isabel, de Madrid, y en los de Sevilla, de 1729 a 1741, bajo la dirección de los hermanos Francisco y Jacobo Vandergotten; pero hay que tener presente que en México abundaron también los tapices de Flandes, en donde, en el siglo xvii, se tejieron excelentes paños del Quijote, por Van den Hecke; así

como en Francia produjeron los famosos Gobelinos tapicerías análogas, por dibujos de Charles Coypel. Los temas usuales de tales paños eran la *Maritornes*; la *Aventura de los Batanes*; la *Gran Princesa Micomicona*; *Don Quijote armado, caballero* y el *Manteamiento de Sancho*.

Otra manifestación artística relacionada con Don Quijote, la encontramos en las llamadas bateas de Michoacán, que se empleaban para muy distintos usos, desde bañar en ellas a recién nacidos hasta servir de recipientes para la «ensalada de Noche-Buena». Estas grandes vasijas de madera, incrustadas y pintadas como de laca, que fueron usuales en las casas coloniales, se pusieron, por decirlo así, de moda a fines del siglo xviii, y entre los incontables motivos decorativos que ostentaban, hubo una serie exornada con escenas tomadas del Quijote, de tan artístico diseño que, a pesar de los usos más o menos humildes a que estaban destinadas, alcanzaron gran estimación y hasta fueron llevadas algunas a España por Virreyes y magnates. Mide cada una de esas bateas poco más de un metro de diámetro y su ornamentación consiste en un círculo central, en el que se encuentra delineado algún incidente de la novela; una bordura de rico y variado dibujo, interrumpida simétricamente por cuatro medallones con figuras vestidas con trajes del siglo xviii; y entre la cenefa y el motivo central follajes, arabescos y otros adornos en colores con perfiles dorados, resaltando vistosamente el conjunto sobre el fondo oscuro, negro o azul. Para el adorno del medallón central solían escogerse los asuntos que se prestaban para más brillante colorido, como algunos de los episodios de la *Dueña dolorida*, o el encuentro de Don Quijote con la Duquesa, asunto, este último, que anima una batea existente en el Museo Arqueológico de Madrid...

Sigue, allí, el Marqués con una referencia a la noticia que de tal batea dio Genaro Estrada, de la cual habré de ocuparme más adelante, y luego continúa:

Según el profesor Francisco de P. León, estas bateas del Quijote no fueron hechas en Michoacán, sino en Olinalán y las figuras «pintadas a pincel no por indios, sino por mestizos conocedores del dibujo».

Sea de ello lo que fuere, lo cierto es que Don Quijote de la Mancha fue frecuentemente motivo de inspiración artística en México, desde que se conoció la inmortal novela a principios del siglo xvii hasta los últimos años de la dominación española.²

Quince años anterior al estudio citado es otro breve artículo, del mismo autor, en el cual da algunos otros pormenores que también quiero transcribir, ya que es hoy tan raro de encontrar como el precedente.

La medida de las bateas de la serie del Quijote dice que es de ciento nueve centímetros de diámetro, menciona la del Museo Arqueológico de Madrid y añade:

... en otra, de nuestra propiedad, figura uno de los episodios de la «dueña dolorida».

Las figuras de los medallones de la bordura, visten trajes del siglo xviii y representan, en los ejemplares que conocemos, los bailes de moda en aquel tiempo y juegos como «La Gallina Ciega» y demás.³

Cuando, en mi investigación para el presente trabajo, encontré y leí las líneas precedentes, tan pronto como pude me dirigí a mi apreciado amigo rogándole me permitiera ver y luego hacer tomar fotografías de esa batea con tema del Quijote que él poseía. Grande fue mi desilusión cuando el Marqués me dijo que, en efecto, él tuvo en su casa la batea aquella pero algún día la batea sufrió un golpe y se partió, fue reparada pero más tarde don Manuel la vendió o la cambió por otro objeto en la casa de un anticuario. Como remota esperanza sólo queda la posibilidad de que el actual poseedor de esa batea, ilustrada con la escena de la «dueña dolorida», si llega a leer estas líneas algún día, tenga la gentileza de enviar una fotografía de la batea al Instituto de Investigaciones Estéticas para que sea publicada y conocida por los interesados en estos asuntos del arte mexicano.

En cuanto a la batea que se conserva en Madrid, aparte de lo ya mencionado, sólo dos referencias impresas, ambas ilustradas con reproducción en fotograbado, han llegado a mi noticia.

Genaro Estrada le dedica tres párrafos que constituyen una estimable ficha o cédula para la historiografía de nuestras artes; dice:

Las Bateas Pintadas. —Existen en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid algunas bateas mexicanas, que son bandejas de madera de una pieza, decoradas con lacas y ejecutadas en el Estado de Michoacán.

Las bateas que se conservan en las colecciones del museo de la calle de Serrano, son extraordinarias en su género, tanto porque proceden del siglo xviii, período del cual quedan poquísimos ejemplares, como por los motivos que las decoran.

Una de ellas tiene una complicada y bella cenefa, con cuatro motivos ornamentales concéntricos en los cuales es fácil advertir, a pesar del tono renacentista de los más, que el más ancho está inspirado al uso michoacano, en la flora peculiar con que se adorna a estas piezas. Tanto el tema central, como los cuatro medallones simétricamente distribuidos en la cenefa mayor están sacados de escenas de *Don Quijote*,⁴ lo cual aumenta su interés hispano-mexicano. El primor con que está realizada esta pieza, es otra característica mexicana que la realza. Tiene 1 metro de diámetro.⁵

La otra referencia es de Givanel y Más, quien dice que la pieza en cuestión es "... una magnífica batea mejicana del siglo xviii, en laca, que tiene un medallón central donde se representa el encuentro del Caballero andante con la Duquesa. Azafata digna de haber servido para que algún virrey español, de empolvada peluca, ofreciera una taza de soconusco, con azucarillo de limón, a alguna Perichola..."⁶

Como se ve, en tal párrafo hay una pura referencia al tema quiotesco de la pintura central (más bien dicho del fondo de la batea) y luego tres o cuatro dislates verdaderamente risibles: en primer lugar hay una equivocación, a menos que sea errata de imprenta, diciendo *azafata* por *azafate*, pero aun suponiendo que quiso poner esto último, tampoco me parece muy propio llamar cesto o canasta (que eso es *azafate*) a una batea. Lo del virrey de empolvada peluca y la Perichola (que no Perichola), pase como ficticio, lo de tomar chocolate con azucarillo de limón ignoro si será o habrá sido uso español, aquí en México jamás se le ocurriría a nadie tamaña revoltura de sabores, además porque el chocolate va disuelto en leche y nuestros abuelos afirmaban que tomar leche y limón produce dolor de estómago. Pero lo positivamente ridículo es imaginar esa batea, que mide poco más de un metro de diámetro, para llevar una tacita que casi se perdería de vista en tan desproporcionado soporte. Es evidente que el señor Givanel sólo conoció la batea por la fotografía que reproduce⁷ y no se ocupó de ir a mirarla, con lo que se habría evitado decir tales cosas que sin duda pueden inducir a error al lector que no haya tenido otras fuentes de información sobre la batea en cuestión.

En octubre de 1963, durante mi permanencia en Madrid, hice gestiones para ver la batea que hoy se guarda en el Museo de América, la misma a que se refieren tanto Genaro Estrada como Givanel. En efecto, esa pieza con otras muchas de procedencia hispanoamericana o de culturas indígenas de América, durante años estuvo en el Museo Arqueológico de Madrid, en su local de la calle de Serrano, pero reciente-

mente se dispuso que con ese fondo se creara el Museo de América al que se destinó un nuevo local, en la Ciudad Universitaria de la capital de España el cual durante mi visita estaba todavía en proceso de instalación. Por ello tuve algunas dificultades que luego fueron allanadas por medio del señor don José Tudela de la Orden, cuyas atenciones agradezco, logrando finalmente mi propósito de examinar las bateas mexicanas, cuyas características generales quedan ya descritas, por lo que sólo me ocuparé de aquella que ofrece un asunto sacado del *Quijote*.

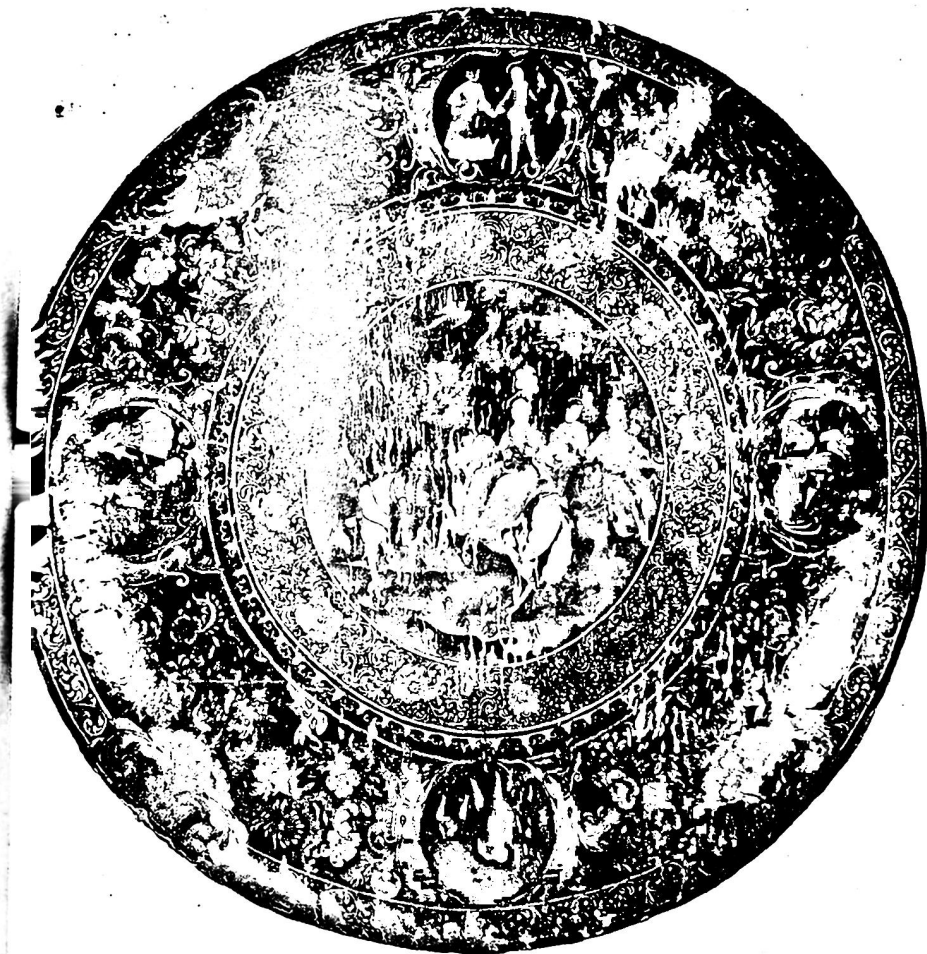
En un gran círculo que ocupa el fondo de la batea se mira una pintura, hecha a pincel, con los colores y técnica propios de esas bateas michoacanas, que indudablemente representa el encuentro de Don Quijote con la Duquesa; escena que Cervantes describe así:

Llegóse más [Don Quijote], y... vio una gallarda señora sobre un palafren o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarria venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor...

Quijote, 2ª parte, cap. xxx.

En la pintura que estudio la escena es así: a la izquierda se ve a Don Quijote, cubierto con armadura completa pero las grebas tienen una extraña forma que se asemeja a bota que llega un poco abajo de la rodilla; se cubre con un casco de pequeña visera levantada y rematado por un gran plumero enhiesto. El caballero empuña con la derecha una lanza corta, que más parece venablo y con la mano izquierda sostiene las riendas, de modo muy correcto al uso mexicano. El caballo que monta es blanco y pequeño. La silla es de arzones bajos y los estribos tienen el largo normal en nuestro uso. Quiero decir que ni tienen la extrema longitud empleada por los caballeros medievales a la brida ni tampoco el acortamiento propio del estilo a la jineta que obligaba a llevar las piernas flexionadas, tanto como cuando hoy montamos en albardón. El caballo que monta Don Quijote está enjaezado a la mexicana, lo cual es particularmente apreciable en la forma de bocado que claramente se ve que es un freno con dos largas camas en S, exactamente como los que se siguen usando en el estilo charro mexicano.

En segundo término, pero casi junto a la cabeza de Rocinante va Sancho Panza, a pie. Su rostro es de color moreno y el pelo es negro, por contraste con las otras figuras recuerda o sugiere un criado indio



21. Batea michoacana del siglo xviii

A circular medallion containing a black and white illustration of a group of people, possibly a family, gathered around a large animal, likely a bull or ox, in a rural setting. The scene is framed by a decorative border.

23. Escena del medallón superior de la batea



24. Escena en otro medallón de la batea

o mestizo, pero las facciones no son indias: el pelo es rizado, lleva barba corrida y bigotes que recuerdan los del Conde-Duque de Olivares, nada menos. En cambio Don Quijote es de rostro muy pálido, y también lleva barba corrida y bigote. El escudero viste chupa, calzón y medias.

Al centro y en primer término aparece la Duquesa montada en un gran caballo blanco que levanta airosamente las dos manos, casi como los que aparecen en los cuadros de Velázquez o en el Felipe III ecuestre, de Tacca. El caballo va adornado con un moño de listón rojo en el nacimiento de la cola y, desde luego, nada tiene de "palafrén o hacanea", en lo que difiere la pintura del texto cervantino. La dama es hermosa, muy blanca y con un peinado propio de salón: rizos empolvados, muy dieciochescos, que asoman bajo una gorra coquetamente ladeada adornada con un gran plumero idéntico al que lleva Don Quijote. El vestido es verde, como lo dice la novela y también, conforme al texto, la Duquesa lleva posada en su mano izquierda un ave. Sobre el vestido, una especie de justillo rojo ricamente bordado; de sus joyas se percibe un arete y un doble collar de perlas.

Siguiendo a la Duquesa cabalgan dos damas, también ricamente vestidas y enjoyadas.

Pero es de notar la manera como van montadas la Duquesa y una de sus acompañantes (la otra sólo se percibe de la cintura arriba): van simplemente sentadas con ambas piernas igualmente colgantes al lado de montar, sin que la pierna derecha se traben en el arzón delantero o cabeza de la silla ni se ve que el pie izquierdo se apoye en ningún estribo. Tampoco parece que vayan sentadas en jamugas, que ni se ven, ni la erguida postura de las damas corresponde a esa montura, en la que el cuerpo queda apoyado hacia atrás, ni las jamugas son adecuadas para caballerías de tanto brío como ese gran caballo blanco y para ejercicio tan violento como la caza de altanería. Sentadas como se las ve, esas damas tendrían para montar una excepcional habilidad como de la más consumada "ecuyère" circense.

El suelo está cubierto de hierbecillas, al fondo un árbol frondoso entre cuyas ramas vuelan o se posan pájaros de colores y unas curiosísimas y minúsculas garzas blancas, apenas del tamaño de una paloma, dibujadas con exquisita delicadeza.

Interesante y bella pintura, ¡por desgracia ya muy maltratada!, donde el desconocido artista, sobre el tema quijotesco hizo una hermosa composición de muy buen dibujo y hermoso colorido, y entremezclando graciosamente aportaciones de realismo contemporáneo (los detalles

mexicanos de los jaeces y de los vestidos), recuerdos de retratos de Velázquez y su personal gusto e imaginación.

Las pinturas de los cuatro medallones laterales, como ya quedó dicho, no se refieren a tema ninguno del *Quijote*, mas no sería justo pasarlos en silencio, ya que forman parte de esta bella pieza de arte mexicano.

Para seguir un orden los designaré llamando A, al que está en la parte de arriba de la pintura del centro; B al del lado derecho; C, al de la izquierda, y D al que está abajo. Digo esto porque, en verdad, no hay propiamente arriba ni abajo puesto que están colocados todos al mismo nivel en la cenefa circular más alta de la batea.

A. Una pareja saludándose. La mujer, casi de espaldas, lleva un vestido blanco y una sobrefalda corta de color verde; en el peinado lleva flores. El hombre viste casaca azul y calzón lila, asoman los encajes blancos de la camisa y las medias son también blancas; en la mano izquierda sostiene un loro.

B. Otra pareja; ambos sentados en un campo con hierbas y árboles al fondo. La mujer está peinando al hombre, que lleva el pelo largo, sin duda está tejiendo la trencilla de la coleta. Los trajes, del siglo xviii. Es una escena de costumbres, como las que pintó Goya para tapices.

C. Una mujer, con un niño en brazos, vendiendo frutas, al pie de un árbol. Otra mujer, joven vestida como la del medallón A, se acerca a comprar.

D. Sobre fondo obscuro, liso. Un hombre vestido con casaca roja, sentado en un gran sillón tapizado de color verde, está bebiendo un vaso de vino. En segundo término otro hombre (acaso el mismo, tiempo después), sentado en un banco, se tiene la cabeza con una mano y con la otra se oprime el estómago, en gesto de dolor o profundo malestar. Se trata, pues, de una alusión a los malos efectos del vino, tema moralista, muy del siglo xviii.

Las cuatro escenas son preciosas miniaturas de muy buen dibujo y de suave y delicado color.

En conjunto esa batea de Pátzcuaro es un magnífico ejemplar de su género.

NOTAS AL CAPÍTULO III

¹ El Diccionario de la Real Academia Española sólo registra el vocablo *niel*, pero se han usado las dos formas: *niel* y *nielo*, para designar los adornos de finas líneas negras incrustados en metales preciosos. El *Diccionario de términos técnicos de bellas artes* de J. ADELINÉ, traducido por J. R. Mérida (Ediciones Fuente Cultural, México, 1944), explica que "El negro de esmalte de los nielos está formado por una mezcla de plata, cobre, plomo, bórax y azufre, adicionados con sal de amoníaco y pasado por el horno del esmaltador..." Es bien sabido que así se obtiene ese negro opaco propio del nielo o nielado, que es a lo que se refiere el texto al mencionar esos dibujos en marfil o hueso.

² "Don Quijote en el Arte Virreinal", en *Carta Semanal* [órgano periódico de la Confederación de Cámaras de Comercio], vol. x, núm. 527, México, 28 de junio de 1947, pp. 15 y 16. El artículo aparece sin firma, pero es indudablemente de don MANUEL ROMERO DE TERREROS y está registrado en la ficha N° 361 de su *Bibliografía*, que aparece en: "Bibliografías de los Investigadores", Suplemento núm. 2 del núm. 30 de los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Imprenta Universitaria, México, 1961.

³ MANUEL ROMERO DE TERREROS, MARQUÉS DE SAN FRANCISCO: "Bateas de Michoacán", en *Nuestro México*, Tomo I, núm. 6, agosto de 1932, pp. 33 y 34. Ese artículo no está registrado en la "Bibliografía" de su autor, seguramente por olvido y porque él mismo no conserva ejemplar de la publicación citada. Debe añadirse a la Bibliografía antes citada, correspondiéndole el número 210 bis.

⁴ Esto es un error: parece que Genaro Estrada no miró cuidadosamente las pequeñas pinturas o, más probablemente, no tomó notas precisas y luego escribió recordando sólo impresiones. Ya don Manuel Romero de Terreros, cinco años antes que Estrada, había dicho que los medallones pequeños representan escenas de juegos, bailes de la época; el Marqués había observado y conocía esas bateas mejor que el señor Estrada. Párrafos adelante consignaré mis propias observaciones.

⁵ GENARO ESTRADA: *El arte Mexicano en España*, pp. 25 y 26.

⁶ JUAN GIVANEL MAS Y GAZIEL. *Historia Gráfica de Cervantes y del Quijote*. Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946, p. 553.

⁷ Fotografiado bueno, de 13 cms. de diámetro; fig. 139, en p. 550 de la obra citada en la nota precedente.

La primera mención que he encontrado es la que registra Ashbee en las pp. 89 y 90 de su magnífico estudio,¹ mencionando circunstanciadamente la edición de Cumplido de la cual se hace referencia en páginas posteriores de este capítulo.

Diez años después de dicho estudio apareció otro, similar, en Barcelona, por Manuel Henrich,² que registra con gran cuidado tres ediciones mexicanas: la de Mariano Arévalo (1833), la de Ignacio Cumplido (1842) y la de Simón Blanquel (1852).

Más tarde, en 1920 apareció un laborioso estudio basado en la colección cervantina de *The Hispanic Society of America*,³ cuya ficha 96 registra la edición de Cumplido, en dos volúmenes, 8º doble.

Curiosamente, el ostentoso libro de Givanel Mas y Gaziell, ya citado en páginas precedentes, publicado en 1946, de nuestro país sólo registra la batea michoacana de la que ya se habló en el capítulo III precedente, y añade este par de líneas para aludir a las ediciones mexicanas: "Se hicieron innumerables ediciones quijotescas alemanas, italianas, inglesas y hasta hispanoamericanas (por ejemplo en México), con las ilustraciones de Johannot."⁴

Finalmente, por lo que a estudios extranjeros respecta, hay que mencionar la edición del *Quijote* que hizo la casa Aguilar,⁵ cuyas primeras 155 páginas las ocupa una "Guía del lector del Quijote" laborioso estudio de los señores García Soriano y García Morales. Mas, a pesar de tanta erudición que, sólo por lo que a ilustraciones se refiere, va desde las láminas que adornan la traducción inglesa de 1612 hasta los dibujos de Salvador Dalí para la de 1945, navegando por ríos de dibujantes de muchísimos lugares, para México sólo tiene tres breves e incorrectas referencias, dice: "Poco antes, en 1852, L. Heredia (parte I, cap. XLVI) y H. Iriarte (parte I, cap. XXXV) producen las primeras litografías americanas del Quijote"⁶ y adelante, en los capítulos correspondientes, reproduce un dibujo de Iriarte, con este pie: "Lámina de H. Iriarte, que ilustra la edición de México, 1852",⁷ y otra de Heredia, poniendo: "Lámina de J. Heredia, litografiada por Maese y Decazen [sic] México, Ignacio Cumplido, 1852 (163 pp. 108 mm)."⁸ Los errores que allí se deslizaron consisten en dar como primeras las litografías de 1852, o sea las de la edición de Blanquel, cuando éstas sólo fueron copias de las que editó Cumplido diez años antes; luego escribiendo *Decazen* por *Decaen* y, finalmente, poniendo ese 1852, en la última línea citada, que debe ser 1842. Todo eso, dicho así, resultará confuso al lector, pero más adelante van citadas y comentadas cada una de las ediciones en este párrafo aludidas y confío en que, finalmente, todo quedará bien claro.

Así, pues, las ediciones mexicanas o quedaron desconocidas, ignoradas por los investigadores europeos, o no fueron vistas con atención y cuidado.

Afortunadamente, de unos treinta o cuarenta años a esta parte, los trabajos de investigación literaria, artística y científica, en México, han tomado impulso y se han manifestado en obras, de modo tal que van revelando, cual corresponde, las diversas manifestaciones y expresiones que, en todos los terrenos, forman el acervo de la cultura de México y, al mismo tiempo, su participación en la cultura general.

*

En lo que toca al tema que aquí se trata, todo o casi todo lo que a México corresponde (hasta donde las obras de tal índole pueden llamarse completas) está en el magnífico trabajo de Rafael Heliodoro Valle y Emilia Romero.⁹ En cuanto a las ediciones mexicanas ilustradas, menciona: la de Mariano Arévalo, en cinco volúmenes (1833); la de Ignacio Cumplido, en dos volúmenes (1842), la de Simón Blanquel, en dos volúmenes (1852 y 1853), la de Mariano Villanueva y Vda. de Segura e hijos, en dos volúmenes (1868), la de "El Mundo" (1900), y la selección del *Quijote*, en la "Lecturas clásicas para niño", de la Secretaría de Educación Pública (1925).

Posteriormente a esa última fecha han aparecido otras ediciones ilustradas, pero son meras reproducciones por procedimientos fotográficos (offset) de ediciones europeas anteriores, por lo tanto sin originalidad ninguna.

Las páginas que van a seguir, en este capítulo, se referirán a las ediciones ilustradas mexicanas, pero antes de tratar particularmente de ellas parece indicado decir algo de las ediciones ilustradas españolas que precedieron a las mexicanas.

Algunas de las ediciones españolas del siglo XVII acompañaron el texto con estampas, en corto número, de escaso valor y a veces copiando las de ediciones de otros países, especialmente las del *Quijote*, en holandés, de 1657, divulgadas en España por la edición ilustrada y en castellano, hecha en Bruselas en 1662.

Puede decirse que la primera edición ilustrada española, con grabados originales, fue la que hizo en Madrid don Joaquín Ibarra, en 1771 (4 vols. in 8º), con 31 láminas dibujadas por José Camarón, grabadas en cobre por Manuel Monforte.

Muchísimo más importante, por todos conceptos, es la que el mismo

editor hizo, nueve años después, 1780, que fue la primera auspiciada y autorizada por la Real Academia Española (4 vols. in folio), realmente magnífica por la calidad de todos sus componentes: papel, tipografía, un mapa y treinta láminas, de las que Antonio Carnicero hizo diez y nueve; José del Castillo, siete; Bernardo Barranco, dos; una, José Brunete; otra Gregorio Ferro, y también una don Jerónimo Antonio Gil, quien seguramente hizo ese grabado dos o tres años antes de la fecha citada, pues cuando aquella edición salió de prensas ya don Jerónimo Antonio Gil estaba en México, nombrado Tallador Mayor de la Real Casa de Moneda de esta capital y pocos años después fundó y fue director general de la Academia de Nobles Artes (grabado, pintura y escultura, posteriormente también arquitectura), que desde 1784 se llamó Real Academia de San Carlos de Nueva España.

En 1782 hizo Ibarra otra edición (4 vols. in 8º), que es llamada segunda edición de la Academia, pues reprodujo la anterior en formato más pequeño, pero las láminas fueron diferentes, es decir, no son copia de las de la primera. En 1787 apareció la tercera edición de la Academia, en su imprenta, por la Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía (6 vols. in 8º), que no hace sino poner en seis tomos lo que la de 1782 dio en cuatro, con la desventaja de que las láminas, ya "cansadas", como se dice en tipografía, dieron unas estampas de muy mala clase.

Las ediciones finales del siglo XVIII fueron tres, obra de don Gabriel de Sancha: la primera, de 1797 y 1798 (5 vols. in 8º menor) de la que se tiraron ejemplares en papel de hilo y otros en papel más corriente; otra edición de las mismas fechas, pero repartida en 7 vols., impresos en vitela, verdadera edición de bibliófilos. La tercera fue una edición en 9 vols. (in 12º), impresos los dos primeros en 1798, los seis siguientes, en 1799 y el último (que ya no contiene el texto del *Quijote*, sino la Vida de Cervantes, por Juan Antonio Pellicer), fechado en 1800. Tiene 29 estampas de Camarón, Navarro Paret y Ximeno.¹¹

Es indudable que a la Nueva España llegaron ejemplares de todas o casi todas las ediciones antes citadas y en algún caso hasta se buscaron suscriptores para su venta. Así, en la *Gazeta de México*, el 26 de septiembre de 1798, apareció este aviso por cuyo texto claramente se ve que se refiere a la última de las ediciones antes citadas; dice: "Nueva suscripción que a la Historia de Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel Cervantes Saavedra, publica don Gabriel de Sancha, impresa en volúmenes en dozavo". Y luego el anuncio advierte que a los suscriptores se entregará un par de tomos, cada uno de los cuales, in-

clusas las estampas, "se dará en diez reales a la rústica"; las suscripciones podrían hacerse en la oficina de la *Gazeta*.

Baste de antecedentes y pasemos a las ediciones ilustradas, del *Quijote*, en México.

LA EDICIÓN DE ARÉVALO

La primera edición del *Quijote* que salió de prensas mexicanas es, también, la primera edición con ilustraciones en nuestro país. Es la llamada edición de Arévalo, que salió en cinco pequeños tomos (8º menor), cuya portada inicial reza así:

El Ingenioso Hidalgo / Don Quijote / de la Mancha / compuesto / por / Miguel de Cervantes Saavedra. / Primera edición mejicana, conforme a la de / la Real Academia Española, hecha en Madrid / en 1782. Además del análisis de dicha Academia, se han añadido las notas críticas y / curiosas del señor Pellicer, con hermosas / láminas. / [bigote] / Analisis y parte primera. / Tomo 1. / en Méjico, / por Mariano Arévalo, calle de Cadena Nº 2. / [bigote] / 1833.¹²

Acerca de ese libro hay diversos comentarios que, en realidad, no hacen más que tratar de describirlo y varían poco en sus informaciones. Pero creo que sí es preciso mencionar dos de ellas, para tratar de esclarecer algunos puntos de la cuestión.

En un breve estudio, muy especializado, el historiador y crítico Justino Fernández, escribe: "La primera edición mexicana del *Quijote* (Arévalo, 1833), fue ilustrada con grabados de acero, ejecutados por un artista anónimo, y son excelentes..."¹³

Pocos años antes, Enrique Fernández Ledesma, escritor que amorosamente dedicó loables esfuerzos a nuestro siglo XIX, dedicó esta página al asunto que nos ocupa:

El 33 [1833] es un año memorable para las Bellas Letras. Aparece la primera edición Mexicana del *Quijote*, hecha en cinco volúmenes, en la imprenta de Mariano Arévalo, calle de la Cadena Nº 2.

El libro no es notable por su impresión, ni aun el frontispicio obedece a ciertas pautas —francesas e inglesas— que ya se habían observado antes. Su tipo de labor, de estilo anglicano y quizá adquirido en fundiciones norteamericanas, no sobresale por su corte y

carácter. Páginas mal equilibradas en su entintaje, a menudo llenas de atascamientos, aunque con un registro de transluz escrupuloso. Descuido, precipitación acaso. Además, ignorancia y mal gusto. Papel superior, disminuido, humillado, empequeñecido, así como las planas de composición, por mezquinos márgenes.

Ornamentan la obra curiosas láminas grabadas en cobre, con excelente procedimiento técnico, pero hechas por un dibujante de tercera categoría, pesado, insensible, a veces gracioso de puro ingenuo y que nos da una versión peregrina del Quijote: un doncel mofletudo, orondo, que se adivina sonrosado y sin la menor huella psicológica de su conmovedor y fantástico ministerio. Por lo demás, no eran muy superiores, en exégesis, las ilustraciones españolas, inglesas, francesas y de otros países en donde en ediciones a menudo magníficas, se representó la figura del manchego...

El primer Quijote mexicano es, sin embargo, meritísimo. Representa sacrificios editoriales, quizá onerosos para la época, y da una nota de cultura avanzada en el medio ramplón de suscriptores por entregas y de maniacos de los calendarios...¹⁴

Mas, en el mismo libro y frente a dicha página aparece un fotogrado de uno de los grabados aludidos, con este pie: "Estampa del primer Quijote mexicano, grabada en acero por artista anónimo. (Edición de Arévalo, 1833)".¹⁵

Es sumamente curioso que un conocedor de las artes gráficas, tan cuidadoso en sus publicaciones, como nos consta a quienes lo conocimos y lo comprueban las hermosas ediciones de sus libros (*Galería de fantasmas, Viajes al siglo XIX*, etc.), haya incurrido en esa contradicción de afirmar, en el texto, que las ilustraciones de que trato son grabados en cobre, y en la página frontera diga que lo que reproduce es un "grabado en acero".

Pero, todavía más, el mismo autor, en un artículo posterior en cuatro años a lo antes escrito, vuelve a afirmar que son grabados en cobre los de la edición de Arévalo, calificándolos de hermosos y originales, cuestión a la que me referiré después.¹⁶

En resumen, el primer punto en cuanto a la técnica es éste: las ilustraciones de la edición de Arévalo ¿fueron hechas en láminas de acero como dicen Justino Fernández y Enrique Fernández Ledesma (este último en un pie de grabado), o grabadas en láminas de cobre, según Fernández Ledesma en la página que les dedica?

Mi opinión, después de haber mirado no sólo todos los veinte grabados de la serie, sino dos o tres ejemplares de la edición, es de que son grabados en cobre, dado el grosor de ciertas líneas y diversos detalles en los que no quiero extenderme por justificado temor de caer en errores técnicos. Esa opinión mía se deriva de la impresión y las semejanzas con el tratamiento de las sombras y otros detalles que me parecen similares a los de múltiples grabados en cobre de la misma época, pero no tengo conocimientos rigurosos ni experiencia bastante para permitirme una afirmación definitiva. Digo, pues, que a mi parecer se trata de grabados en cobre y dejo la resolución de la duda para quien pueda hacerlo.

La segunda cuestión es la calidad de esos grabados. En cuanto a tales, los dos críticos citados los califican de excelentes y creo que están en lo justo. El lector debe advertir que nos referimos a la técnica y arte del grabador, no del dibujante, pues es bien sabido que en todo grabado (sea en metal, madera, los modernos en linóleo y otros materiales) pueden haber intervenido una o dos personas: a veces una sola, cuando el mismo grabador hace el dibujo y luego burila, rae, corta, según la técnica de que se trate; pero muy frecuente es que a un artista se encomienden los dibujos y otro los pase y grave en el material propuesto. En el caso presente, de la edición de Arévalo, claramente lo distingue así la crítica citada de Fernández Ledesma, elogiando al grabador y calificando al dibujante de "tercera categoría". El juicio no es del todo exacto, en realidad lo que ocurre es que el problema es más complejo y no lo imaginó siquiera el crítico.

Un tercer punto es el de la originalidad y, caso de no haberla, los antecedentes de esos grabados. Ese punto no había sido estudiado hasta la fecha y el hacerlo me deparó algunas sorpresas que me llevaron a un examen cuidadoso, cuyos resultados van en estas páginas que siguen.

El primer Quijote mexicano lleva, en total veinte ilustraciones que se distribuyen así: cinco en el primer tomo, cuatro en el segundo, cuatro en el tercero, cuatro en el cuarto y tres en el quinto. Me referiré a cada una de ellas individual y circunstanciadamente:

1. *Retrato de Cervantes* (frente a la portada del tomo I). Es una copia, muy inferior y con leves variantes, del retrato que aparece en la segunda edición de la Real Academia, en Madrid y 1782; obra, según es bien sabido, de Antonio Carnicero.

2. *Don Quijote probando sus armas*. Copia también, con variantes y calidad inferior de la correspondiente lámina editada por Gabriel San-

cha, en Madrid y 1787, que dibujó A. Navarro en 1782 y grabó Moreno Tejada.

3. *Don Quijote ataca los molinos de viento*. Al examinar esta lámina la tuve por caso análogo al de la primera, o sea una copia de la que aparece en la segunda edición de la Real Academia, pero un estudio más detenido me hizo ver que en ésta y en las diez y siete restantes el grabador mexicano simplificó aún más su trabajo: no copió sino calcó. En efecto, las láminas mexicanas copian el tema de la edición española citada, pero no son de igual tamaño; al revisar otras muchas ediciones del *Quijote* (en la Colección Cervantina que don Carlos Prieto obsequió al Instituto Tecnológico de Monterrey) encontré que existe una edición francesa que copió a la segunda de la Real Academia y, luego, que los grabados mexicanos coinciden exactamente en medidas y líneas (salvo algunos levisimos cambios) con los de la edición francesa; la calca es evidente pues las variantes con el original español son las mismas en los grabados franceses que los mexicanos. En resumen: esta tercera y las siguientes láminas de la edición de Arévalo están calcadas de otros tantos grabados de la edición del *Quijote*, en castellano, hecha por Bossange y Masson, París-Londres (impresa en París), 1814, 7 vols. (in 8°), que contienen en total 36 láminas. A su vez los grabados de la edición parisina son copia, a tamaño un poco menor, de los que dibujó Antonio Carnicero y aparecen en la llamada segunda edición de la Real Academia, impresa por Joaquín Ibarra (en Madrid y en 1782, en 4 vols. in 8°), en algunos casos y, en otros son copias de los dibujos de Isidro y Antonio Carnicero, grabados por diversos artistas, en la primera edición de la Real Academia Española, impresa, también, por Joaquín Ibarra en Madrid, pero en 1780, en 4 vols. in folio.

Concretamente, en este caso, la lámina 3 de Arévalo es calca de la que aparece en el tomo II, página 106 de Bossange, la cual es copia de la lámina IV de la segunda edición de la Academia.

4. *Sancho manteado*. Arévalo, tomo I, p. 209, calca de Bossange, tomo 2º, p. 248, con variantes, procede de la segunda edición de la Academia, lámina V.

5. *Don Quijote bebe de su alcuza, en el combate con los carneros*. Arévalo, tomo I, p. 223; calca, con variantes de detalle, de Bossange, tomo 2º, p. 265, que procede de la segunda edición de la Academia, lámina VI.

6. *Don Quijote poniéndose el yelmo de Mambrino*. Arévalo, tomo II, p. 28; calca de Bossange y Masson, tomo 3º, p. 33, que procede del

dibujo de A. Carnicero, grabado por Selma, en 1777, el cual figura en la primera edición de la Real Academia, ya citada, tomo I, p. 184.

7. *Don Quijote haciendo cabriolas en Sierra Morena*. Arévalo, tomo II, p. 108; calca de Bossange y Masson, tomo 3º, p. 147, que procede de la segunda edición de la Academia, tomo II, lámina II.

8. *Andrés abrazando las rodillas de Don Quijote, mientras el Cura y acompañantes comen*. Arévalo, tomo II, p. 205; calca de Bossange y Masson, tomo 3º, p. 282, que procede de la segunda edición de la Academia, tomo II, lámina IV.

9. *Don Quijote pelea con los cueros de vino*. Arévalo, tomo II, p. 274; calca de Bossange y Masson, tomo 4º, p. 4, que procede de la segunda edición de la Academia, tomo II, lámina V.

10. *Don Quijote, enjaulado, es llevado a ponerlo en la carreta*. Arévalo, tomo III, p. 62; calca de Bossange y Masson, tomo 4º, p. 233, que procede de la segunda edición de la Academia, tomo II, lámina VI.

Es éste uno de los casos en que más claramente se ve que el procedimiento que se siguió es el que arriba quedó explicado. En efecto, el dibujante de Bossange, al tener que disminuir, en su copia, el dibujo original por razón de proporciones, suprimió un trozo de la parte superior del dibujo de Carnicero; el dibujante mexicano calcó al francés ignorando el dibujo original pues la parte suprimida de éste es exactamente la misma que en la edición de París de 1814.

11. *El cabrero y su cabra, ante Don Quijote y otros comensales*. Arévalo, tomo III, p. 112; calca de Bossange y Masson, tomo 4º, p. 306, que procede de dibujo de Carnicero, grabado por Ballester, en primera edición de la Academia, 1780, tomo II, p. 389.

12. *Sancho pugna por entrar a ver a Don Quijote*. (Parte II, cap. 2.) Arévalo, tomo III. No aparece en Bossange y Masson, debería estar en el tomo 5º, frente a la p. 48; cabe suponer que lo hubo pero falta en el ejemplar de la Colección Cervantina por mí consultada en Monterrey. El original, muy superior a la versión de Arévalo, es dibujo de Isidro y Antonio Carnicero, grabado por Fabregat, en la segunda edición de la Academia, tomo III, lámina I.

13. *Don Quijote ante la jaula del león*. (Parte II, cap. 17.) Arévalo, tomo III; calca de Bossange y Masson, tomo 5º, p. 268, que procede de la primera edición de la Academia, 1780, tomo III, p. 142.

14. *Don Quijote con la espada, ahuyenta a los gajos, para entrar a la cueva de Montesinos*. (Parte II, cap. 22.) Arévalo, tomo IV, p. 19; calca de Bossange y Masson, que procede de la primera edición de la Academia, 1780.

15. *Don Quijote destruyendo el retablo de Maese Pedro*. Arévalo, tomo iv, p. 84; calca de Bossange y Masson, tomo 6º, p. 50, que procede de la primera edición de la Academia, tomo iii, p. 234.

16. *Las doncellas dan aguamanos a Don Quijote en el palacio de los Duques*. (Parte ii, cap. 31.) Arévalo, tomo iv, p. 132; copia de Bossange y Masson (con variantes en los dibujos de la alfombra y del tapiz), que procede de la primera edición de la Academia, 1780, tomo iii, p. 273.

17. *Don Quijote y Sancho en el Clavileño*. Arévalo, tomo iv, p. 243; calca de Bossange y Masson, tomo 6º, p. 273, que procede de la primera edición de la Academia, 1780, tomo iv, p. 53.

18. *El paje da sus recados a Teresa Panza y a Sanchica*. (Parte ii, cap. 50.) Arévalo, tomo v, p. 26; calca de Bossange y Masson, tomo 7º, p. 31, que procede de la primera edición de la Academia, tomo iv, p. 137.

19. *Don Quijote vencido por el de la Blanca Luna*. (Parte ii, cap. 64.) Arévalo, tomo v, p. 198; calca de Bossange y Masson, tomo 7º, p. 273, que procede de la primera edición de la Academia, tomo iv, p. 273.

20. *Don Quijote dictando su testamento*. (Parte ii, cap. 74.) Arévalo, tomo v, p. 276; calca de Bossange y Masson, tomo 7º, p. 339 (sic, pero es error del dibujante esa cifra, debió decir 389, que es la página a que corresponde), que procede de la primera edición de la Academia, tomo iv, p. 339.

Así, pues, las ilustraciones de la edición mexicana de 1833 no son originales, todas proceden de dos ediciones madrileñas anteriores en medio siglo; en las dos primeras láminas el grabador se tomó el trabajo de transportar un grabado de la segunda edición de la Academia y otro de la edición de Gabriel de Sancha. Sin duda, inmediatamente después, el propio grabador o acaso, más probablemente, el editor, se percató de que las láminas de la edición parisina de Bossange y Masson tenían las mismas proporciones que la "caja" de su propia edición en proceso y resolvieron calcarlas, con lo cual se ahorraron tiempo y trabajo.

LA EDICIÓN DE CUMPLIDO

De esta edición, dice Fernández Ledesma en su obra ya citada: "el gran Cumplido [Don Ignacio Cumplido] haciendo honor a la nobilísima ambición de superarse, asombra a su época con las publicaciones que produce: en el 42 [1842], la magistral edición del *Quijote*, realizada en dos tomos y que representa —entonces y ahora— un extraordinario valor técnico y bibliográfico".¹⁷

Tales elogios y otros diversos han sido reiterados en las menciones y descripciones que se han hecho de aquella edición, de todo punto digna de encomio; pero no es el caso de mencionar a los comentaristas pues el objeto de estas páginas es, simplemente, tratar de los dibujos que ilustran los dos tomos impresos por Cumplido en 1842.

Los ejemplares de esta edición, ya encuadernados los dos tomos, suelen conservar la portada correspondiente; pero originalmente la obra se publicó con tres portadas sucesivas que he podido ver gracias a que fueron conservadas en uno de los ejemplares que he tenido la fortuna de consultar.¹⁸ Así dicho parece absurdo o grave error, incomprensible en un impresor tan escrupuloso, fino y de buen gusto, como lo fue don Ignacio Cumplido, probablemente el mejor de los que en México han ejercido la tipografía como un arte. Pero nada hay de absurdo ni equivocado, y el hecho se explica, simplemente, así: el *Quijote* de Cumplido, como era usual en su época, se vendió por entregas y por ello el cuidadoso y correcto editor suministró a su público una portada o cubierta de la primera entrega; luego la verdadera portada del primer tomo, que era la que debía considerarse definitiva, ya que la anterior solía desecharse al encuadernar la obra completa; finalmente una tercera, como forro o cubierta provisional, mientras el suscriptor iba compilando los diversos cuadernos de las sucesivas entregas. Las he mencionado en el orden en que las he visto en el ejemplar citado, pero paso a describirlas en el que lógicamente les corresponde.

La primera, o forro de la primera entrega, es en papel azul, de baja clase, que era el corriente para ese fin de cubrir los pliegos de las ediciones por entregas. Lleva doble orla tipográfica, muy fina y bien impresa, especialmente bella la interior. Toda la tipografía es magnífica, bien combinados los tipos, al estilo romántico de la época con el buen gusto del editor. El texto dice:

El Ingenioso / Hidalgo / Don Quijote / de la Mancha, / Por Miguel de Cervantes Saavedra. / [bigote] / Edición mexicana / adornada de 125 dibujos, / Compuestos por Tony Johannot / y dibujados sobre piedra / por los señores Heredia, Iñarte y Blanco: / Publicada / Por Masse y Decaen, / impresores litógrafos y editores, / Callejón de Santa Clara núm. 8 / [bigote] / Tomo i / [bigote] / México / [bigote] / Imprenta de Ignacio Cumplido. / [bigote] / 1842.

La portada, destinada a ser forro o cubierta de la obra total, es en papel blanco, diferente del que llevan los pliegos, de más cuerpo,

impresa a tres tintas: un fondo azul verdoso en media tinta suave; orla dibujada, en estilo de grutescos, en verde y negro; en el tercio superior, en letras dibujadas, dice: "Don Quijote / de la Mancha /"; enmedio un rosetón de fino dibujo, en tinta verde y en su centro, en tinta negra, una cabeza de perfil, retrato de Cervantes. En el tercio inferior, en letras dibujadas, dice: "Por/Miguel de Cervantes Saavedra".

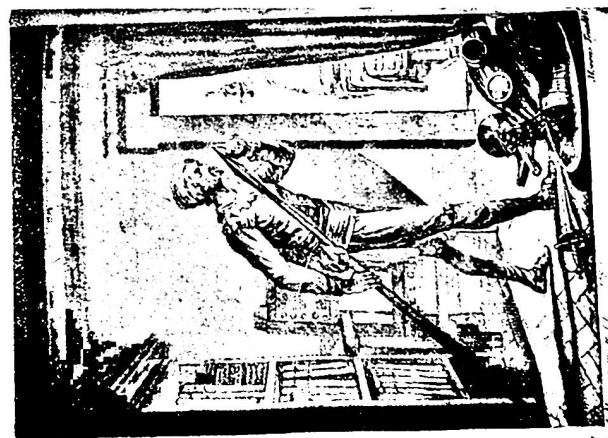
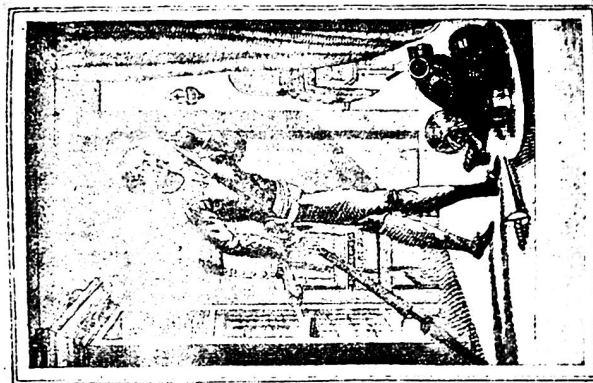
La verdadera portada del primer tomo, en el ejemplar al que me refiero, está colocada después del folio 24 (final de "Noticia sobre la vida y escritos de Cervantes") y antes de las dedicatorias y del texto de *Quijote*. Sin duda ese error lo cometió el encuadernador, tal vez porque esa portada fue entregada a los suscriptores después del cuaderno preliminar mencionado, o probablemente confundido por el problema de las dos portadas anteriores que seguramente el dueño quiso conservar; pareciéndole un exceso colocar tres portadas consecutivas, lo que en efecto es una heterodoxia de bibliófilo que quiso conservar la obra absolutamente íntegra; de lo cual yo me alegro pues eso nos da un dato más, que luego veremos. Pero volvamos a la portada en cuestión que es, como dije la que corresponde al primer tomo y que, siguiendo la regla ya establecida en referencias bibliográficas, debe ser la que proporcione los datos para la adecuada mención e identificación de la edición de que se trata. Encuadernado por un fino marco tipográfico, dice así:

El / Ingenioso Hidalgo / Don Quijote / de la Mancha / por / Miguel de Cervantes Saavedra. / [bigote] / Obra adornada de 125 estampas litográficas / y publicada / por Masse y Decaen, / impresores litógrafos y editores, / callejón de Santa Clara núm. 8. / [bigote] / Tomo 1. / [bigote] / México. / [bigote] / Impreso por Ignacio Cumplido, Calle de los Rebeldes núm. 2. / [bigote] / M.DCCC.XLII.

Páginas atrás dije que la primera mención de ediciones mexicanas del *Quijote* se encuentra en la erudita y suntuosa Iconografía de Don Quijote, del señor Ashbee, en 1895 y que allí se anota cuidadosamente la de Cumplido, señalando que las ilustraciones de ésta no son originales sino copias muy próximas o imitaciones de los dibujos de Tony Johannot.²⁵

Conviene ver un poco más de cerca algunos aspectos de detalle relativos a la edición de Cumplido, por más que el presente estudio no es ni quiere ser de carácter bibliográfico.

El bibliógrafo Ashbee y después de él algunos otros, al referirse a



25. Don Quijote probando sus armas. A la izquierda, el grabado de la edición de Gabriel de Sancha, Madrid, 1787 (dibujo de A. Navarro grabado por Moreno Uceda); a la derecha el grabado de la edición de Mariano Arévalo, México, 1833.



26. Don Quijote mira que mantean a Sancho Panza. A la izquierda, el grabado de la 2ª edición de la Real Academia, Madrid, 1782; a la derecha el grabado de la edición de Bossange, París, 1814



27. Don Quijote mira que mantean a Sancho Panza. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833



28. Don Quijote pelea con los cueros de vino. A la izquierda, el grabado de la 2ª edición de la Real Academia, Madrid, 1782; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814



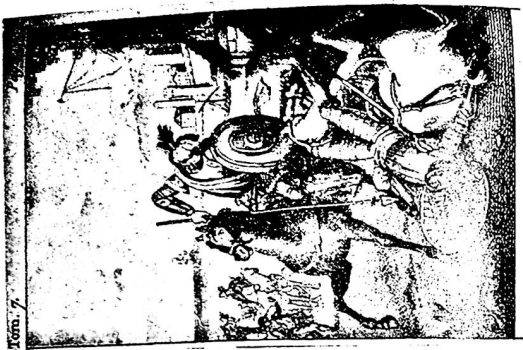
29. Don Quijote pelea con los cueros de vino. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833



30. Don Quijote destruyendo el retablo de Maese Pedro. A la izquierda, el grabado de la 1ª edición de Madrid, 1780; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814

31. Don Quijote destroza el retablo de Maese Pedro. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833





32. Don Quijote vencido por el Caballero de la Blanca Luna. A la izquierda, el grabado de la 1ª edición de la Real Academia, Madrid, 1780; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814



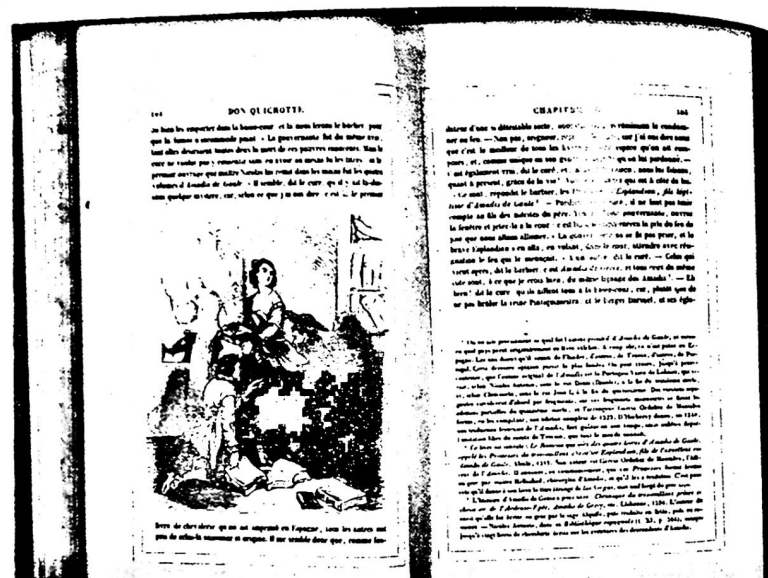
33. Don Quijote vencido por el Caballero de la Blanca Luna. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833

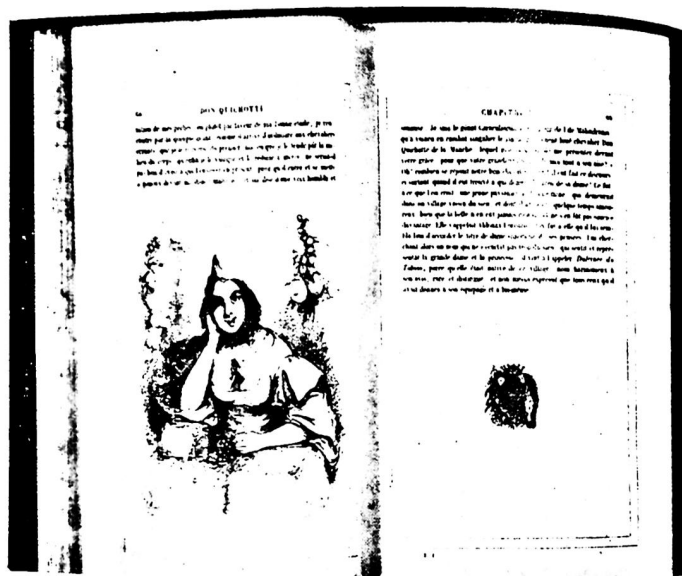


34. Dibujo de Tony Johannot en la contraportada de la edición de París, 1836



35. Litografía de la edición de Cumplido, México, 1842

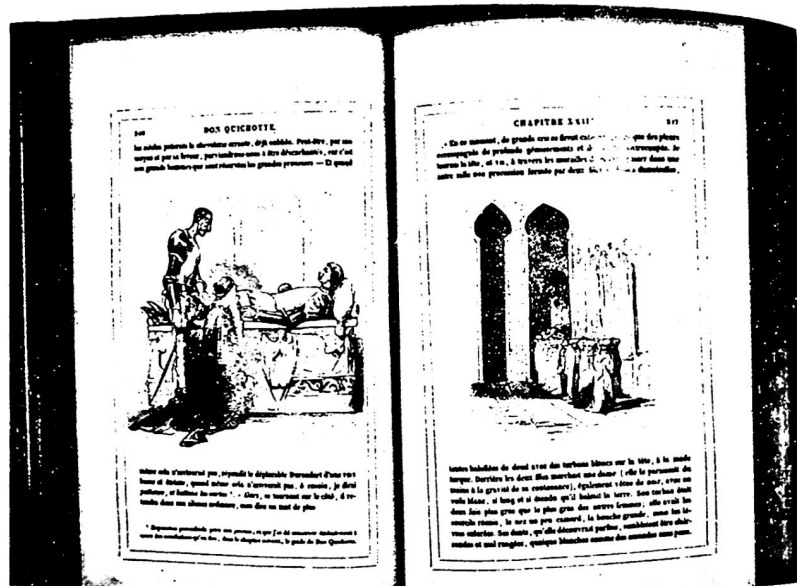




38. Aldonza Lorenzo. Dibujo de Tony Johannot



39. Aldonza Lorenzo. Litografía de Heredia, en la edición de Cumplido, México, 1842



40. Don Quijote, Montesinos y Durandarte. Dibujo de Tony Johannot

la edición mexicana de 1842 mencionan como editores a Masse y Decaen y no a Cumplido. El error viene de la redacción de la portada del primer tomo y de no tener clara noticia de la manera usual en que se hicieron muchas o casi todas de las ediciones de libros, ilustrados con grabados o litografías, en el México de nuestros abuelos. La explicación del caso que nos ocupa puede hacerse en pocas palabras: el texto de los dos volúmenes y las ilustraciones que lo adoman se imprimieron en talleres diferentes, como era lógico y normal; el editor, en el sentido de empresario que hace los gastos y maneja las ventas, lo fue don Ignacio Cumplido, también fue él quien imprimió, en sus propios talleres de la calle de los Rebeldes, número 2 (hoy segundo tramo de la Calle del Artículo 123), todo el texto, es decir la Nota preliminar y los capítulos del *Quijote*, en dos tomos; también fue al señor Cumplido a quien se debió la composición, disposición y todo lo que a tipografía respecta, en esa edición; las características de ella, en lo técnico y en lo artístico, así lo demuestran. No me corresponde insistir ni profundizar lo ya dicho sobre la importancia y el lugar de don Ignacio Cumplido en las artes gráficas mexicanas, pero cualquiera que conozca los libros y folletos que él hizo, verá que la edición del *Quijote* de 1842 es obra, en cuanto a lo tipográfico, del mismo artista impresor. Pero las láminas para esa edición se hicieron en otro lugar. Los dibujantes trabajaron en ellas, sin duda a medida que se iban imprimiendo o "tirando" para que las piedras quedaran desocupadas y poder usarlas en los nuevos dibujos. Eso no es una hipótesis arbitraria: las piedras para dibujar eran caras y escasas: treinta años después de aquellas ediciones de Cumplido, en una revista de música y caricaturas políticas "se piden excusas al público por cierto retraso que se debió a haberse roto la piedra litográfica de taller: una sola piedra tenían, allí el dibujante hacía correr sus lápices, se hacía el tiraje, bien corto, se borraba todo y se volvía a empezar inmediatamente..."²⁰ La impresión de litografía se hacía —y debe hacerse— en tórculos, en que se pueden graduar la presión y el tiempo de contacto entre la piedra ya entintada y el papel, y no en prensas mecánicas, como las que ya se usaban en el siglo pasado, aunque fuesen movidas por brazos o pedales. Por eso había talleres especializados en litografía y uno de ellos fue el de los señores Masse y Decaen, en el callejón de Santa Clara (hoy Calle de Motolinía, entre Tacuba y 5 de Mayo). Ciertamente una línea de la portada de nuestro *Quijote*, dice "Obra adornada de 125 estampas litográficas y publicada por Masse y Decaen, impresores litógrafos y editores" pero eso quiere decir que las 125 láminas fueron impresas en ese taller; es el "crédito" (como se dice hoy en

lenguaje de espectáculos y de todo aquello que significa reconocer y hacer público el nombre y cualidades de un artista, deportista, etcétera) que el verdadero editor, don Ignacio Cumplido daba al taller donde se hacían las ilustraciones de su libro y también, seguramente, un elemento de publicidad, pues dicho taller era conocido y de justificada reputación, de modo que anunciar un libro con centenar y cuarto de láminas, salidas de allí, era propiciar la buena acogida y el favor de los suscriptores. Así, pues, sin menospreciar los méritos del taller litográfico de Masse y Decaen, que por los que tenía fue escogido para que allí se tiraran las ilustraciones de esa edición, al mencionar ésta se la denomina por el nombre de Cumplido, que fue el verdadero editor.

Otra leve equivocación en que incurrió el señor Ashbee se debe a un error de lectura cuando creyó encontrar J. Heredia y E. Heredia. Los ilustradores, como claramente se dice en la primera portada de la obra, fueron "los señores Heredia, Iriarte y Blanco", ²¹ las firmas correspondientes; en las litografías, aparecen con algunas variantes. Heredia firma: J. Heredia, o enlazando la J y la H, o poniendo H^a, y a veces sólo H; Iriarte firma: E. Yriarte, y con más frecuencia Yriarte; Blanco firma con ese mismo apellido completo, con la circunstancia de que varias veces se encuentra esa firma invertida, es decir de derecha a izquierda, lo cual parece indicar que siguió un procedimiento de doble copia, una de ellas inversa (para que al pasarla a la piedra, por contacto, quedara otra vez en posición correcta) y que Blanco firmó esa copia inversa, por lo cual su nombre quedó al revés. Eso no es más que una hipótesis; lo importante es que aparecen, como queda dicho, las firmas de los tres dibujantes que la portada menciona.

La dicha portada que, como páginas antes quedó dicho, fue desechada casi siempre al encuadernar la obra, parece que no fue conocida por el señor Ashbee, ni por ninguno otro de los bibliógrafos que cita la edición mexicana de 1842, de tal manera que nadie se percató que allí, al frente de la primera de sus entregas, el muy honesto editor don Ignacio Cumplido, expresamente asienta que su edición va "adornada de 125 dibujos compuestos por Tony Johannot y dibujados sobre piedra por los señores Heredia, Iriarte y Blanco". Por eso Ashbee dice dos veces, como cosa propia, que "las ilustraciones no son originales sino que están copiadas, muy aproximadamente, o imitadas de los dibujos de Tony Johannot." (Ver el texto original, en inglés, en la nota 19 de este capítulo.) A reserva de tratar, más tarde, de la edición que publicó esos dibujos, creo pertinente trasladar algunos datos de su autor, que proporciona el quijotista Givanel:

"En 1836 la casa Dubochet & Cie. de París, publicó una nueva edi-

ción del *Quijote*. Su versión francesa había sido hecha con gran pericia y esmero por el famoso hispanista Luis Viardot. Mas esto, con ser mucho, quedaba eclipsado por la ilustración, excepcionalmente copiosa, que comprendía frontispicios, frisos, capiteles, colofones intercalados y láminas de página entera: todo debido a un artista francés, Tony Johannot, nacido casualmente en Alemania. Era la edición quijotesca más profusamente ilustrada entre cuantas habían aparecido hasta entonces. Baste decir que contenía ochocientos grabados al boj, hechos por los mejores grabadores parisienses del tiempo. Representaba, en suma, un gran acontecimiento.

"Se ha dicho de este ingenioso dibujante «era la gracia personificada». Es mucho decir; pero no cabe duda que fue, cuando menos, una de las gracias más espontáneas del romanticismo popular, caricaturesco y realista, sabroso y verboso, que en Francia contó, por aquellos días, con tantos dibujantes y litógrafos, como Deveria y Gavami.

"Johannot es un improvisador extraordinario, porque suple fácilmente con su fantasía las fallas que puede haber (y son muchas) en su documentación. Unas veces dibuja a Don Quijote con sólo bigote, otras, con bigote y barbas, y otras, en fin, con perilla. Aquí el héroe parece casi calvo, y allí luce abundante melena. No importa. Lo que debemos buscar en Johannot es su inventiva inagotable, su callejera facundia, y esta interpretación vulgarizadora gracias a la cual «vieron» el *Quijote*, por primera vez, millones de hombres, pues los dibujos de este ilustrador dieron la vuelta a toda Europa y hasta saltaron a América...

"Esta jugosa y clara fantasía, en que el arte roza la caricatura, para expresarse mejor, se muestra en la mayoría de las ilustraciones, por ejemplo en la espantable aventura del Clavileño, cuando la turba de criados y lacayos ducales se divierte, en una especie de broma pesada o de carnestolendas, a costa de los ilusos andantes. Esta estampa y sus hermanas tienen una espontaneidad y una factura de imagen de romance o cuadro de aleluya. Con esta edición, en efecto, la imaginería quijotesca llega a enormes masas de lectores apenas cultos, aunque sepan leer. Es éste el primer gran *Quijote* ilustrado de la democracia europea.

"El éxito que alcanzó fue nunca visto. Se hicieron innumerables ediciones quijotescas alemanas, italianas, inglesas, españolas y hasta hispanoamericanas (por ejemplo, en México) con ilustraciones de Johannot..." ²²

Esa larga, sabrosa y ágil cita dispensa de mayor comentario, pues ya

está dicho allí cómo son y qué valen los dibujos originales, de donde proceden las láminas de la edición mexicana de 1842; los litógrafos de ésta sólo fueron copistas a veces muy buenos, a veces mejorando los dibujos o grabados que copiaban y a veces un tanto y hasta un mucho descuidados.

Preciso es decir las cosas como son y, sobre todo, *suum cuique*. La edición de Cumplido fue no sólo un loable esfuerzo, fue una magnífica realización tipográfica y editorial; el haberla adornado con centenar y cuarto de litografías la hizo enormemente atractiva y así llevó a cientos de hogares mexicanos la más grande obra de la cultura hispánica, lo cual es, por lo menos a mi juicio, cosa meritísima; por esa y por sus muchos trabajos en su arte hay que seguir tributando los elogios de nuestra admiración a don Ignacio Cumplido. Pero ello no significa que dejemos, al mismo tiempo, de reconocer que las litografías de su edición no son originales y de calidad muy variable: algunas son buenas y muy buenas copias: el lápiz va suelto y seguro, las sombras y luces con vigor y sabor como dije, y luego en ello insistiré, litografías hay que son superiores al grabado que les sirvió de modelo, pero ciertamente eso no puede afirmarse del mayor número de las láminas.

Como vimos, páginas atrás, la propia edición de Cumplido advierte que sus ilustraciones, en litografía, proceden de los "dibujos compuestos por Tony Johannot"; para establecer la relación entre los unos y los otros sólo faltaría compararlos, pero antes de que pudiera yo hacerlo, lo que no me fue fácil ya que no pude examinar en México un ejemplar de la edición francesa que Johannot había ilustrado, el problema se simplificó un poco, lo cual creo que vale la pena de ser sucintamente referido porque contiene puntos de detalle que pueden ser importantes para el estudio de este asunto.

Mi estimado amigo y conterráneo el licenciado don Bernardino Aguilar, afortunado poseedor de una rica colección de ediciones del *Quijote*, me permitió examinar su ejemplar de la edición hecha en Barcelona, por Antonio Bergnes y Compañía, en 1840, ilustrada con los dibujos de Tony Johannot, la cual cotejé con la de Cumplido y de la comparación pude obtener datos, más tarde ampliados, a los que me referiré páginas adelante. Pero de allí surgieron otros dos problemas: primero, ¿los mencionados en la edición citada, y en la precedente del año anterior, copiaron los dibujos de Johannot o realmente usaron los mismos grabados?; segundo, ¿los litógrafos que trabajaron para la edición mexicana de Cumplido, en cuál edición se basaron, en alguna de las dos catalanas o en la original francesa?

Respecto a esas ediciones, o sea el punto primero del problema, los señores Sufé, en la ficha núm. 108 de su erudita obra²³ dicen lo siguiente: "108. El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Edición adornada con 800 láminas repartidas en el contexto. Barcelona. Imprenta de Antonio Bergnes y Compañía, Calle de Escudilleros, núm. 2. mccccxxxix. Dos tomos in 4º..."

"Sigue el texto de la edición de 1832 del mismo Bergnes; pero siendo el intento del editor dar a conocer en España los famosos dibujos de Tony Johannot, estampados en la edición francesa de París en 1836-37, conservó el tamaño de ésta, los mismos tipos, papel, frontispicios y viñetas, con cuyos elementos hizo una edición irreprochable, superando a la de la citada edición francesa. Es la primera española impresa con los dibujos del célebre artista Tony Johannot.

"La edición de 1840 es reimpresión de la anterior de 39..."

He tenido a la vista ambas ediciones y, en efecto he comprobado que son idénticas la de 1839 y la de 1840; solamente que en esta última algunos rasgos de los grabados son menos claros o se pierden, lo que sin duda alguna se debe a maltrato o "cansancio" de las planchas.

En cuanto a si las ediciones catalanas citadas copiaron o usaron los mismos grabados que la francesa de 1836-37, hay que resolverse por esto último, por más que personalmente me sentía inclinado a dudarlo hasta que un largo examen comparativo (que pude hacer con los ejemplares existentes en la Colección Cervantina del Instituto Tecnológico de Monterrey), me llevó a la conclusión antedicha.

Los ejemplares cotejados allí fueron las dos mencionadas ediciones de Barcelona y la de París, de Dubochet.²⁴

El que los editores de Barcelona utilizaron las mismas planchas de la edición francesa es indudable, pues en las láminas correspondientes encontré no sólo iguales tamaños e identidad completa de rasgos, sino hasta igual número de ellos, aun en fondos y partes secundarias, sin la menor diferencia; y ya se comprende que ni la mejor calca puede reproducir exactamente o mejor dicho ningún grabador puede repetir con su buril exactamente el mismo tamaño de las incisiones, iguales curvas y la misma distancia, en milímetros de una incisión a otra, de la que haya tomado por modelo.

Mas a pesar de haber utilizado las mismas planchas hay diferencias sumamente curiosas, aunque muy pocas, en el comienzo de algunos capítulos porque, claro está, no siempre coincidían las letras iniciales en el texto francés y en el español. Por ejemplo: la primera capitular es una D, enmarcada por dibujos, pues la frase inicial dice: "Dans

une bourgade de la Manche..."; en las ediciones de Barcelona el lado derecho de la D está borrado con lo cual, más los dibujos, la letra se convierte en una E, un tanto imprecisa, para leer: "En un lugar de la Mancha..." El caso es más claro en la viñeta inicial del capítulo II, que es una gran A, con la figura de un mono escribiendo y fondo de arabescos, el texto en francés dice: "Avant donc achevé ces préparatifs..." Pero esa A no podía servir para el texto español, sin embargo, el nuevo editor la respetó y solamente en un ángulo del dibujo se hizo rær el fondo de arabescos dejando en blanco una pequeña H, inicial de la frase que dice: "Hechas pues estas prevenciones...". Igual cosa ocurre en el capítulo III, que también tiene por capitular una A ("Ainsi tourmenté de cette pensée..."); el fondo del ángulo inferior izquierdo está raído dejando en blanco una Y ("Y así fatigado de este pensamiento..."). En cambio, en el capítulo IV se conserva íntegra la inicial L, en la que está una pequeña figura de Don Quijote galopando en su caballo, porque el texto francés dice: "L'aube du jour commençait...", y el texto español: "La del alba sería..."

Es pues, seguro que los ochocientos grabados que sirvieron para la edición francesa, dos o tres años después fueron adquiridos por el señor Bergnes y utilizados, algunos con leves retoques, en las dos ediciones barcelonesas de 1839 y 1840.

En tales condiciones es prácticamente imposible resolver el segundo punto del problema, de si los dibujantes mexicanos tuvieron a la vista la edición original de París o la primera o la segunda de Antonio Bergnes, y es imposible decidirse porque, puesto que los grabados de las tres ediciones fueron los mismos, es decir se imprimieron con las mismas planchas, lo único que se puede afirmar es lo que ya dijo, desde la portada de su edición, don Ignacio Cumplido: que los litógrafos Heredia, Yriarte y Blanco habían trabajado siguiendo los dibujos de Tony Johannot.

Se basaron en ellos pero no siempre hicieron trabajo de pura copia. A riesgo de fatigar al lector, pero seguro de halagar al amante de temas quijotesco, dejaré aquí registro de las principales observaciones que pude hacer al comparar los dibujos de Johannot con las litografías que embellecen la edición de Cumplido; creo que, a tal efecto, será bastante la media docena de ejemplos que siguen.

Tomemos una de las primeras láminas, aquella en que vemos a Don Quijote con la espada en alto, perdido en sus imaginaciones, paseando en su habitación donde está sobre una mesa la celada y tiradas por el suelo la adarga y tres piezas de armadura (el peto, un quijote

y un guantelete); tras del personaje hay una lanza casi vertical, recargada en un muro. Esta escena, en la edición mexicana de Cumplido es una litografía sin firma (frente a la página 3 del primer tomo), y procede del dibujo de Johannot (en la p. 65 de la edición de París, de 1836); pero la litografía mexicana es de mayor tamaño, superior en expresión y en valores plásticos, pues son muy buenas sus luces y sombras. Pero lo más curioso es que Johannot, en su dibujo, pone un ademán zurdo (o acaso el grabador, al pasar el dibujo a la plancha de cobre invirtió la posición) pues Don Quijote blande la espada con el brazo izquierdo; en la litografía mexicana, al revés, el personaje hace su ademán con el brazo derecho, lo que resulta más correcto y natural.

Retrato de Aldonsa Lorenzo: el rostro mofletudo, un brazo y la parte del torso, que asoman por una ventana, en el dibujo original están borrosamente enmarcados por líneas, muchas sin representación precisa; en la litografía mexicana se ve muy claramente que el vano es un balcón, pretil y gran arco de piedra, con algo de hojas y frutas que trepan o cuelgan a los lados. Aquí también, curiosamente, hay inversión en la postura: en el dibujo de Johannot, Aldonsa apoya la mejilla derecha en la mano y brazo de ese lado, en la litografía mexicana, firmada por J. Heredia, es la mejilla izquierda la que se apoya en la mano y brazo izquierdos, mientras que en la mano derecha, sobre el pretil de la ventana o balcón, tiene un racimo de uvas de color muy claro. Toda la figura, en la litografía, queda muy bien enmarcada por las piedras, los frutos, etcétera, con muy buen gusto y llevando todo el tamaño de la página, lo que no ocurre con el dibujo original, más pobre y situado entre seis o siete líneas de texto arriba y otras tantas abajo.

Don Quijote es desvestido de su armadura por las mozas de la venta. Veamos las diferencias y semejanzas entre la estampa mexicana y la europea. El dibujo de Johannot mide 12.5 cms. de alto por 10 cms. de ancho; la litografía mexicana, firmada J.H. mide, sin el marco, 17.4 por 11 cms. Todas las figuras del grupo tienen idénticas dimensiones en una y en otra estampa, pero sus posiciones están invertidas: en el grabado francés hay una moza, de pie, a la derecha de Don Quijote y a su izquierda la otra moza está sentada en el suelo, más bien semi arrodillada; en la litografía mexicana sucede exactamente al contrario. En la litografía, aunque las figuras principales son de igual tamaño, la medida total es algo mayor que la del grabado francés, pues Heredia completa una ventana y un gran arco al fondo, precisa una figura que asoma en segundo plano, cambia, levemente, la posición de la espada que está tirada en el suelo y, sobre todo, da mayor y mejor contrastes

a las luces y sombras. En resumen, el grupo de figuras está calcado e invertido, con leves diferencias; la escena total está completada y mejorada; los rostros y la expresión de las figuras son muchísimo mejores en la litografía de Heredia que en el dibujo de Johannot.

Don Quijote es armado caballero. Las figuras son más grandes en la litografía mexicana, que no tiene firma; en el dibujo francés, por ejemplo, cierto eje o distancia que en el original es de 7 cms. en la estampa de Cumplido mide 10 cms. Es decir, en este caso no ha habido calca sino copia, no hay inversión de posiciones, las figuras tienen más expresión que en el grabado original y se han añadido o precisado muros en primero y segundo planos y una ventana. La litografía mexicana es, pues, una hábil copia, seguramente por el sistema de cuadrícula, enriqueciendo un poco la composición y la expresión del original.

La escena de Don Quijote derribado, en el encuentro con el vizcaíno, es un caso del todo similar al antes descrito; es una copia, mejorada, del dibujo francés.

También ocurre igual con la escena de la revisión y quema de los libros de Don Quijote. La litografía, firmada por Heredia, copia el grupo, sin invertir posiciones y completa el dibujo en forma muy hábil hasta llenar la página. Es una litografía magnífica.

La edición de Cumplido no reproduce los frisos, las capitulares, ni muchos otros dibujos de la edición francesa; baste recordar, pues ya se dijo antes, que para escenas, capitulares, viñetas, *culs de lampe*, etcétera, Johannot hizo 800 dibujos; la edición de Cumplido solamente tiene 125 láminas. Pero, en cambio, ellas son en general muy buenas, algunas espléndidas y mejores, en lo plástico, que las originales que lo inspiraron. No cabe aquí el análisis de cada una de esas litografías; algún día habrá de hacerse, cuando se emprenda el estudio cuidadoso de nuestros grandes litógrafos del siglo pasado, entre los cuales tienen sitio muy importante estos tres nombres, los de Heredia, Iriarte (o Yriarte, como él firmaba) y Blanco, que nos dieron esas hermosas estampas en el *Quijote*, tan pulcramente impreso por Cumplido, en 1852.

LA EDICIÓN DE BLANQUEL

Diez años justos después de la antes reseñada edición de Cumplido salió de prensas mexicanas otro *Quijote* con ilustraciones. Su portada dice así:

El Ingenioso Hidalgo / D. QUIJOTE / de la Mancha, / por / Miguel de Cervantes Saavedra. / [bigote] / Obra adornada con muchas láminas, / y publicada / por Simón Blanquel. / [bigote] / Tomo 1 / [bigote] / México / Imprenta de la Voz de la Religión, / Calle de San Juan de Letrán 3. / 1852.

Distribuidas desigualmente, 16 en el primer tomo y 27 en el segundo, el total es de 43 láminas, todas ellas copias de las que ya habían aparecido en la edición de don Ignacio Cumplido, pero de muy inferior calidad, en general, con variantes de detalles y, por desgracia, con errores, algunos de ellos en los textos que llevan al pie. Mencionaré algunos casos, sin hacerlo de todos, porque estas páginas no tienen una finalidad propiamente bibliográfica sino la ya expresada de registrar la presencia de la figura de Don Quijote en diversas manifestaciones del arte, en nuestro país.

En el primer tomo, frente a la página 95,²⁵ hay una lámina que en su parte superior dice: "Tom. 1, cap. iv", pero que nada tiene que ver con el asunto de ese capítulo, que es la aventura de Don Quijote con los Yangüeses. La litografía de la edición de Blanquel es copia de la de Cumplido en el capítulo 33 de la primera parte, titulada "Lotario en casa de Anselmo" y, en efecto, representa a estos dos personajes sentados a la mesa y comiendo. La copia de Blanquel es deficiente.

En el cap. xxviii del primer tomo, hay una lámina con los retratos de Don Fernando y Dorotea, la expresión del rostro de Dorotea, que es muy buena en la edición de Cumplido, está totalmente perdida en la de Blanquel.

Otra equivocación es el dibujo en que las doncellas lavan las barbas a Don Quijote, que en su parte superior dice: "Tom. 1, cap. xxxii"; ese capítulo es de la segunda parte y por lo mismo está en el tomo segundo. En la edición de Cumplido lleva el pie: "Lavando las barbas de Don Quijote."

Algunas otras cosas semejantes se encuentran en otras láminas. Repito que me abstengo de mencionarlos particular y circunstanciadamente, pues me parece que basta lo dicho para el objeto de este estudio: queda, así, registrada esa aparición de Don Quijote en 1852, la cual, aunque deplorable por sus deficiencias, demuestra el gran interés que entonces había por la obra de Cervantes y el gusto de poder mirar a sus personajes, principalmente al héroe de la inmortal novela.

LA EDICIÓN DE VILLANUEVA

Algunos años después, en 1868 y 1869, se publica en México otra edición del *Quijote*, que casi no vale la pena comentar y solamente lo hago porque, como figura en la *Bibliografía* de Rafael Heliodoro Valle y Emilia Romero, podría atraer la atención de algún estudioso que dedicaría a su búsqueda tiempo y esfuerzo que la tal edición en realidad no merece. La portada del primer tomo dice así:

El Ingenioso Hidalgo / Don Quijote / de la Mancha / compuesto por / Miguel de Cervantes Saavedra. / Novísima Edición. / Adicionada con grabados / Tomo I / México. Imprenta de Mariano Villanueva, 1868.

La obra completa consta de cuatro volúmenes, respectivamente con estos pies de imprenta: 1er. tomo, Imp. de Mariano Villanueva, calle de San Felipe Neri, núm. 14, México, 1868; 2º tomo, Imp. de la Vda. de Segura e hijos, 2ª calle de Santo Domingo núm. 10, México, 1868; 3er tomo, Imp. Literaria de la Vda. de Segura e hijos, 2ª calle de Santo Domingo, México, 1868; 4º tomo, Tipografía de Tomás F. Neve, callejón de Santa Clara núm. 9, México, 1869.

Los grabados a que se refiere la portada del 1er. tomo no son más que dos: el primero, Don Quijote, de pie, con armadura y cubierto con la bacía, deforme y fea; el otro es el retrato de Sancho, que está recargando su cuerpo en el Rucio, imita la correspondiente litografía de la edición de Cumplido, pero de muy mala manera. Ambos grabados sin duda lo fueron en cobre, con rasgos gruesos y torpes y toda su factura defectuosa. Son las únicas ilustraciones de esa edición, toda ella de baja calidad.

LA EDICIÓN DE "EL MUNDO"

Al finalizar el siglo XIX sale a luz otra edición ilustrada del *Quijote*, cuya portada reza:

El Ingenioso Hidalgo / DON QUIJOTE / de la Mancha / escrito / Por Miguel de Cervantes Saavedra / con las mejores ilustraciones / que se conocen / [viñeta que reproduce la que figura en la edición príncipe por Juan de la Cuesta] / México / Talleres de Ti-

pografía y Grabado de "El Mundo" / Calle de Tiburcio número 20 / 1900.

La obra va toda en un grueso tomo de 500 páginas, en 4º mayor (más exactamente 27.4 x 39.4 cms.) y contiene 527 ilustraciones, reproducidas de los famosísimos dibujos de Doré.

El nombre de ese gran artista es bien conocido y su fama se mantiene desde hace cien años, sin embargo, no parece impertinente decir aquí tres palabras sobre él, ya que algunas de sus creaciones han ennoblecido varias ediciones hechas en México.

Gustavo Doré perteneció a la gran floración del romanticismo francés, y algunos de los grandes críticos lo ha llamado "el último de los románticos". Doré nació en Estrasburgo en 1832 y allí se inició, muy joven, como litógrafo y pronto dio muestras de su prodigiosa fecundidad, sobre todo como ilustrador de libros; "ilustraré todo", se cuenta que decía, ²⁰ y consta que lo hizo en más de ciento veinte libros, algunos editados simultáneamente en diversos países; su imaginación desbordaba espontáneamente el texto que ilustraba, lo cual tanto podía ser un defecto como un extraordinario mérito. Su renombre fue inmenso y rápidamente adquirido, sobre todo por las ediciones ilustradas monumentales de grandes obras de valor universal como la *Divina Comedia*, *El Quijote*, la *Biblia* y otras. Para *El Quijote* hizo expresamente un detenido viaje por España para documentarse tomando notas y apuntes.

La primera edición en que aparecieron sus espléndidos dibujos es un *Quijote* en francés: *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche... Traduction de Louis Viardot avec les Dessins de Gustave Doré gravés par H. Pisan*. París, L. Hachette et Cie., 1863. Son dos grandes volúmenes in folio.

La fuerza imaginativa, la agilidad, la expresión, las características artísticas de los dibujos de Doré hicieron de sus obras, que teóricamente debieron ser "ancilares", como diría don Alfonso Reyes, es decir servidoras o al servicio del texto, obras de creación y valor propio, de tal modo que los dibujantes, pintores, escultores, todos lo siguieron más o menos, y es un hecho general que también nosotros, los lectores, y aun los que sin leer a Cervantes saben de sus inmortales personajes, todos imaginamos a Don Quijote y a Sancho a través de los rasgos con que los dibujó Doré y es muy difícil escapar de esta cautivadora influencia.

Fue la citada edición de "El Mundo", en 1900, la primera edición mexicana del *Quijote* que reprodujo las ilustraciones de Doré, pero no

son más que reproducciones muy medianas y, sobre todo, hechas por medios mecánicos, el fotograbado, de modo que no hay en ellas ninguna posibilidad de mérito artístico propio y diferente del que corresponde al dibujante de los originales, pero es notable el esfuerzo que significó esa edición con más de medio millar de ilustraciones las que, sin duda, atrajeron grandemente la atención del público, ayudando a divulgar ese maravilloso libro, lo cual es siempre laudable.

Siguiendo el ejemplo de esa edición de "El Mundo", en años ya de este siglo que corre, otras ediciones mexicanas han aparecido, también reproduciendo en fotograbados deficientes (tamaño reducido, borroso, etcétera), las ilustraciones de Doré. Por lo antes dicho, y con mayor motivo, no cabe aquí mencionarlas como nuevas expresiones artísticas mexicanas con el tema de Don Quijote. Pero eso no quiere decir que me parezca vituperable que se hagan tales ediciones; sin duda serían muy preferibles ilustraciones artísticas y originales pero, aunque sean copias mecánicas, de todos modos siempre parecerá satisfactorio que aparezcan más y más ediciones que lleven el Quijote a más y más lectores.

LA EDICIÓN DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

Uno de los más hermosos libros, por varios conceptos, que oficialmente ha publicado el Estado mexicano es una selección de trozos de obras universalmente célebres, con hermosas y valiosas ilustraciones, destinado a los niños de México. Son dos volúmenes, en el segundo hay partes del Quijote; ese tomo lleva la siguiente portada:

Lecturas / clásicas / para niños / [viñeta] / Departamento Editorial / Secretaría de Educación / Tomo II / México, 1925.

Los fragmentos de la novela cervantina que contiene, van mencionados así, en el índice: "Don Quijote, p. 49. De la Condición y ejercicio del famoso hidalgo, p. 53. De la jamás imaginada aventura de los molinos de viento, p. 58. De lo que sucedió a Don Quijote con unos cabreros, p. 62. La extraña aventura del Caballero de los Espejos, p. 67. De cómo Don Quijote enfermó, del testamento que hizo y de su muerte, p. 80". De tal manera, de la 49 a la 85, en este 2º tomo, 36 de sus páginas están dedicadas al Quijote.

Las ilustraciones son pocas, pero muy importantes. Son tres viñetas de Roberto Montenegro; otras dos de Gabriel Fernández Ledesma; una capitular, sin firma, pero que no dudo que sea obra del último artista mencionado, y una lámina a colores, firmada por Montenegro. De esas siete ilustraciones, tres me han parecido superiores, las he elegido para ser reproducidas en este libro y a ellas me voy a referir en las líneas que siguen.

La capitular es un grabado en madera, que fundadamente atribuyo a Fernández Ledesma. Atrás de la letra E se ve parte de un molino de viento sobre unas lomas y un par de pequeños árboles. A la derecha está Don Quijote, de pie, con armadura completa; el rostro descubierto, es flaco, alargado, muy expresivo; con gran economía de trazos y un buen sentido de la composición.

La viñeta, que representa a Don Quijote atacando con su lanza, es una magnífica xilografía de Gabriel Fernández Ledesma, cuyas iniciales están allí. Toda la composición está sobre un eje diagonal, de derecha a izquierda. Don Quijote, con armadura y grandes espuelas, es una figura de gran dinamismo por la adarga que parece una rueda girando y sobre todo por las curvas del dorso y de la cabeza, que proyectan la masa hacia el sentido del eje principal, que es la lanza. Rocinante, anguloso, esquemático también se mueve estirando el cuello y las patas delanteras. Toda la figura descarga y apoya sobre el tremendo lanzón, cuyos extremos están fuera del cuadro, pero cuya punta resalta, negra, contra unas redondas nubes de polvo que rompen la lisura del suelo blanco. Bastaría ese pequeño grabado para mostrar qué buen grabador era ya, en aquellos sus años juveniles, Fernández Ledesma. Que el lector vea cuidadosamente la composición, los ejes, los trazos todos del grabado y convendrá en que es digno de encomio.

La lámina a colores, que firma Roberto Montenegro, se aparta por completo del propósito que habían tenido las ilustraciones del Quijote de ediciones anteriores, porque en todas ellas (particularmente me refiero a las estudiadas en páginas precedentes, pero el juicio podría extenderse a todas las ilustraciones del Quijote en ediciones europeas y del Nuevo Mundo del siglo XIX), la intención había sido la de "ilustrar" el texto cervantino, es decir, dibujar o grabar escenas o momentos de la novela, en cambio, la obra de Montenegro tiene un sentido completamente diferente pues hay en ella trascendencia y simbolismo de tal manera que no ilustra una escena concreta sino que muestra o expresa, en términos plásticos, algo del sentido recóndito y esencial del Quijote, pero que no se encuentra en términos concretos ni en frase alguna de la obra, y aun más, ese sentido trascendente y simbólico es el que

corresponde a nuestra actual sensibilidad y a la interpretación que del *Quijote* hacemos en nuestro tiempo, sin duda diferente a la que se hizo en otras épocas y quién sabe hasta dónde coincidente o diferente de la que de su propia obra tuvo Cervantes.

Dejemos este largo paréntesis, que no es mi propósito tratar el arduo tema de la exegética quijotesca a lo largo del tiempo y a lo ancho del mundo, y volvamos los ojos a la pintura de Roberto Montenegro en la selección de trozos del *Quijote* para lectura de los niños de México.

El tema es Don Quijote montado en el Clavileño. La composición está muy bien resuelta a base de dos ejes diagonales que se cruzan: a la derecha del cuadro ese eje es la lanza y el pescuezo de Clavileño, en el otro eje están el brazo derecho del caballero y la pata del caballo; los ejes se cruzan y de ese vértice sube un eje vertical señalado por la mitad del peto y por el nervio del cuello de Don Quijote. En segundo plano, a los lados, asoman tres figuras a la izquierda y dos a la derecha. El fondo es convencional: hojas estilizadas en la parte inferior y el resto manchas de color en triángulos o polígonos que rompen la aureola circular tras de la cabeza de Don Quijote y otra aureola similar, pequeña, en torno al corazón que sostiene en su mano derecha; así como unas nubecillas redondeadas en el lado opuesto. El dibujo es preciso y exacto, como siempre en las obras de Montenegro. El colorido, sobrio, un tanto neutro: los grises acerados de la armadura, los suaves de la tez que se hacen blanco puro en el poblado bigote y la barba afilada y larga; ocre y amarillos en Clavileño y en parte del fondo, verde oscuro del suelo que se equilibra con la doble corona de laurel que el caballero empuña junto con su lanza. Mayor análisis sería prolijidad que no viene al caso; más interesa el contenido de este pequeño cuadro.

En segundo plano, precisamente tras la grupa del caballo (pero en el cuadro a la izquierda del que lo mira) hay tres personajes: un señor mofletudo, nariz roma, belfos grandes y gruesos, bajo las pobladas cejas y entrecebrando los ojos mira a Don Quijote de través; sobre la ancha cabezota, casi calva, tiene puesta una corona ridícula; todo en ese personaje es basto, vulgar y es repulsiva la mezcla de desconfianza y desprecio, en sus ojos y en las comisuras de la boca, que evidentemente dirige a Don Quijote. Un poco más adelante asoma la figura de una mujer: blanca y rubia, de facciones finas, es más linda que hermosa; lleva largos pendientes en las orejas y algo se alcanza a ver su rico vestido de grande y cuadrado escote; también mira a Don Quijote pero como distante, fría e indiferente. Atrás de ella se mira un expresivo rostro de hombre viejo, su mirada es dura y hay un rictus despectivo, en que marcan las arrugas; lleva una alta mitra episcopal y capa pluvial.

100

Al otro lado del cuadro, hay otros dos personajes: un rostro de mujer, moreno de ojos en almendra y labios gruesos; no se ve el pelo pues la cabeza la tiene ceñida por una suave tela en forma de gran turbante blanco; el hombro y el torso los cubre un chal con franjas de colores. Junto a la mujer un personaje vestido de arlequín, con montera y antifaz negros, de modo que su rostro sólo asoma una boca fina y burlona, empuña y agita una especie de látigo de cascabeles.

¿Quiénes son estos cinco personajes? Para cualquier lector del *Quijote* la representación es clara, pero algunos se sorprenderán de que no es realista sino simbólica, es decir que hay un sentido que trasciende a lo sugerido por la forma.

Son los primeros, el mofletudo coronado, la dama y el obispo, representación —sin duda alguna— de los Duques y el Eclesiástico que gobernaba la casa ducal, que naturalmente no era obispo sino un clérigo impertinente y majadero, como lo recordará quien haya leído los capítulos xxxi y xxxii de la segunda parte del *Quijote*. Pero, como páginas atrás quedó dicho y repetido, Montenegro quiso y logró hacer algo más que una estampa que reprodujera una escena del libro, de modo que el personaje carirredondo y coronado no es un duque español del siglo xvii sino el poderoso, el rico y pseudoaristócrata, cualquier hombre de negocios o de finanzas de ayer y de hoy, cuyas negativas cualidades están expresadas en esa figura de hombre vulgar, de groseros rasgos, egoísta y ruin que desprecia y se burla de todo lo que Don Quijote es y representa. De igual modo, la dama es la Duquesa, pero no aquella que antes de conocer personalmente a Don Quijote ya sabía de la existencia y andanzas del Caballero de la Triste Figura, sino que es la rica, linda y frívola, ignorante y desdenosa de valores espirituales, que no le importan porque son ajenos a su mundo. La tercera de las figuras de ese grupo se vuelve aun más simbólica por la jerarquía que supone la mitra que ostenta: ese obispo (que no figura en parte alguna del *Quijote*) no representa al sacerdote de una religión en cuanto ésta es dogma, moral y culto, sino a la iglesia como institución y fuerza política, a su posición tradicional en lo que hoy llamamos "la derecha", a su estrecha vinculación con las clases altas y ricas y por eso mira con desconfianza y cierto aire, mezcla de severidad y desprecio, al Caballero que, apoyado en la honda convicción de sus altos ideales, pretende hacer la justicia y el bien sin cuidarse de instituciones ni de jerarquías.

Y las dos figuras restantes ¿qué son? Difieren de las otras en que éstas dos ya son pura alegoría, sin vinculación precisa con ningún personaje concreto del *Quijote*. Para mí, son dos faces de la servidumbre de los Duques, lacayos y bufones, que se burlaron de Don Quijote, es decir,

es la gente plebeya y soez que no ve en los grandes ejemplos de espiritualidad más que motivo de diversión y aun de escarnio.

Pasemos, finalmente, a examinar la figura principal. Don Quijote está sobre Clavileño, las piernas rectas, a los lados del caballo de palo, el cuerpo erguido. Viste una hermosa armadura fina y completa de la gola abajo y se cubre con el "yelmo de Mambrino"; del cuerpo del Caballero quedan visibles el rostro, el cuello y las manos. El cuello alargado y nervioso, la cara vuelta a su izquierda nos muestra su perfil; el rostro alargado y huesudo, sin exceso, es bello y sobre todo noble y soñador, a lo cual contribuye el gesto; ojos cerrados y labios que no se ven pero se adivinan finos y apretados; bigote poblado de adelgazadas puntas, blanquísimo como la barba que baja a todo lo largo del maxilar y se prolonga, larga, en punta, limpia. Todo el conjunto de cuello, rostro y cabeza, destacando sobre un disco de aureola, cerrando los ojos a la realidad inmediata y con los nervios tensos expresa una decidida, casi diría sobrehumana, voluntad de ilusión. Con la mano izquierda sostiene la vara de su lanza y junto con ella aprieta dos coronas de hojas de laurel. En la mano derecha, con los dedos huesudos y largos sostiene delicadamente un corazón.

Ensueño de altos ideales, esfuerzo para luchar por ellos, los laureles de la gloria, el sentimiento y el amor enaltecidos, todo eso, muy adelante y muy por encima de la bajeza, grosería, intereses materiales y burlas estúpidas, condensa, al menos para mí, esta pintura de Roberto Montenegro que es, con su simbolismo y su estilización, la mejor ilustración mexicana que he encontrado en ediciones, hechas en mi país, del texto del *Quijote*.

"DON QUIXOTE AND SANCHE"

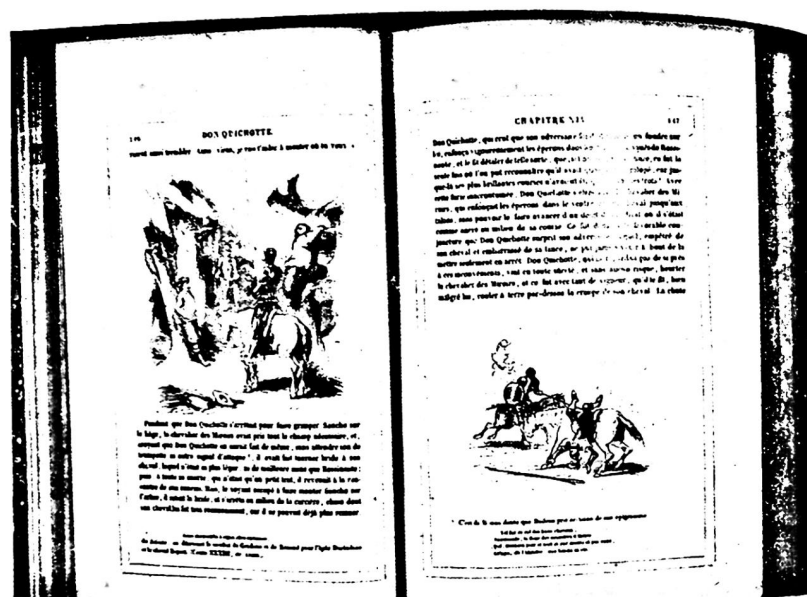
Ya en la segunda mitad del siglo que corre aparece en México una versión y traducción del *Quijote* que no reproduce, como las anteriores, copias de otros ilustradores, sino que se adorna con algunos, muy pocos, dibujos originales.

La portada de ese libro dice así:

Don Quixote and Sancho. An abridged version of the 1605 edition by FEDERICO SÁNCHEZ FOCARTY. Illustrations by XAVIER GÓMEZ RUBIO. Mexico City, Publicidad Continental, 1957.



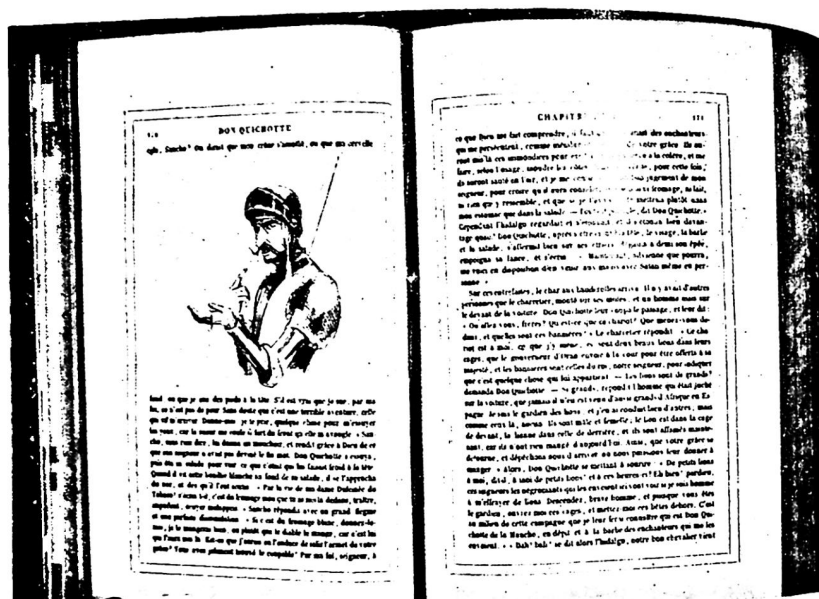
41. Don Quijote, Montesinos y Durandarte. Litografía de Iriarte, en la edición de Cumplido, México, 1842



42. Don Quijote, el Caballero de los Espejos y sus respectivos escuderos. Dibujo de Tony Johannot



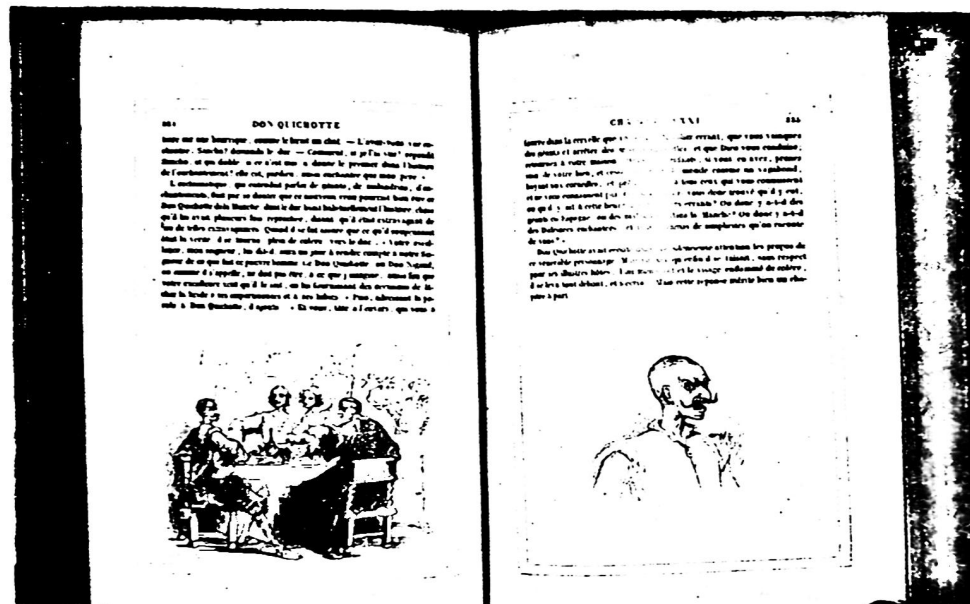
43. Don Quijote, el Cavallero de los Espejos y sus respectivos escuderos. Litografía, sin firma, en la edición de Cumplido, México, 1842.



44. Don Quijote. Dibujo de Tony Johannot



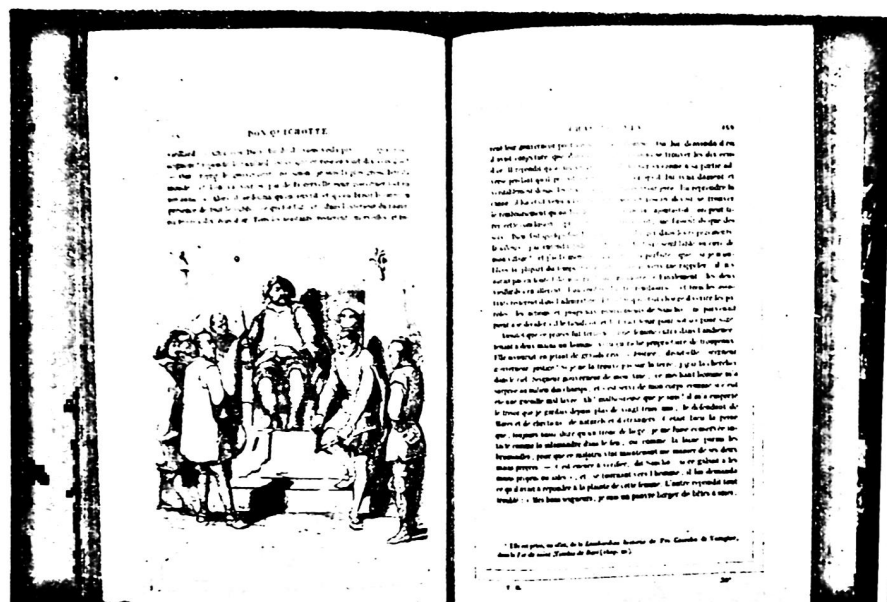
45. Don Quijote. Litografía, firma ilegible, en la edición de Cumplido, México, 1842



46. Don Quijote con los Duques y el Capellán. Dibujo de Tony Johannot



47. Don Quijote con los Duques y el Capellán. Litografía de Iriarte, en la edición de Cumpido, México, 1842



48. Sancho Panza impartiendo justicia en la Insula Barataria.
Dibujo de Tony Johannot



49. Sancho Panza impartiendo justicia en la Insula Barataria. Litografía, sin firma,
en la edición de Cumplido, México, 1842



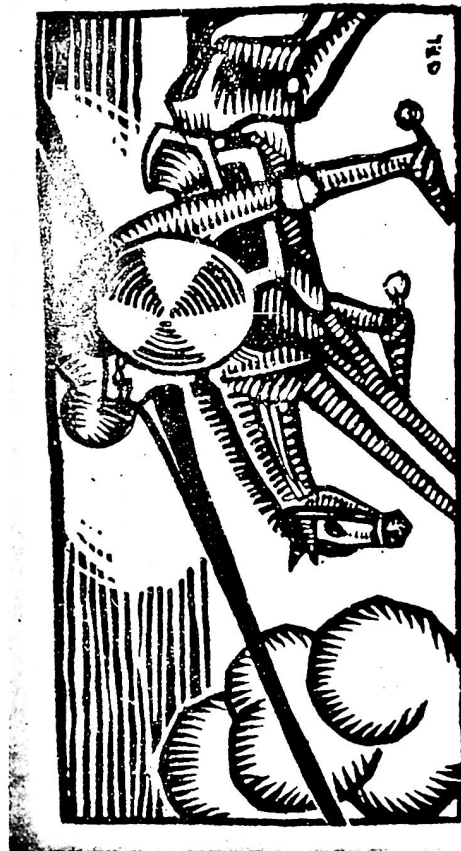
50. Dulcinea encantada y sus encantadores. Litografía de Heredia, en la edición de Cumplido, México, 1842



51. Don Quijote y Sancho Panza en el Clavileño. Litografía, sin firma, en la edición de Cumplido, México, 1842



52. Muerte de Don Quijote. Litografía de Iriarte, en la edición de Cumplido, México, 1842



53. Don Quijote. Grabado en madera de Gabriel Hernández Ledesma, en *Lecturas clásicas para niños*, edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1925

DE LA CONDICION Y EJERCICIO DEL FAMOSO HIDALGO

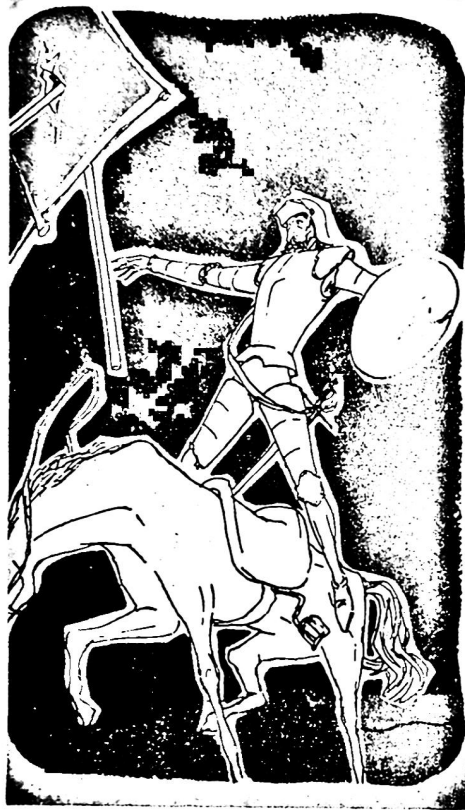


N un lugar de
de no non
ro ardarr
cho tempo
hidalgo de
en astillero,
gua, rocín f
corredor. E
algo más ve
nero, salpicó
ches, duelos
tos los sába
los viernes, a
no de añadi
mingos, co
tres partes c
da. El rest

54. Capítular con escena quijotesca. Grabado en madera de Gabriel Fernández Ledesma, en *Lecturas clásicas para niños*, edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1925



55. Don Quijote. Lámina a colores de Roberto Montenegro, en *Lecturas clásicas para niños*, edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1925



56. Don Quijote acomete un molino de viento. Dibujo de Xavier Gómez Rubio, para *Don Quixote and Sancho*, México, 1957

En el prefacio del traductor éste dice que, para él, solamente la primera parte del *Quijote* (que no me explico por qué califica de “la llamada primera parte” —“the so-called first part”— como si el serlo fuera arbitrario o dudoso), es la única que merece ser siempre leída y releída y aun de ella solamente los episodios en que Don Quijote y Sancho aparecen como preponderantes. Por lo mismo sólo esos episodios son los que ha traducido y ha dado a su libro el título de *Don Quixote and Sancho*, advirtiendo, además, que de la dicha primera parte ha evitado las novelas intercaladas, por el motivo ya expresado.

Claro está que tal criterio es muy discutible (y, para mí, muy equivocado), pero no será aquí donde vaya a ser puesto en cuestión porque, como muchas veces digo, estas páginas quieren mostrar las apariciones que Don Quijote ha hecho por modos diversos en México y no pretenden tratar del libro de Cervantes. Reiterada tal aclaración pasemos a las figuras quijotescas que nos da la edición de esa versión en inglés por Sánchez Fogarty, publicada por Publicidad Continental, S. A., e impresa en los talleres de Imprenta Nuevo Mundo, S. A., en Coyoacán, como lo indican los datos de la contraportada y del colofón.

Ocho son los dibujos de Xavier Gómez Rubio que ilustran dicho libro, todos ellos a pluma, iluminados parcialmente en dos o tres tintas planas: verde olivo, azul de prusia y ocre pero, repito, como pura iluminación de fondos o breves superficies de vestido, pues lo importante es el dibujo en líneas a tinta negra, sin luces ni sombras.

En la cubierta (o “camisa”, como llamamos en México al forro de papel, ilustrado o no, que cubre las pastas del libro), aparecen el Rucio y Rocinante.

Frente a la portada interior está la primera de las láminas, propiamente dichas, de este libro; allí vemos a Don Quijote hablando a Sancho Panza.

En la aventura de los molinos de viento (frente a la p. 54), el dibujante logró una muy buena ilustración al texto. Don Quijote está en el aire, en el momento de ser sacado de su montura por la fuerza de las aspas que un golpe de viento hizo girar; Rocinante se le escurre entre las piernas; el Caballero, con los brazos abiertos, mira su lanza partida en dos todavía colgando del aspa que ha perforado. La expresión es seria, de sorpresa, no por la caída que vendrá un segundo después sino de verdadero estupor al ver que el gigante se ha convertido en esa máquina gigante que es el molino de viento. Es muy buen dibujo; economía de rasgos pero éstos precisos, enérgicos y expresivos.

Caía la tarde del día en que Don Quijote venció al de Azpeitia, a

costa de una oreja que le medio rebanó el vizcaíno, cosa ocurrida al mismo tiempo que el pobre Sancho Panza se veía molido a golpes por los mozos de los frailes benedictinos. El caballero y su escudero dábanse prisa por llegar a poblado, mas no lo consiguieron y llegaronse, para pasar la noche, a la choza donde unos cabreros tomaban su rústica cena. Convidado por ellos, sentóse Don Quijote sobre un dornajo vuelto de revés, puso junto a sí a Sancho y luego de comer bellotas avellanadas y queso duro, que más no había, con buenos tragos de vino, "tomó un puño de bellotas en la mano y, mirándolas" improvisó su arenga evocadora de la *edad dorada*, que se tiene por uno de los trozos más admirables salidos de la pluma cervantina.

A tal momento se refiere la lámina puesta frente a la página 74 del libro que comento. Allí está Don Quijote, sentado no en la artesa sino en suelo rocoso y verdeante, destacando su magra figura en fondo negro. Con la mano izquierda, en la punta de los dedos, sostiene y muestra una bellota y el brazo derecho se levanta en amplio gesto oratorio. La cabeza alzada y vuelta un poco a su lado izquierdo, el rostro huesudo, la gran nariz y la barba en punta, los ojos bien abiertos miran sin ver a lo alto y a lo lejos. Se siente el entusiasmo, el idealismo y la inspiración con que diría aquellas hermosas frases: "Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quienes los antiguos pusieron el nombre de dorados... porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes... Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en el hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas... Todo era paz entonces, todo amistad... La justicia se estaba en sus propios términos, sin que la osasen turbar ni ofender los del favor y los del interés, que tanto ahora la menoscaban, turban y persiguen..." (*Quijote*, 1ª parte, cap. xi). Hay idealismo y expresión en ese Don Quijote seco, noble, inspirado, soñador. Bueno y hermoso dibujo que, con el que le precede, son, a mi juicio, los mejores que Gómez Rubio logró en las láminas de ese libro.

Los cuatro restantes son: la escena de cuando Sancho fue manteado en la venta (frente a la p. 104), que muestra en el primer plano a Don Quijote, sólo el torso y la mano izquierda que apoya en el borde de la barda verdusca; el rostro, de perfil, casi inexpresivo; luego, en segundo plano, Sancho que da volteretas en el aire, con expresión de susto. Frente a la p. 132 un retrato de Sancho Panza, bien dibujado pero falto de carácter. Adelante, frente a la p. 170, Sancho que está sentado en el suelo rugoso y verde, con fondo de siluetas de árboles todo en tinta

azul. Es buen dibujo y más expresivo: Sancho está muy triste, casi llorando; corresponde al capítulo de la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena. El último, frente a la p. 236, muestra a Don Quijote enjaulado: solamente el rostro contra un fondo de gruesos barrotes y un ángulo del techo de la jaula; demacrado, con profundas arrugas, la enorme nariz ganchuda, tan exagerada que resulta caricaturesca, pero salva al dibujo la expresión de los ojos, grandes, abiertos con expresión de incompreensión, casi locura, y llenos de una infinita tristeza.

En resumen, buenas ilustraciones, algunas muy buenas, que son interesantes y modernas presencias de Don Quijote.

NOTAS AL CAPITULO IV

- ¹ H. S. ASHBEE: *An Iconography of Don Quixote*. 1605-1895.
- ² MANUEL HENRICH: *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra*.
- ³ HOMERO SERÍS: *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América (The Hispanic Society of America)*.
- ⁴ *Historia Gráfica de Cervantes y del Quijote*, p. 205.
- ⁵ Edición preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales. Con 182 ilustraciones, reproducidas de diversas ediciones nacionales y extranjeras, y cuatro láminas fuera de texto, en huecograbado. Aguilar, Madrid, 1957.
- ⁶ *Op. cit.*, p. 138.
- ⁷ *Op. cit.*, p. 525.
- ⁸ *Op. cit.*, p. 881.
- ⁹ RAFAEL HELIODORO VALLE y EMILIA ROMERO: *Bibliografía Cervantina en la América Española*.
- ¹⁰ Tanto las tres ediciones de la Academia como las tres de Sancha, son ediciones madrileñas.
- ¹¹ Don Rafael Jimeno (o Ximeno) y Planes, de modo paralelo a lo ocurrido a don Jerónimo Antonio Gil (poco después de haber contribuido con sus ilustraciones a la citada edición quijotesca), vino a México, designado director de Pintura en la Academia de San Carlos, en 1794, y aquí produjo muchas e importantes obras.
- ¹² Por si alguno de los lectores ignorase la acepción del término "bigote", en tipografía y bibliofilia, reproduzco esta explicación: "Bigote. En tipografía se llama así a la línea horizontal, generalmente de adorno, gruesa por el medio y delgada por los extremos, que se emplea para llenar algunos blancos de las páginas". JUAN B. ICAÑIZ. *Léxico bibliográfico*, UNAM, México, 1959.
- ¹³ JUSTINO FERNÁNDEZ: *Las ilustraciones en el libro mexicano durante cuatro siglos*. 1539-1939, p. 26.
- ¹⁴ ENRIQUE FERNÁNDEZ LEDESMA: *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*, pp. 52-54.
- ¹⁵ *Ibid.*
- ¹⁶ "... fairly good book production like the «Quijote» (Don Quixote) first printed in 1833 by Mariano Arévalo, with beautiful and original engravings in cooper..." ENRIQUE FERNÁNDEZ LEDESMA: "Mexican Books in the XIX Century", en *Mexican Art & Life*, núm. 7, July 1939, DAPP, México, D. F.
- ¹⁷ *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*. P. 69.
- ¹⁸ Propiedad de la señora doña María Adeath de Azuz, a quien reitero las gracias por su amabilidad al permitirme el estudio del libro citado.

¹⁰ La magnífica obra de H. S. Ashbee es libro raro y creo que no existe de él ningún ejemplar en México; el que yo consulté es propiedad de la Biblioteca del Congreso, de Washington, que me fue facilitada por medio de la Biblioteca Benjamín Franklin, de México, D. F., cuyos servicios agradezco. En consideración a todo ello no parece impertinente reproducir aquí, textualmente, la referencia que hace de la edición de Cumplido, en su nota número 200, que dice así:

"200. A. set of 1 portrait, 1 frontispiece, 125 illustrations, all lithographed, and 1 map: The portrait, under which is the autograph of Miguel de Cervantes is surrounded by a fancy border containing various scenes and numerous figures, size, frame included, 7 by 5 inches = 178 by 127mm.; signed within the design, Heredia, without, Heredia y Blanco dib; it also bears the address of the publishers. The frontispiece, rather narrower than the portrait, signed Yriarte y Heredia dib. is copied from that by Tony Johannot. The 125 illustrations, size 6¾ by 4½ inches = 170 by 115mm., are all surrounded by a thin line, and bear, at top "Tomo" and "Cap" indications; most of them are signed J. Heredia, H. Yriarte, Blanco, E. Yriarte, or their initials; some bear the address of the publishers, others "Imprenta lito. de los editores"; in spite of these signatures they are not original, but are copied very nearly, or imitated, from the designs of Tony Johannot (art. 186). Done for *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, etcétera. *Obra adornada con 125 estampas litográficas y publicada por Masse y Decaen*, etcétera. Callejon de Santa Clara núm. 8. Mexico, etcétera. MDCCCXLII. Large 89, 2 vols; with coloured, illustrated outer wrappers". H. S. Ashbee: *An Iconography of Don Quixote*. 1605-1895. London, University Press, Aberdeen, 1895, pp. 89-90.

²⁰ JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS: "Presentación" en *La Historia Danzante*. Eds. Micropotec, S. A., México, 1960.

²¹ Cabe aquí rectificar otro error bibliográfico: en la *Bibliografía Cervantina en la América Española*, de Rafael Heliodoro Valle y Emilia Romero, ya antes citada, obra por demás meritísima, al citar la edición de Cumplido (p. 1) dice: "Con ilustraciones de Santiago Hernández"; no me explico tal atribución si no es una extraña y nefasta equivocación de papeletas, pues en la edición a que se refiere no aparece ni como dibujante ni en forma alguna ese nombre.

²² JUAN GIVANEL MAS y GAZIEL: *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*, pp. 202-205.

²³ *Bibliografía crítica de ediciones del Quijote* impresas desde 1605 hasta 1917 recopiladas y descritas por Juan Suñé Benages y Juan Suñé Fonguena. Barcelona, Editorial Peralló, S. A., 1917, pp. 103-104.

²⁴ *L'Ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche*, par Miguel de Cervantes Saavedra, traduit et annoté par Louis Viardot, Vignettes de Tony Johannot. Tome Premier. Paris, J. J. Dubochet et Cie., éditeurs. Librairie Paulin, rue de Seine, 33. MDCCCXXXVI.

²⁵ El ejemplar de la edición de Blanquet consultado y al que me refiero es el que guarda la "Colección cervantina" en la Biblioteca del Instituto Tecnológico de Monterrey. Considero pertinente hacer aquí esa advertencia porque es posible que la colocación de las láminas sea diferente en otros ejemplares, lo que bien puede ser atribuido a los encuadernadores y no al editor, ya que la obra lleva, en su página final, una "Tabla de la colocación de las estampas", en la que menciona el título o asunto de cada una de ellas y luego la página a la que corresponde, indicaciones que no siempre fueron obedecidas por los encuadernadores y no lo fueron, concretamente, por el que encuadernó el ejemplar al que me refiero.

²⁶ Las referencias a Gustavo Doré son innumerables, pues lógicamente su nombre figura en toda obra que trate del dibujo y el grabado en Francia en el siglo XIX. Como una de las mejores de ellas recomiendo, a propósito de Doré, ver: *Histoire de l'Art*, Publiée sous la direction de André Michel. Librairie Armand Colin, Paris, 1925. Tome VIII, 1ère partie, pp. 455-457.

Capítulo V

DON QUIJOTE EN LAS ARTES APLICADAS Y EN EL ARTE POPULAR

La figura de Don Quijote, como hemos visto, logró verdadera popularidad desde la más temprana hora, apenas unos pocos años después que la novela de Cervantes hubo salido de las prensas madrileñas. Esa misma auténtica y amplia popularidad ha ocasionado que el nombre y la imagen del Caballero de la Triste Figura fueran usados en múltiples formas, ocasiones y propósitos, de modo que sería tarea muy laboriosa recoger las huellas de ese tema en campos tan dilatados como los de las artes aplicadas o industriales, la cerámica, la escultura, la numismática, las artes gráficas y, además las artes propiamente llamadas populares.

Sin embargo de esas evidentes dificultades, no quiero dejar de apuntar, al menos, algunos casos que en mis investigaciones han llegado a mi conocimiento; datos y ejemplos que juzgo pertinente recoger, no para valorarlos como es debido (para lo cual sería menester un estudio adecuado, que no ha sido hecho todavía), sino para consignarlos aquí, con el sincero deseo de que puedan ser aprovechados por quien pueda y quiera proseguir las indagaciones en este renglón.

Ténganse pues, los párrafos que siguen, como lo que son: fichas o papeletas, más o menos extensas, que registran muy diversas presencias artísticas de Don Quijote, en México.

"Don Quijote" ha sido empleado, y lo sigue siendo, en marcas de muchos productos industriales y en el nombre de múltiples establecimientos mercantiles, cafés, restaurants y hasta cabarets. Lógicamente, en todos esos casos, sendas interpretaciones de la figura del Hidalgo Manchego han ilustrado los marbetes, anuncios, muestras y decoración de tales productos, fábricas o comercios. Podría llenarse, con eso, un largo capítulo del asunto de este estudio; que no por su dependencia de lo comercial o industrial debe considerarse, a priori, como despreciable, pues es muy probable que algunos o muchos de los dibujos, pinturas, grabados, etcétera, a que me refiero, tengan calidades bastantes para ser considerados entre las representaciones artísticas de Don Quijote. Mas yo confieso no haber hecho tal investigación; señalo el punto y allí queda, no el único, entre los que esperan a los estudiosos del vastísimo tema quijotesco.

Desde la segunda mitad del siglo pasado y en lo que va del presente, muchos han sido los periódicos y revistas, en la capital y en provincias, casi siempre de vida efímera, que han llevado por título el nombre del Caballero manchego y, en los más de esos casos, tales publicaciones se han ilustrado con la figura de Don Quijote.

El año de 1919 se publicaba, en México, una de esas revistas llevando el nombre de *Don Quijote*, publicación semanal, ilustrada (es decir con grabados en las más de sus páginas, ya fuesen fotograbados o dibujos), cuyo director era Atanasio Melantuche, persona entonces muy ligada a diversas actividades y negocios en torno al teatro, lo que explica que la citada revista dedicase mucho espacio a todo lo que podía referirse al teatro de aquellos días, en los cuales aún predominaba el teatro lírico, o musical, en sus varias clases o subgéneros: zarzuela, género chico, revista, ópera y opereta.

A los mediados de dicho año de 1919 obtuvo grandes éxitos, en el escenario del Teatro Esperanza Iris, estrenado apenas el año anterior, la tiple española Consuelo Mayendía que (y perdónese esta personal evocación), es uno de mis primeros recuerdos teatrales, no por infantiles menos claros: me acuerdo de la Mayendía, vestida de gitana, cantando aquellas coplas que alcanzaron gran boga, cuyo estribillo repetía: "¡Qué mala entraña tienes p'a mí, cómo púes ser así!".

En la fecha citada, la revista *Don Quijote* organizó un concurso de *Simpatía* (de actrices y actores), en el que resultó triunfadora la Mayendía, por lo que se le hizo un homenaje y "beneficio" en el Teatro

Iris y en esa función, después de las obras chicas del programa, se estrenó un "a propósito" y le fue entregado a la triunfadora un diploma y una medalla. En el núm. 27, que corresponde al día 20 de agosto de 1919, publicó una crónica del suceso aludido, titulada *El Grandioso festival de "Don Quijote"*, en donde dice:

"... Llegó el estreno del apropósito «El Acatamiento de *Don Quijote* a doña Consuelo Mayendía alta y vencedora Princesa de la Jácara y del Donaire», escrito expresamente para esta función de homenaje por el ilustre poeta y entrañable amigo nuestro don Antonio Mediz Bolio...

"... En este acto le fueron entregados a la vencedora en nuestro Concurso el notabilísimo diploma, obra del laureado pintor granadino señor Moreno Rodríguez, y la artística medalla debida al recio cincel del notabilísimo señor Comes, que Consuelillo recibió en medio de la mayor emoción".

En las mismas páginas se reproducen, en fotograbado, el diploma y la medalla antedichos.

El diploma, dibujado muy al estilo del mil novecientos, en el ángulo superior izquierdo muestra un Don Quijote, que recuerda el de Gustavo Doré pero más barbado, hincada la rodilla izquierda y ofreciendo una corona de laurel a la Mayendía que la toma, sonriendo, sentada en un trono. El dibujo es bueno en su técnica, pero sin fuerza ni estilo; Don Quijote se cubre con la bacía o yelmo de Mambrino, lleva puestos peto y espaldas, sin gola, y quijotes pero no grebas, al cinto una larga espada y junto a él una larga y delgada lanza.

La medalla tiene, en el anverso, grabada una cabeza de Don Quijote, con un yelmo de forma muy extraña y con la visera alzada; al reverso hay un laurel y una cartela con inscripción alusiva al premio. A juzgar por el fotograbado, la medalla parece obra menos que mediocre.

Es indudable que las interpretaciones de la figura de Don Quijote, en cerámica, deben de haber sido múltiples, pero tal vez por su misma fragilidad han desaparecido en el correr de los años.

En ladrillos esmaltados o azulejos, en paneles de carácter ornamental, recuerdo haber visto en diversos sitios reproducciones de escenas del *Quijote*, pero de ello hace mucho tiempo, cuando ni remotamente pensaba yo en estudiar el tema que ahora me ocupa y por eso no tomé notas, lo cual me priva ahora de mencionar sitios y autores, con excepción de los casos que siguen.

En el núm. 18 de la Avenida Juárez, de esta ciudad, se encuentra un establecimiento comercial especializado en objetos de arte popular mexicano; tiene sobre su entrada un rótulo con el nombre "Casa Cervantes", en azulejos de fondo blanco; al lado izquierdo, es decir antes de la primera letra hay una figura de Don Quijote y al final otra de Sancho Panza; Don Quijote está de pie, armado y con la bacia puesta, con la mano derecha sostiene un gran libro abierto y levanta el brazo izquierdo en ademán oratorio; Sancho monta su burro y ambos están vistos de frente. El dibujo de las figuras es malo y de sobra estilizado: el pobre Don Quijote tiene allí unas piernas larguísimas y flacas como dos no muy derechos carrizos; el torso, los brazos y la cabeza son pequeños pero también flaquísimos; en conjunto la figura hace el efecto de un insecto que se irguiera sobre sus patas traseras, exactamente como una campamocha desgarrada, comparación bastante exacta aunque muy poco digna del Caballero, que aquí tiene una más que tristísima figura. Tampoco Sancho ni el Rucio son dibujos estimables y por lo mismo no hay para qué insistir en ello.

Con fines ornamentales se fabricaron y usaron, durante varios años, pequeños azulejos con escenas del *Quijote*, que solían ponerse en medio de ladrillos rojos haciendo en conjunto muy buen efecto.

Un ejemplo de tal uso queda hasta hoy (a riesgo de desaparecer en cualquier momento) en la fachada de la casa situada en la esquina de la Avenida Insurgentes y la calle del Havre. Idénticos azulejos pequeños, de 5 x 5 cms., se encuentran en el piso de una casa de Coyoacán, hoy residencia del escritor don Rafael Solana, y allí mismo hay otras dos escenas quijotescas, en cuadros formados por 6 u 8 azulejos cada una, que adornan la campana de la chimenea y la escalera de la casa antedicha. En todos esos casos los dibujos no son de particular mérito pero algunos tienen cierta gracia; el colorido es rico: azules en dos tonos, amarillo, ocre, verde, pero a veces los colores son poco limpios y en ocasiones se corrieron fuera de sus límites. Son pues, ejemplos de productos industriales corrientes, de escaso mérito artístico, pero, con todo, nuevas presencias de Don Quijote y demostración de la popularidad y divulgación que en las épocas modernas, como en las pasadas, sigue teniendo la genial novela que registra sus hazañas y malandanzas.

En el importante libro de Enrique A. Cervantes sobre azulejos poblanos,¹ en su página 301 reproduce un tablero ornamental, compuesto por 42 piezas de azulejo, en el que vemos, en primer término, a Don Quijote montado en Rocinante, cubierto el cuerpo con una armadura un tanto fantástica y en su cabeza la bacia de barbero, con la diestra

empuña una larguísima lanza y con el brazo izquierdo sostiene la rodela. En segundo término, a la derecha, aparece Sancho sobre un burro; trae un gorro que le tapa cabeza y orejas, el rostro tiene no poco de exótico por el dibujo de las cejas, el bigote y de la barba extraña, algo así como entre mujik ruso y un Santa Claus navideño. A la izquierda y al fondo se miran las casas de un pueblo, dominado por la oscura y enorme silueta de la iglesia con alta y poderosa torre.

El texto dice que la pieza en cuestión procede de "... la locería ubicada en la antigua calle de Espíndola en Puebla de los Ángeles, propiedad que fue de los señores Martínez y Compañía. Esta casa se especializó en la manufactura de tableros artísticos, en su mayoría decorados por el pintor ceramista Pedro Sánchez. Clausurada en 1933".² Efectivamente, en el ángulo superior derecho de la escena mencionada, se ve en el azulejo esta inscripción: "Pedro Sánchez/ Puebla". No tiene fecha.

El otro caso que quiero mencionar en realidad no corresponde del todo al título de este estudio, pues no es obra mexicana sino española, pero se trata de un simpático y poético monumento a la genial novela cervantina y sería grave omisión dejar de tratar de él. Es "La Fuente del Quijote", que se encuentra en el Bosque de Chapultepec de la ciudad de México.

Para narrar el origen de esa fuente prefiero dejar la palabra a quien la hizo construir, que fue el licenciado Miguel Alessio Robles, a quien el presidente Álvaro Obregón designó Ministro de México en España, y estando allá, el año de 1921, hizo copiar una fuente sevillana, lo que cuenta así en sus memorias:

"... fuimos a recorrer el fragante parque de María Luisa en Sevilla ... Al pronto se detuvo nuestra mirada en una fuente artística, hecha toda de azulejos, que representa las escenas del Quijote. En el acto corrí en busca de Montalván, que tiene su casa de cerámica en el famoso barrio de Triana, para que hiciera una reproducción igual de esa bella fuente, destinada al Bosque de Chapultepec. Ya anteriormente, por encargo mío, había hecho él mismo la Fuente de las Ranas, que se contempla a la entrada del Bosque de Chapultepec.³ Me dijo que procedía en el acto a realizar esa obra, y que me comunicaría a Madrid el día en que fuese enviada a México la Fuente del Quijote."⁴

Algunos meses después Alessio Robles fue llamado a México y el presidente Obregón lo nombró Secretario de Industria, Comercio y Trabajo. Recordando esa época, en otro tomo de sus memorias, dice:

"En los días primeros del año de 1922, recibí una carta de Sevilla.

Era de Montalván, en la cual me comunicaba que la Fuente del Quijote había sido embalada y remitida a México..." Y en otro párrafo, páginas adelante: "En esa misma época iban algunas veces al Ministerio Diego Rivera y el arquitecto Roberto Álvarez Espinosa. Los había comisionado para que eligiesen el lugar más adecuado del Bosque de Chapultepec, para levantar allí la Fuente del Quijote que yo había traído de Sevilla. La verdad es que eligieron el sitio mejor, y donde ellos indicaron fue construida la famosa fuente, que llenó de deleite y admiración a los visitantes de nuestro Bosque. Diego Rivera estaba muy ocupado pintando el Anfiteatro, Bolívar, y los muros de la Secretaría de Educación Pública, y, sin embargo, tenía tiempo de acompañar al arquitecto Roberto Álvarez Espinosa al Bosque de Chapultepec, y observar los adelantos de esa construcción que requería nimio cuidado y constante atención."⁵

Así, pues, consta sin duda alguna que la Fuente del Quijote, que está en nuestro Bosque de Chapultepec, es copia de la que se encuentra en el Parque de María Luisa, en Sevilla, y que sus azulejos fueron hechos en el barrio de Triana de la capital andaluza, por el ceramista español Montalván, en el año de 1921.

La Fuente del Quijote, de México, es un octágono en cuyo centro está el surtidor y una taza al nivel del suelo. Cuatro lados los ocupan bancos con respaldo; hay dos espacios libres para entrar y salir, y otros dos en que se levantan estantes para libros, que sirven de pedestales a sendas figuras: las de Don Quijote y Sancho Panza. Yo recuerdo que, allá por los años de 1925 o 1926, uno de esos estantes contenía diversos ejemplares del *Quijote* y en el otro había una colección completa de los libros editados por Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública: aquellos clásicos (Platón, Esquilo, Eurípides, Dante, Tolstoi, etcétera), encuadernados en tela verde, que fueron, para los adolescentes y jóvenes de mi época, las ventanas por donde comenzamos a asomarnos, con fascinación y deleite, al campo del humanismo universal. Hoy ya no hay allí ni un solo libro, las estatuillas fueron una vez rotas y otras robadas, pero afortunadamente han sido repuestas, y el Caballero y su Escudero, en sus respectivas cabalgaduras, siguen gozando la verdura del espléndido bosque y, acaso, repasando sus andanzas al mirirlas dibujadas en los azulejos que recubren los bancos, los pedestales, la fuente y hasta los que en el piso alternan con ladrillos rojos.

En cuatro o cinco folletos y monografías sobre el Bosque de Chapultepec he comprobado que ninguno dice una sola palabra de la Fuente del Quijote, por más que todos los capitalinos la conocemos y

creo que a todos nos encanta; solo una guía para turistas (en inglés y editada en Estados Unidos) menciona la Fuente con datos precisos que ocupan dos párrafos bien nutridos. Una vez más el caso de la indiferencia y la total ignorancia de nuestras propias cosas, en contraste con el conocimiento y valoración de ellas por los extranjeros, ¡es bochornoso, pero es así! Por otra parte, justo es agradecer el interés que los de fuera muestran, por ello me complace citar la mencionada guía que habla de la Fuente del Quijote como uno de los más atractivos lugares de Chapultepec, señala que está situada cerca de la intersección de la *Calzada de los Filósofos* con la *Calzada de los Artistas* y que data de 1923; precisa que las esculturas en bronce (las originales, ya desaparecidas) fueron obra del escultor mexicano A. López, también en 1923, dato que no he podido confirmar y lo cito como lo encuentro y, finalmente que la inscripción en torno a la fuente es la frase inicial del *Quijote*.⁶

Efectivamente, afuera del tazón: una leyenda, en azulejos, dice "EN UN LUGAR DE LA // MANCHA DE CUYO // NOMBRE NO QUIERO // ACORDARME VIVÍA UN // HIDALGO DE LOS DE LAN // ZA EN ASTILLERO RO // CIN FLACO Y GALGO // CORREDOR. EL QUIJOTE. PARTE I. CAP. I."

El pedestal de la estatua de Don Quijote, que ya dije es un esbelto estante para libros, tiene en su lado derecho, en azulejos, el retrato de Sancho y en el izquierdo el escudo o blasón de la ciudad de Sevilla. El otro pedestal tiene en su lado derecho el retrato de Cervantes y en el izquierdo el de Don Quijote, todo ello con ornamentación de motivos de gusto renacentista. Abajo del retrato de Sancho, se lee: "M. G. MONTALVÁN", nombre del ceramista sevillano que hizo los azulejos, como páginas atrás quedó dicho.

La serie comienza en el banco a la izquierda de la entrada principal, la del lado oriente, y sigue de izquierda a derecha, si uno se sitúa en dicha entrada.

El azulejo inicial tiene un dibujo en que se ve: "Viñetas de", luego un libro en cuya cubierta dice "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. Primera y Segunda parte" y abajo "Serie de 180 azulejos".

Describir y aun sólo mencionar el contenido de todos y cada uno de los 179 azulejos restantes sería excesivamente prolijo, por otra parte no todas las escenas son identificables de modo seguro, pues no pocas hay de significado tan ambiguo que tanto pueden corresponder a un punto como a otro de la novela; sin embargo, conveniente será decir algo de algunos de esos dibujos en cerámica. El segundo azulejo contiene una alegoría con tres figuras: La Fama, Don Quijote y la Victoria. Otros que siguen son retratos con sus respectivas inscripciones:

"Cervantes", "Don Quijote", "Dulcinea del Toboso" y "Rocinante". Luego empiezan a desfilar las escenas de la novela: Don Quijote leyendo; el héroe a campo traviesa, sin duda en su primera salida; las mozas armándole caballero; Don Quijote y el Ventero; la vela de las armas; Don Quijote y Sancho; ambos frente a los molinos de viento, etcétera. Excepcionalmente se encuentran escenas relativas a las novelas intercaladas en *El Quijote*, por ejemplo una en que está la pastora Marcela ante el cadáver de Grisóstomo, y otra de Don Quijote junto a una pastora, que sin duda es la misma antedicha.

Además de los azulejos mencionados, que decoran los asientos y respaldos de los cuatro bancos, hay otro medio centenar de tamaño más chico en el borde superior, no con escenas pero sí con motivos quijotescos: Sancho, un barco, una espada, la cabeza parlante, un batán, la cabeza del Rucio, el Clavileño, un molino de viento, unos libros, unas bellotas y otros dibujos de igual índole.

Por último, en el octágono exterior, en una cenefa que corre en el perímetro al pie de los bancos y de los pedestales o estantes del piso, hay una larga inscripción, ya no totalmente legible pues en dos lados, los de las entradas y sobre todo en la del lado oriental que es la más próxima a la calzada, las pisadas de los visitantes han desgastado o destruido los azulejos, que nadie se ha preocupado en reponer. Lo que aún queda en esta fecha (enero de 1965), dice así:

"Cerámica Artística. A la armoniosa y rica ciudad hispalense española gloria plausible de // Sevilla es haber comunicado su espíritu con el // espíritu de Miguel de Cervantes Saavedra influyendo así la ciudad del // Betis alma de Andalucía en [falta] gestación y [falta] y // en el alumbramiento de la novela portentosa El Ingenioso Hidalgo Don // Quijote de la Mancha libro que vive en // todos los pueblos y entre todos los hombres Regocijo enseñanza y monumento // [faltan todos los azulejos de la entrada] //

Todos los azulejos son policromados: dos tonos de azul, dos verdes, amarillo, ocre, sepia, morados; dominan los ocre, azules y verdes.

No hay, pues, duda ninguna de que la Fuente del Quijote, que es hoy uno de los más bellos ornamentos del Bosque de Chapultepec en nuestra capital mexicana, procede de Sevilla y es reproducción de la que allá adorna el Parque de María Luisa; los testimonios son irrefutables y definitivos. Así lo sabía yo, perfectamente, y al visitar el parque sevillano mencionado, en diciembre de 1963, quise ver su Fuente del Quijote pensando, lógicamente, que vería otra igual a la de México. Pero ¡cuál no sería mi sorpresa al encontrar una diferencia radical y

además otras menores! Sorpresa y desconcierto, pues esas diferencias me son inexplicables.

El monumento sevillano es prácticamente igual, en forma y tamaño que el de México: cuatro bancos de azulejos y los dos pedestales que también son estantes para libros. Y allá también, como aquí (al menos cuando yo estuve allí en la fecha arriba dicha), no había ningún libro.

Las diferencias que encontré son estas:

En Sevilla, las estatuas de Don Quijote y de Sancho son de cerámica policromada, en tanto que en México las estatuillas originales y también las actuales, han sido hechas en bronce. Pero lo más extraordinario y notable es que, en Sevilla, en el centro del monumento, en vez del surtidor de la fuente ¡hay un árbol!, y, por lo tanto, lo que en México es en verdad taza de la fuente, en Sevilla es un reborde de azulejos lleno de tierra y circundando un árbol o sea un arriate. Naturalmente, en tales condiciones, es del todo impropio llamarla "Fuente del Quijote", ya que no hay tal fuente.

Otras diferencias: en la de Sevilla, los bancos tienen una cenefa que bordea sus respaldos, compuesta de una sucesión de dos azulejos que se alternan repetidamente con letras azules en fondo blanco que dicen: "EHA" y "NO8DO"; su significado es así: "EHA" son las iniciales de "Exposición Hispano Americana"; en cuanto a "NO8DO", ya se sabe que es el lema del blasón de la ciudad de Sevilla.

Respecto a la Exposición Hispano Americana basta reproducir lo que dice el Diccionario Enciclopédico Abreviado Espasa Calpe (6ª edición Madrid, 1955) en el artículo *Sevilla*: "En 1929 se celebró la llamada Exposición Iberoamericana [sic, es error, el nombre oficial fue el de Exposición Hispano Americana], que fue un acontecimiento artístico y una demostración de la riqueza agrícola, industrial y comercial de las 22 naciones participantes. Para tal fin se construyeron notables edificios, como el Palacio de Artes e Industrias, de estilo mudéjar; el Pabellón Real, la *Rotonda del Quijote* [el subrayado es mío], etcétera."

Rotonda sí es una designación apropiada al monumento actual pero, como se ha visto páginas atrás, Miguel Alessio Robles dice, muy clara y explícitamente que lo que él vio y admiró fue la "Fuente del Quijote", que ordenó hacer una copia exacta de ella, que la "fuente" le fue enviada por Montalván a México, etcétera, y en efecto, la de aquí sí es fuente, con su fino surtidor en el centro, su taza superior que recibe la caída del chorro y derrama el agua en el tazón hexagonal que está a nivel del suelo. Además, la Exposición Hispano Americana tuvo lugar en 1929, pero la Fuente del Quijote forzosamente es anterior a esa fecha puesto que Alessio Robles la hizo copiar en 1921, así se ej-

cutó entre ese año y el siguiente, y en 1923 quedó instalada la réplica de la "fuente" en el Bosque de Chapultepec.

Es pues, inevitable concluir que la "Fuente del Quijote" existía en el Parque de María Luisa, por lo menos ocho años antes de la Exposición. La explicación puede ser que la "fuente" fue reparada y transformada en "rotonda", precisamente en ocasión de la Exposición, y en memoria de esa reforma o reconstrucción se pusieron los azulejos con la sigla "EHA". Es posible que tal sucediera, pero lo hecho no fue un acierto.

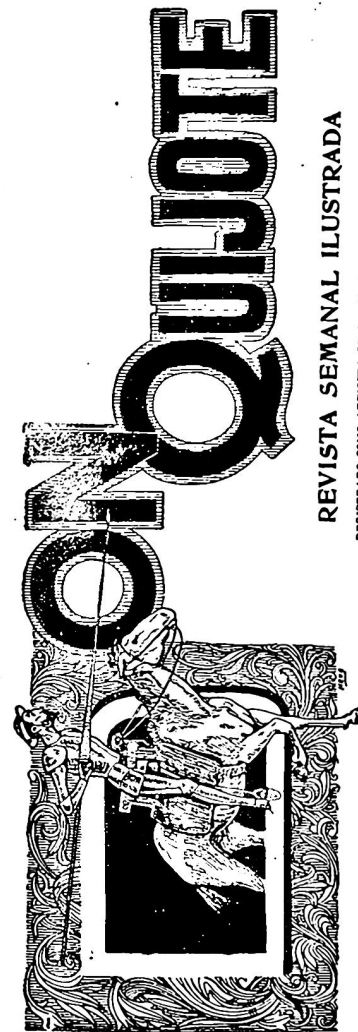
Yo sugiero otra hipótesis muy personal: tal vez Frestón u otro cantador enemigo de Don Quijote, para molestarlo, transformó el bello surtidor de la fuente en un vulgar y enorme árbol, desproporcionado para la altura de los pedestales y estatuas del Hidalgo y su Escudero, de los bancos y de todo el monumento quijotesco y, como el oficio de leñador es de villanos y, además, Don Quijote no tiene más que una lanza y carece de una buena hacha, no ha podido desfacer el entuerto y allí queda, sin poder siquiera mirar a Sancho que está enfrente, porque en medio se interpone el grueso tronco del árbol.

Por último, y para terminar con esta parte de nuestro asunto, cabe recordar que *La Fuente del Quijote* es el título, porque en tal lugar es el sitio de la acción, de una pieza de teatro, en dos actos, que don Carlos Díaz Dufoo estrenó en el Teatro Ideal (el de entonces, en la 1ª calle de Dolores) el 31 de mayo de 1930 y luego, en ese mismo año la dio a la imprenta.

En las artes populares, las figuras de Don Quijote y de Sancho Panza se han visto tratadas en varios modos y en muy diferentes materiales: su estudio, en realidad, corresponde a un especialista en folklore, por ello, como páginas atrás dije, yo solamente me limito a anotar aquí algunos datos.

Durante muchos años los alfareros de San Pedro Tlaquepaque, en las cercanías (hoy casi suburbios) de Guadalajara, Jalisco, fabricaron en barro moldeado y policromado al óleo estatuillas de diversos tamaños representando a Don Quijote de pie, sosteniendo con la mano izquierda un grueso libro. Esas esculturas eran versiones de uno de los más conocidos dibujos de Doré.

En tiempos recientes parece que ya han dejado de hacer esas figuras policromadas, pero hay otras, de diversos tamaños, desde unos 15 cms. hasta 50 ó 60 cms. Me referiré a cinco ejemplares que he tenido en mi



REVISTA SEMANAL ILUSTRADA

REGISTRADO COMO ARTÍCULO DE 24. CLASE EL 24 DE FEBRERO DE 1919

AÑO II

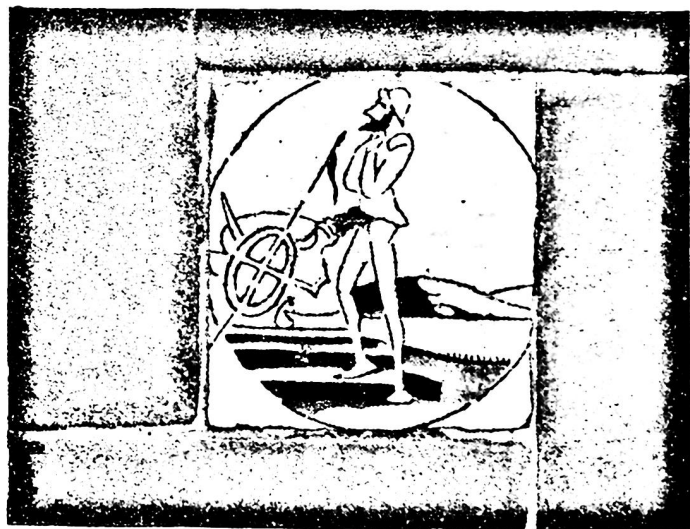
MEXICO, 2 DE JUNIO DE 1920

NUM. 67

57. Cabeza de la revista *Don Quijote*. México, 1920



58. Escenas quijotescas en azulejo ornamental



59. Escenas quijotescas en azulejo ornamental



60. Don Quijote. Barro de Tlaquepaque



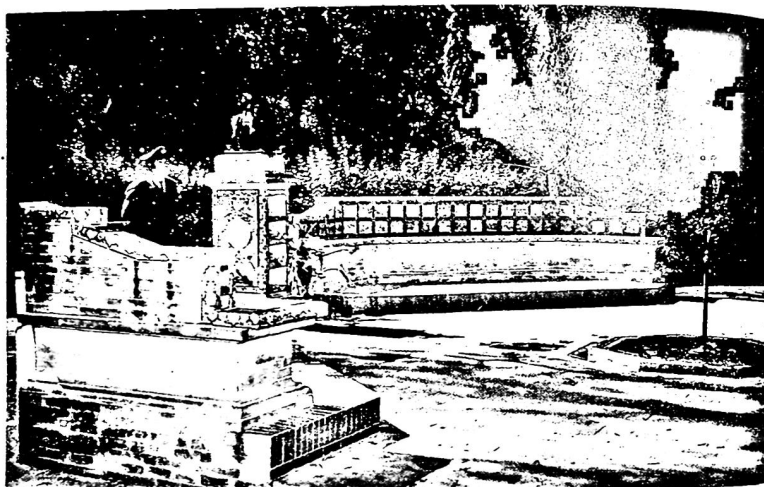
61. Sancho Panza. Barro de Tlaquepaque



62. Don Quijote. Barro de Tlaquepaque



63. Don Quijote. Detalle. Barro de Tlaquepaque



64. Fuente del Quijote en el Bosque de Chapultepec



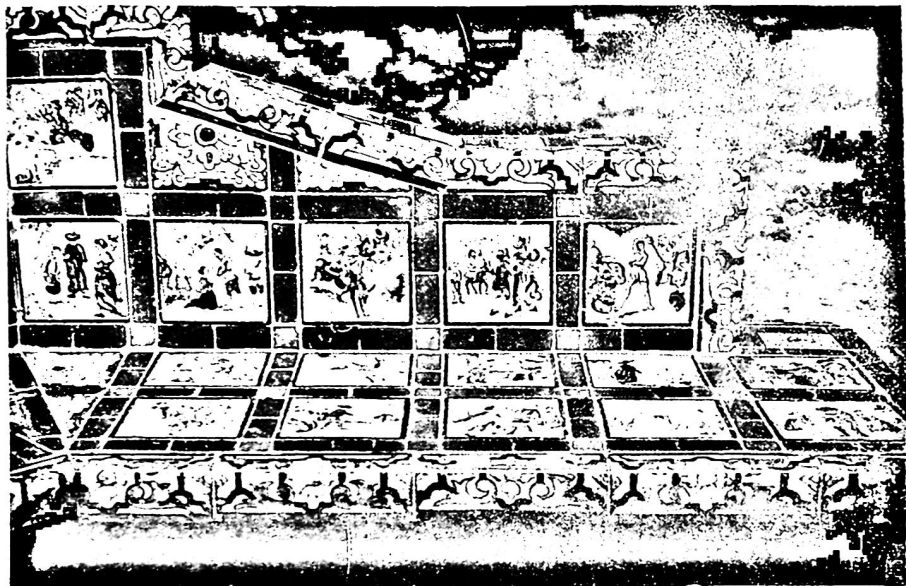
65. Fuente del Quijote. La taza de la fuente y la inscripción que la circunda



66. Fuente del Quijote. Escenas quijotescas en azulejos del asiento y del respaldo de una de las bancas



67. Fuente del Quijote. Azulejos del asiento y respaldo de una banca



68. Fuente del Quijote. Extremo de una de las bancas



69. Fuente del Quijote. Pedestales de las estatuillas de Don Quijote y de Sancho Panza



70. Fuente del Quijote. Escultura a Sancho Panza



71. Fuente del Quijote. Escultura a Don Quijote



72. Don Quijote y Sancho Panza hechos de rábanos

poder, obsequio los unos del licenciado Ramón Garcilita Partida y otros de don Federico Sescosse, amigos a quienes agradezco sus gentilezas.

La más pequeña de esas esculturas representa a Don Quijote sentado en el suelo y junto a él su escudero de pie. Don Quijote viste media armadura con desproporcionadas y extrañas hombreras y se cubre con la bacía del barbero; sobre su pierna derecha está una adarga ornada de clavos o chapetones. El Caballero, de larguísimo cuello y rostro hundido, tiene largos bigotes rígidos y una larga piocha puntiaguda que recuerda, caricaturescamente, la moda de hace cien años. Curiosamente, sonríe, forma muy poco frecuente en las representaciones del personaje. Sancho es gordo y ventrudo, de facciones toscas pero no deformes, viste jubón, calzones lisos y medias y se cubre con un sombrero redondo de ala ancha.

Una figura de Don Quijote solo, de pie, sigue de lejos el modelo de aquellos otros policromados, a que antes me referí. La contemporánea es de factura muy inferior en el modelado. El rostro del Hidalgo tiene algo de mefistofélico, es feo y sobre la cabeza, de frente desmesurada, la bacía es absurdamente plana como una gorra tiesa y aplastada.

También defectuosa es otra esculturilla de Don Quijote montado en animal feísimo, de patas cilíndricas, cabeza medio perruna y orejas de mula. El rostro y la cabeza del jinete son casi repulsivos y el cuerpo es un monigote sin la menor gracia.

Mucho mejores son otras dos figuras más grandes, la de Don Quijote lo muestra con armadura completa, la coraza está abombada defectuosamente, pero el rostro tiene interés: flaco, anguloso, que más se alarga, plásticamente, por los enormes bigotes, poblados y caídos como los de un rey merovingio y la barba, no piocha, peinada hasta terminar en punta; la nariz es larga y afilada; los ojos profundos miran a una lejanía remota y dan la expresión de cierta melancolía y ensoñación. El yelmo es más bien un casco muy delgado que cubre hasta la nuca, como los de ciertos modelos contemporáneos, pero tiene una visera levantada, de forma antigua pero absurda, tan ceñida y corta que si se le bajara golpearía a la mitad de la nariz. Rocinante es un auténtico caballo corriente, flaco y cansado, de cabeza enérgicamente modelada. La figura de Sancho Panza es francamente simpática: gordo y ventrudo, las manos descuidadamente hechas (como también ocurre con las de Don Quijote), carirredondo, con bigotes y barba completa muy recortada, un mechón sobre la frente; sonríe con la boca y más con los ojos, todo el rostro es de un hombre sano y de buen humor, y notablemente expresivo.

En resumen, estas dos últimas figuras son muestra de buen arte popular: con defectos parciales y errores en la indumentaria, sin duda por falta de información y de cultura, pero con muy claras demostraciones de la hábil mano de un artista, bajo cuyos dedos el arco de las cejas, la comisura de los labios, la leve curva de los ojos, logran expresividad auténtica y comunicativa.

Lástima —y muy grande— que esas buenas calidades escultóricas, toques de verdadero arte, vayan unidas a un error de factura que es, a mi juicio del todo censurable: esas figuras de Tlaquepaque están modeladas en barro pintado de color negro acerado, como el del grafito, que no es sino una desdichada imitación o falsificación del barro negro, por naturaleza y no pintado, que trabajan los alfareros de Coyotepec, en Oaxaca.

La belleza de algunas modalidades de la alfarería oaxaqueña —especialmente la mencionada del “barro negro” y también la de vasijas en colores “chorreados”— y sobre todo el atractivo que su originalidad ofrece a los turistas, que son (o se supone que son) los mejores compradores de arte popular han provocado esas desdichadas imitaciones y falsificaciones: la del barro negro en Tlaquepaque, y la de vasijas “chorreadas” en Guanajuato, con lo cual se han perdido las maneras propias de esos dos lugares, y se perjudican, al falsificarlas, las de otro centro de producción de cerámica popular. Por eso dije que me parece censurable y lamentable que esos hábiles y a veces verdaderos artistas alfareros de Tlaquepaque, incurran en tal error. Convendría que alguien, persuasivamente, procurara convencerlos de que no deben proseguir ese camino equivocado.

“Pero no sólo en barro mexicano hemos de ver a nuestro señor Don Quijote, ni tampoco sólo en Jalisco —dice en un breve artículo, sobre este asunto, el señor Rublú— Célebres son también los *quijote* [sic] y *sanchos* que fabrican en maderas talladas los artesanos de Michoacán. En Pátzcuaro o en Ciudad Quiroga afanosamente trabajan los artistas del pueblo para dar vida a estas nuevas figuras. Desde unos cuantos centímetros hasta pasado el metro, pueden medir las piezas de madera que nos las entregan con primitivos barnices o con el color natural...”

“Y sigue el caballero de La Mancha, junto con su acompañante en alegres correrías; y de repente los vemos transformados en simpáticos muñecos de petate. Pero esta versión de las figuras no es exclusiva de un solo lugar: lo mismo salen de las manos de artesanos poblanos, que michoacanos, morelenses, guanajuatenses o zacatecanos. Sin embargo, los del Estado de Morelos (muy vendidos en Cuernavaca y en Taxco, Gro.), alcanzan popularidad por un mejor acabado.

“No hay que olvidar también que, en varios lugares del centro de la República Mexicana, nos los encontramos hechos con hojas de mazorca...””

Otro ejemplo de quijotismo popular procede de la ciudad de Oaxaca y es la más original y curiosa versión que en artes populares he conocido: Don Quijote y Sancho hechos de rábanos!

En verdad no creo que en ningún otro lugar pueda encontrarse ejemplar semejante, no en cuanto a lo artístico de la factura, sino a la originalidad del material empleado, que solamente en Oaxaca puede no resultar excepcional. Creo que es pertinente una breve explicación. En aquella hermosa ciudad, tan rica en tradiciones, costumbres y fiestas propias, el 23 de diciembre se celebra lo que llaman “la noche del rábano, o de los rábanos”: en uno o dos de los cuatro lados de la plaza principal de Oaxaca, levantan “puestos”, o sea expendios improvisados con mesas o cajones y mantas que los separan y los cubren, iguales a los del “Día de muertos” (2 de noviembre) y de otras muchas ferias mexicanas; allí se exponen y venden pequeños objetos, todos hechos con rábanos cortados y tallados: hay canastitas que parecen estar llenas de florecillas rojas y blancas, que no son sino rabanitos hábilmente arreglados, hay figuras más grandes y complicadas: animales, charros montados en sendos caballos y, naturalmente, hay también “muertes”, es decir imitaciones de pequeños esqueletos, hechos con largos rábanos sin corteza. En Oaxaca se cultivan diversas variedades de rábanos: los pequeños, rojos y redondos, otros que son rojos y largos y otros de corteza casi negra y muy grandes, con todos ellos fabrican esas curiosas y originalísimas figurillas. Una de ellas ha sido la pareja de Don Quijote y Sancho Panza, montados en sus respectivas cabalgaduras; dicha pieza, de la que va aquí una reproducción fotográfica, fue hecha por el profesor Genaro Jiménez, en Oaxaca, el 4 de diciembre de 1962.

NOTAS AL CAPÍTULO V

¹ ENRIQUE A. CERVANTES. *Loza blanca y azulejo de Puebla*.

² *Ibid.*

³ En efecto, tal fue su sitio original, pero hace algunos años se la trasladó al interior del Bosque, porque en su lugar se levanta hoy ese pesado y feo conjunto de mármoles que es uno de los monumentos (pues hay varios) a los que cayeron en Chapultepec defendiendo la Patria ante los invasores norteamericanos, en 1847.

⁴ MIGUEL ALESSIO ROBLES. *A medio camino*, p. 232.

⁵ MIGUEL ALESSIO ROBLES. *Contemplando el pasado*, pp. 133 y 211.

⁶ "The Don Quijote Fountain" (fuente), one of the most attractive spots in the park [Chapultepec] is near the intersection of the *Calzada de los Filósofos* and *C. de los Artistas*... dates from 1923, and commemorates one of the greatest figures in the history of literature. It is a polychromatic structure in the form of a playing fountain surrounded by seats, each inset with 84 small, square, glazed encaustic tiles (tejas) [sic] bearing designs in vitrifiable colors and depicting tragic, comic and dramatic scenes and episodes in the life of the *Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (often referred to as *El Caballero de la Triste Figura*) and his trusted and witty squire Sancho Panza.

"Bronze figurines of the *hidalgo* on his *rosinante* [sic] and his henchman (both the work of the Mexican sculptor A. López, in 1923) adorn the fountain, which is charming in conception and execution. The inscription on the floor at the base of the seats refers to the 10 years that Cervantes lived in Sevilla, and the influence it had upon him in the writing of his famous books. That at the base of the *fuente* quotes the opening lines of Don Quijote — "In a certain place in La Mancha whose name I do not care to recall, etcétera." — *Terry's Guide to Mexico*, p. 699. Hingham Massachusetts, USA., 1947.

⁷ L. RUBLÓO. "Don Quijote en las artes populares de México". Debo el conocimiento de ese artículo al oportuno y coincidente aviso de mis eruditos amigos don José María González de Mendoza y don José Miguel Quintana.

Capítulo VI

DON QUIJOTE EN LAS ARTES PLÁSTICAS

DIBUJOS, PINTURAS, GRABADOS Y ESCULTURAS

El dibujo, el grabado, la pintura y la escultura, en el siglo pasado y en el presente, han tratado los temas quijotescos, en nuestro país, con variable frecuencia y asiduidad, pero en conjunto en número tal que es de todo punto imposible (y si posible fuera resultaría prolijo y extenso) registrar todos los casos en que eso ha sucedido. Por ello van aquí sólo las referencias de los ejemplos más notables de que tengo noticia, advirtiéndole que supongo como muy probable el que se me hayan escapado otros que pueden tener tantos méritos como los que en este capítulo veremos; pero una vez más repito que no pretendo que mi estudio sea perfecto, puesto que para serlo habría de esperar a las calendas griegas, único plazo para la investigación que quiera ser exhaustiva.

*

PELEGRÍN CLAVÉ

A mi estimado amigo don Salvador Moreno debo los datos y el conocimiento de esta "presencia" de Don Quijote, que de lejos vino a México, curiosamente precediendo a su autor, el pintor catalán Pele-

grín Clavé, de cuya obra ha hecho Salvador Moreno un muy completo estudio en el cual encontrará el lector noticias que sería superfluo resumir aquí.¹ Se trata de una pintura al óleo que con el título "El ingenioso Hidalgo Don Quijote" aparece mencionada en una lista, de puño y letra de Clavé, redactada en la época en que estaba en Roma (1834 a 1845) y en la que añade que ese cuadro fue pintado "para Méjico". ¿Destinado a quién y por encargo de quién? No hay más datos, por lo mismo es de suponer que el cuadro vino para acá un poco antes de mediar el siglo pasado. ¿Existe aún y en dónde está? No hemos podido saberlo. Ojalá con la publicación del libro de Salvador Moreno, y acaso con la de estas líneas, se vea estimulado el deseo de llegar a la mayor información sobre Clavé y el feliz poseedor del cuadro aludido lo dé a conocer.

Lo que sí ha llegado hasta nuestros días es un doble antecedente de tal cuadro: un boceto al óleo y un dibujo a lápiz, lo que es una de las muchas pruebas de la forma tan responsable y concienzuda en que trabajaba Pelegrín Clavé. El boceto al óleo se conserva en Barcelona y es propiedad de la señora doña Matilde Clavé viuda de Baldocchi. El dibujo a lápiz, en amarillento, papel semitransparente, de 24.5 x 18 cms., tiene en su parte superior, pegado por el borde, otro pequeño trozo de papel de 6x7 cms., cubriendo la cabeza y cuello de la primera figura con otra versión de esa parte la que, sin duda, no había satisfecho a Clavé.

Don Quijote está sentado en un amplio y recio sillón; el torso y la cabeza casi verticales; su mano derecha se apoya en el correspondiente brazo del sillón, con la mano y el antebrazo del lado izquierdo sostiene un gran libro abierto que está leyendo; cruza la pierna derecha sobre la rodilla izquierda.

Don Quijote viste un jubón, que deja ver el cuello de la camisa, abierto y con puntas hacia cada lado, así como la manga derecha de la misma prenda. Las piernas, largas y musculosas están cubiertas por calzas completas, es decir que cubren desde el pie hasta lo alto del muslo. En el pie derecho se percibe, esbozada, una especie de zapatilla; en el pie izquierdo hay dos leves trazos que parecen indicar la punta de una zapatilla "acuchillada".

En la versión original o primera el rostro es alargado, se indican arrugas en la frente; los ojos mirando hacia abajo; la nariz grande y encorvada; los bigotes muy poblados y de puntas afiladas que suben hacia afuera, la barba también muy poblada y grande de punta redon-

deada. Es un rostro expresivo, de un caballero español de edad madura, recio, un poco severo, absorto en su lectura.

La segunda versión es muy diferente. Toda la cabeza es más pequeña, se yergue sobre la misma vertical del cuello. El cabello es más abundante y largo, forma casi una corta melena; la frente es estrecha y en ella se marcan dos profundas arrugas; las cejas altas, negras, casi horizontales, los ojos grandes, también miran hacia abajo; la nariz fina, encorvada; el rostro delgado y largo. Los bigotes, poblados y negros caen hacia abajo sobre las comisuras de la boca, dejando asomar el labio inferior; la barba larga al centro y en punta, se prolonga en un hilo fino por el borde del maxilar inferior.

Es muy curioso el contraste entre la primera y la segunda versión de esta cabeza de Don Quijote, si se quisiera resumirla en una frase bastaría decir que la primera es un dibujo realista de un caballero español, la segunda es un rostro de franco carácter romántico.

Romanticismo hay, también, en la actitud y en el dibujo todo, habida cuenta, desde luego, que se trata de un primer boceto para un cuadro, no de un dibujo tratado y acabado como tal, y que rasgos de expresión y detalles apenas si están a veces indicados.

Hay huellas de romanticismo en los toques arcaizantes sin rigor histórico. El sillón es, de los que solemos llamar frailunos: de maderos fuertes que se juntan en ángulos rectos, vasto, el alto respaldo y el asiento forrados de cuero; no es una silla del siglo xvi, es simplemente un sillón de los que ya en 1840 se consideraban antiguos, evocadores de épocas pasadas.

En cuanto al vestido, para examinarlo conviene recordar cómo lo acostumbraba Don Quijote. Los dos tercios de su hacienda, o sea de su haber, lo consumían los gastos de su manutención y el resto era para lo de vestir: "sayo de velarte, calzas de velludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entre semana se honraba con su vellorí de los más fino". (Quijote, 1ª parte, capítulo x).

Como en el boceto (y de seguro en el óleo definitivo), Don Quijote está leyendo en su habitación; bien está que no vista ni el sayo de velarte ni las calzas de velludo, podía tener puestas calzas de gamuza, de las que usaría para andar vigilando su heredad y sobre todo para salir de caza acompañado de su galgo corredor, o llevaría calzas de lienzo en verano, que era hidalgo pobre, y en las demás circunstancias pondríase su ropa de vellorí, que era según explica Rodríguez Marín,² paño entrefino de color pardo o de lana sin teñir, más bien de color amarillento pues que el nombre, muy antiguo, proviene de *vellus* au-

rinum y se fabricaba en Andalucía. También podría estar calzado con sus pantuflos (calzado de gente anciana), es decir calzado cómodo y abrigador, del mismo paño vellorí con suelas de corcho, pero no calzaria zapatillas de tela fina, ni menos acuchilladas o sea con aberturas para dejar ver la tela del forro para contrastar los colores de una y otra, pues ése era calzado muy lujoso, más bien cortesano, seguramente de origen italiano, cosa muy ajena y desusada para un hidalgo cincuentón, de escasos recursos, desaprensivo de su vestir, que vivía en un lugar de la Mancha, perdido en sueños de caballerías y aventuras descomunales, sin que si se le diera una higa de modas nuevas ni refinamientos suntuarios.

Quede allí el comentario que no ha sido otra cosa que dejar correr la pluma, imaginando cómo andaría Don Quijote por su vieja casona, solterón austero y ensimismado, a quien apenas físicamente acompañaban, a ratos, la presencia del ama, ocupada en los quehaceres de la casa, y su sobrina tan jovencita y medio rústica, dos pequeñas vidas tan remotas de la propia y ésta tan solitaria y aislada en ese paupérrimo ambiente, que la compañía ilusoria de sus lecturas caballerescas fue cobrando densidad y realidad psicológica, hasta que el grande espíritu de humanidad que llenaba el ánimo del hidalgo trascendió su realidad cotidiana y el oscuro don Alonso Quixada o Quijano se convirtió en Don Quijote.

Digresiones aparte y volviendo a nuestro tema, el boceto dibujado por Pelegrín Clavé, equilibrado, de cuidada composición, sugiere la idea de lo que debió ser (y esperemos que aún exista), la pintura definitiva, acaso de dimensiones a tamaño natural, como era frecuente en las obras de Clavé, y es interesante que aun ese boceto, o tal vez precisamente por no ser más que eso, muestre leves deslices hacia un romanticismo que no fue propiamente la dirección artística de Clavé, a quien se considera más bien dentro de la escuela académica; pero hacia el año de 1840 el romanticismo había florecido y fructificado de tal modo que ya no era sólo una corriente o modalidad artística, sino que impregnaba la atmósfera y muy pocos podían escapar, aun queriéndolo, a su influjo y penetración.

Ese cuadro "El ingenioso Hidalgo Don Quijote", pintado en Roma y seguramente llegado a México, parece iniciar las apariciones del Caballero Manchego en la pintura, en lo que toca al siglo XIX mexicano. Ha sido una fortuna poder señalarlo aquí.

JULIO RUELAS

"La crítica en general ha visto a Julio Ruelas (1870-1907) como un romántico, el último profundo y sincero, pero también lo coloca en el «modernismo»... —dice Justino Fernández—. Pasó a Europa en 1891 y estudió en la Escuela de Arte de la Universidad de Karlsruhe, al lado de Mayerbeer; fue en Alemania, donde recibió una influencia importante en su vida, la del pintor suizo Arnold Böcklin..."³

En la *Revista Moderna*, de feliz memoria en las letras mexicanas, colaboró Ruelas intensamente con multitud de dibujos, viñetas y toda suerte de ilustraciones, pero solamente dos veces trazó figuras de Don Quijote, ambas para ilustrar una obra de Jesús Urueta que, en nota, dice ser "prólogo de una Tragedia a tres Poemas Líricos, que se publicará próximamente en Europa"; se intitula "Dulcinea" y aparece en el núm. 1, año IV, de dicha revista, correspondiente a la 1ª quincena de enero de 1901.

El primer dibujo (en la página 13), a lápiz, va firmado en el ángulo inferior derecho: "J. Ruelas. 900". Muestra en primer término a don Miguel de Cervantes, sentado en una terraza junto a una balaustrada, vestido a la moda del siglo XVI y en el piso, junto al asiento, se ve un sombrero que corresponde más bien al siglo XVII y una espada de cruz y media cazoleta, todo ello con el aire de "utilería" tan frecuente en los dibujos del siglo pasado. En segundo término, hábilmente esfumadas, sugiriendo ser ensoñación e irrealidad, aparecen diversas figuras: a la izquierda un hombre prehistórico que con la diestra empuja un garrote y con el brazo izquierdo sostiene a una mujer desnuda llevándola consigo; después, en un caballo del que sólo se mira la cabeza, un caballero medieval que lleva, besándola, a una mujer de largos vestidos flotantes; otro jinete, en cabalgadura con caparazón, embrazando su escudo, un grifo en la cimera y largos lambrequines. Arriba, a la izquierda, una figura colosal de un moro, con rodela y alfanje ataca a una sierpe fabulosa que se descuelga de un árbol. Finalmente, en último término, aparecen las siluetas de Don Quijote y de Sancho Panza, en sus cabalgaduras, muy bien dibujadas.

El otro dibujo, también a lápiz (en la página 17), es una escena fantástica y romántica: sobre altas peñas un castillo que toca las nubes, abajo una playa con una roca y un mar espumante. Entre las espumas de la ribera flotan tres o cuatro cuerpos de ahogados, medio sumergidos, el más perceptible es el de una hermosa mujer desnuda. Atada a la roca de la orilla por lianas con espinas, está otra mujer, de redondos senos,

cuyo sombreado vientre se hunde en la cresta de las olas. En el estrecho campo de playa está Don Quijote, montado en Rocinante; va con armadura completa y cubierto con la bacía, un poco estilizada, en el brazo izquierdo la rodela y en la mano derecha un lanzón de acero en que destacan brillos o reflejos de luz. Don Quijote abre los brazos mirando hacia arriba y a lo lejos, con expresión de sorpresa y desaliento, un expresivo gesto de imposible hacer nada!

Ambos dibujos son buenos, pero el segundo es superior. Romanticismo, fantasía, sensualidad y morbosidad agudas y la infinita desesperanza de Don Quijote, todo ello con el dibujo enérgico y preciso, hacen de esa lámina una de las obras características de Ruelas.

En la exposición homenaje que en estos días se efectúa (junio-julio de 1965), en el Palacio de Bellas Artes, puede verse casi medio millar de obras de Julio Ruelas: estudios; retratos; algún paisaje; ilustraciones de poemas, cuentos, etc.; escenas diversas; viñetas y capitulares, y en cuanto a los procedimientos técnicos hay óleos, pasteles, dibujos a tinta y a lápiz, temples, aguafuertes y grabados en cobre. Entre tantas obras, muchas de ellas de grande interés y valor, una sola mencionaré porque es la única en que aparece la figura de Don Quijote de la Mancha.*

Tal pieza tiene, en esa exhibición, este hipógrafo: "18.—«Don Quijote». Acuarela sobre papel. 28 X 20. Col. Sr. José Luis Martínez. Fuera de catálogo."

Es, propiamente, un dibujo a la acuarela pues solamente hay negros en diversos tonos: suaves, medianos e intensos, las luces están dadas con líneas o toques de blanco puro, también de acuarela. En el ángulo inferior derecho, las iniciales del autor: JR dentro de un pequeño círculo y la fecha 97, es decir 1897.

Allí, Don Quijote va montado en un gran caballo que galopa sin tocar el suelo, como un espectro. En el ángulo inferior izquierdo, bajo las patas delanteras del caballo, una tumba con una cruz; el resto del suelo son líneas gruesas, hierbas que se doblan al viento. Detrás del Caballero asoman muchos esqueletos, medio envueltos en sudarios apenas esbozados, que ondulan, de la mayor parte de ellos sólo se ven las calaveras, hay unos cuantos brazos, los huesos de una pierna y un pie. Todos corren o vuelan, ya que tampoco pisan el suelo, al parejo del galope del caballo; blanden o enarbolan o agitan unos látigos de varias cuerdas que al extremo parecen llevar globos, son sin duda vejigas, son esos látigos con vejigas infladas instrumento de bufones o payasos para juegos de burlas, con las vejigas los esqueletos van azuzando el caballo que corre desfavorido. Don Quijote alza los brazos, en uno la lanza y

en el otro el escudo. Las calaveras abren las mandíbulas, ríen gritando o burlándose, acosando a Don Quijote. Son once calaveras.

Detrás, a la izquierda, se alza otra cruz, alta y rígida, de hierro y con adornos, fúnebre. Al fondo, el follaje de un árbol, en negro intenso. Todo el resto del fondo está desvanecido o envuelto en nubes o vapores de sombras. Arriba una luna en blanco de acuarela, es una cara redonda, como de yeso, que ríe con su gran boca hasta mostrar los dientes, mirando la escena con el ojo derecho y guiñando el izquierdo, burlándose, también, del Caballero que huye.

El caballo no es Rocinante, es un caballo blanco, grande y poderoso, es un bridón. Lleva rico arnés: ancho petral con cabujones incrustados, mantilla de suntuosos adornos, de la silla casi nada se mira; el freno es de largas camas y las riendas van sueltas; por la carrera flotan hacia atrás largos tientos o tal vez adornos de la anquera; el estribo izquierdo, en primer término, va suelto. El caballo abre la boca, hincha los ollares, los ojos desorbitados de espanto, las largas crines levantadas y revueltas.

Don Quijote va con el cuerpo todo recto pero no vertical sino inclinado, paralelo al pescuezo del caballo, como para ayudarlo en su carrera; estirada la pierna izquierda y el pie, fuera del estribo, casi toca el muslo del caballo. Viste armadura completa y rica, tapada en los escarceles por una tela con bordados que se agita por el galope. En la mano derecha lleva la lanza, muy larga, como de torneo, pero la empuña desconcertadamente por la mitad del asta con la punta hacia arriba y hacia atrás. Embrazado el escudo, lo levanta tan alto que se mira por el revés, como para protegerse o ahuyentar a los espectros que lo persiguen. El yelmo, con la visera levantada, tiene un gran plumero que se agita en la carrera. El rostro de Don Quijote es largo, flaco, con bigotes poblados y desmesurados, la nariz larga y algo corva. Es viejo, los tremendos bigotes son blancos pero las cejas negras, tiene arrugas en torno de los párpados; es un rostro seco y muy expresivo: mira de reojo hacia atrás, como el que huye, que es lo que hace.

Toda la escena es dinámica hasta el frenesí, lúgubre y tremenda, de muy buena composición y magnífico dibujo. Es, sin duda, una de las mejores acuarelas de ese fino y atormentado dibujante que fue Julio Ruelas.

JOSÉ GUADALUPE POSADA

Unos cuantos años después de los tres dibujos de Julio Ruelas otro

gran artista mexicano, José Guadalupe Posada, toma de nuevo a Don Quijote como tema y hace con él una de sus mejores obras.

"José Guadalupe Posada nació en Aguascalientes, el 2 de febrero de 1851. Sus padres fueron Germán Posada y Petra Aguilar. Tuvo tres hermanos y una hermana. En 1873 se trasladó a León, Guanajuato, donde dirigió una escuela y trabajó allí hasta 1887, en cuyo año se vino a México. Su primer taller estuvo en la calle de Santa Teresa (ahora de Guatemala) ... y después se cambió al número 5 de Santa Inés (ahora calle de la Moneda). Desde el primer año que llegó a México estuvo empleado en la casa de Banegas Arroyo con un sueldo fijo ... Posada murió en 1913." ⁵

No es ahora el caso de tratar de Posada como grabador; su producción fue muy vasta, utilizó técnicas diferentes y modalidades artísticas diversas. A su última etapa corresponde la gran serie de las "calaveras" y a ella sí he de referirme, de modo general para luego examinar particularmente el grabado sobre Don Quijote.

Con esqueletos desnudos o vestidos, con calaveras de expresión y vida increíble, Posada hizo una riquísima galería de tipos y escenas más copiosa, más diversa y más crítica que las litografías de Daumier y los grabados de Hogarth. La intención crítica, que se dirige a lo moral, a lo social o a la política, casi siempre está hecha a través de la sátira y la franca burla feroz en su máscara de muerte y carcajada a un mismo tiempo. Las escenas y los tipos son de un gran realismo mexicano y a la vez irreales por su puro armazón de huesos: el choque de la vivacidad o mejor la vitalidad de la expresión con lo fúnebre de las formas expresivas es, también, choque entre lo real y lo irreal y de ello resulta una realidad trascendida y nueva. Si a eso se añade la fuerza y movimiento dados con extraordinaria economía de medios y, sobre todo, que eso está hecho en un lenguaje plástico claro, conciso y popular, se verá el porqué las "calaveras" de Posada las consideramos entre las más altas obras del arte mexicano.

En esa gran serie de las "calaveras" aparece Don Quijote; un grabado en zinc de los mejores que hizo Posada para las impresiones populares, baratísimas, en papeles de todos colores, que durante muchos años salieron de las prensas de don Antonio Vanegas Arroyo.

Don Quijote montado en su caballo, todo puros huesos, se reconoce por llevar puesta la bacía que aquí parece un aplastado sombrero, como un "canotier" de bajísima copa; también lleva puesto un peto de metal, de forma algo extraña. Con la mano izquierda lleva la rienda, alzándola como se hace para estimular la carrera del caballo; en el brazo derecho

enristra perfectamente su lanza. No hay silla de montar pero la posición del jinete es exactamente la adecuada para quien corre y arremete: el torso inclinado hacia adelante, paralelo al pescuezo del caballo, las rodillas altas, las piernas dirigiendo los talones hacia atrás y apoyando bien sobre las costillas de la cabalgadura. Don Quijote parece gritar, sin duda azuza al caballo y acompaña con invectivas su ataque.

El caballo no galopa sino que corre desaforado y despatarrado; abre un poco las mandíbulas mostrando en doble hilera mayor número de dientes de los que convienen a un caballo verdadero, pero ciertamente más adecuados que los feos huecos que ofrece un cráneo de caballo en la realidad.

La arremetida de Don Quijote deshace y persigue no menos de una docena de esqueletillos de entes ruines y despreciables: unos voltean por el suelo, otros saltan por los aires con los huesos quebrados, uno se arrastra con aire animalesco, otro es casi una rana y otro más aúlla distorsionado.

Magnífico grabado, bien compuesto sobre diagonales simétricas que se cruzan al centro y dirigen el formidable dinamismo de las figuras.

Bien dice Justino Fernández: "Don Quijote, seguramente jamás pensó en que un artista mexicano del siglo xx le siguiera la pista en «el otro mundo», pero así es, y Posada nos descubre que Don Quijote ... sigue dando su batalla ..." Y más adelante: "Si el espíritu del Quijote animó a Posada a realizar un grabado así es porque sin duda, lo tenía en alta estima ..." ⁶

Curioso y singular contraste es el que muestran, con igual tema, esos dos artistas entre sí contemporáneos aunque distantes en sus creaciones: el Don Quijote de Julio Ruelas huye, no acobardado, pero sí ofendido, con sus magníficas armas inútiles, ante los ataques de fantasmas que lo escarnecen con sus vejigas de bufones, todo ello en una escena lúgubre de cementerio y de burla cruel de la luna y los espectros. El Don Quijote de Guadalupe Posada, más allá de la tumba, acomete a la gentuza desmedrada y ruin, destrozándola en terrible y alegre acometida.

Pero no se crea que para Don Quijote "calavera" ha sido tarea sencilla vencer los obstáculos que Frestón y sus otros enemigos le siguen poniendo, a lo largo del mundo y de los siglos, encamando a veces en las más inesperadas figuras y personalidades. Así lo muestra el ejemplo de un incidente que vale la pena recordar, porque se trata de otra "presencia" mexicana de Don Quijote que voló, no en el Clavileño sino en los modernos aviones, en un timbre postal.

Cuenta Emilio Obregón, gran erudito y activo militante de la fila-

telia, que a principios del año de 1963, en artículos de prensa y mediante gestiones personales, pidió que se hiciera la emisión de un timbre postal conmemorativo de los 50 años del fallecimiento de José Guadalupe Posada. La idea tuvo buena acogida y el Instituto Nacional de Bellas Artes, que preparaba un homenaje al ilustre grabador, resolvió que la obra más apropiada para ser reproducida en el timbre era la "calavera" de Don Quijote. Se encomendó el grabado en acero para la estampilla a un experto y cuando todo estaba listo parece que empezó el diablo a meter la cola en el asunto o los brujos enemigos de Don Quijote a hacer de las suyas. Pues, dice Emilio Obregón, que Arturo Arnáiz y Freg, entonces Jefe de la oficina de Prensa de la Secretaría de Comunicaciones se opuso al proyecto y "movió toda suerte de resortes y palancas para evitar que se continuaran los trabajos para la emisión del timbre. Al señor Arnáiz y Freg, le parecía que «La Calavera de Don Quijote» no era motivo apropiado para ilustrar un timbre en honor de Posada, porque consideraba que el diseño denigraba a México al hacer aparecer a los mexicanos como afectos al culto a la muerte... Los resortes y palancas dieron resultado. Durante algún tiempo los trabajos relacionados con la emisión se detuvieron...»,⁷ porque a las maniobras de Arnáiz se añadieron las de Manuel J. Sierra, entonces Oficial Mayor de la Secretaría de Hacienda.

Pentapolin y Alifanfarón acabaron por disolverse en la polvareda del fallido combate, y a pesar de las peladillas que disparaban las hondas de los pastores,⁸ Don Quijote, en la versión de J. Guadalupe Posada, reproducido muchos millares de veces en una estampilla mexicana, para franqueo de servicio aéreo, con valor de \$ 1.20, voló por todo el mundo, más efectivamente que en el Clavileño, en quién sabe cuántas aventuras que nunca imaginó Cervantes.

RICARDO MARÍN

Entre las diversas obras y publicaciones con que felizmente se conmemoró, en México, el cuarto centenario del natalicio de don Miguel de Cervantes, se cuenta un álbum de breves textos de la gran novela cervantina, con treinta dibujos a pluma de Ricardo Marín, dibujante catalán (nacido en Barcelona en 1875 y fallecido en México hace algunos años), que ya en España había conseguido celebridad ilustrando ediciones del *Quijote* y que, ya anciano, continuó su obra con este álbum al que aquí me refiero.

En la primera página lleva este texto, que por sí mismo explica la índole, origen y autor de la publicación:

Abecedario de «El Quijote» / Editado en México el año de 1947 / en ocasión del IV centenario del / nacimiento de Cervantes, bajo los / auspicios del Secretario de / Educación Pública, Lic. Manuel / Gual Vidal y siendo Presidente de / la República el C. / Lic. Miguel Alemán Valdés. // Dibujo, texto y acotaciones / de «El Quijote», por R. Marín.

Ocupando los dos tercios de la página el primer dibujo nos muestra a Don Quijote, cabalgando en Rocinante, con armadura completa, empuñando su lanza y embrazando su adarga. El yelmo tiene una gran visera alzada, que deja ver completo el rostro, flaco y huesudo, gran nariz, largos y delgados bigotes que caen hasta más abajo del mentón; cuello largo y fuerte, de prominente nuez. El caballo es flaquisimo, de largas y despeinadas crines y va agachando su fea cabeza, con paso cansino y sin fuerzas, en contraste con el jinete que alza la cabeza, como mirando a lo lejos, con anhelo o esperanza.

La hoja siguiente corresponde a la letra A, por el título "Armas" y un subtítulo "La locura de Don Quijote", al que siguen cuatro fragmentos del capítulo inicial del *Quijote*. La mitad derecha de la página la ocupa el dibujo: Don Quijote, de jubón y gregüescos, tira cuchilladas "para probar si era fuerte" la media celada, que aquí se ve no sólo con el morrión sino con toda la armadura, en primer término, mientras el fondo lo cubre un estante con dos hiladas de gruesos tomos. El dibujo es contrastado, en partes mero boceto y en partes muy cuidadas las sombras y luces, bien compuesta la figura principal, en la fuerza del movimiento.

La B corresponde a Barcelona, en cuya playa está caído, en primer término, Don Quijote; alzada la visera se ve su rostro magro sumamente triste, afligido, casi se diría que está a punto de llorar, mejor dicho llora sin lágrimas, vencido por el de la Blanca Luna que junto a él se inclina, todo forrado de hierro con escudo y lanza. Al fondo un trozo de mar y el velamen de dos barcos junto a un pequeño promontorio. Buen dibujo, tanto como el primero y mejor que el otro que le sigue, la letra C, ilustrando la escena de Don Quijote en camisa, mostrando su flacura en piernas y brazos, dando cuchilladas a los cueros de vino.

No en todos los dibujos aparece Don Quijote; así por ejemplo, en la letra CH, relativa a Chipre, con fragmentos de la historia del Cautivo,

hay sólo la figura de un preso encadenado. La G, la ilustra un buen dibujo de tres galeotes, también con cadenas. En la Ll está, con lujoso atuendo, una mujer que es la hija de don Diego de la Llana, en traje masculino, como se presentó a Sancho, cuando éste hacía la ronda en su bien gobernada insula. La hoja de la letra M presenta a Maritornes, la N al barbero Maese Nicolás y la P, al Cura cuyo nombre era Pero Pérez, a quien inesperadamente volvemos a encontrar en la página de la letra W, por aquello de haber discurrido disfrazarse de "doncella andante", para lo cual la ventera púsole saya y corpiños tan desusados y arcaicos "que se debieron hacer... en tiempo del rey Wamba", según comenta el irónico Cide Hamete Benengeli. La R, es claro, se dedica a Rocinante, feísimo, puro huesos y pellejo, porque el dibujante tomó muy a la letra el latín que pone Cervantes, allí donde cuenta las meditaciones de Don Quijote para "bautizar" a su rocín: "Fue luego a ver su rocín, y aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que *tantum pellis et ossa fuit*..." Quijote, 1ª parte, cap. 1. En la S, vemos a Sancho, montado en el Rucio. La T es por Tirteafuera, tierra natal del Doctor Pedro Recio de Agüero (y no "de mal agüero", como equivocadamente se puso en el texto junto al dibujo, que ese calificativo lo dijo después Sancho por vengarse del tal doctor). En la V aparece un ventero y en la Z la mora Zaraida.

En todas las demás letras, o diciendo mejor en todas las páginas dedicadas a las letras restantes, aparece Don Quijote en diversas escenas de sus andanzas; creo que sería un exceso el tratar aquí, una por una, dichas estampas, pero sí conviene señalar las que, a mi parecer son las mejores. Son ellas: la inicial, Don Quijote cabalgando a campo traviesa con la mirada perdida en la lejanía, a la que ya me referí; la estampa de Don Quijote vencido en la playa de Barcelona, también ya mencionada; otras cuatro me parece que deben figurar en esa breve lista.

En la página de la letra E la figura se refiere al "sabio Esquife", por aquella parte, del primer regreso de Don Quijote a su casa, cuando la inocentona sobrina está contando los dislates de su tío, que cansado de dar mandobles al aire en su aposento "bebíase luego un gran jarro de agua fría, y quedaba sano y sosegado, diciendo que aquella agua era una preciosísima bebida que le había traído el sabio Esquife, un grande encantador y amigo suyo." Tal es el texto exacto que en el álbum está un poco cambiado de forma aunque no de sentido. El dibujo, compuesto sobre dos diagonales cuyo centro es la cabeza de Don Quijote, muestra una figura gigantesca de un viejo enorme, de barbas y cabellos luengos, nariz roma con redondos anteojos, vestido de amplia ropa con



73. Don Quijote. Dibujo a lápiz de Pelegrín Clavé



74. Don Quijote, por Julio Ruelas. Prop. de José Luis Martínez



75. Don Quijote vencido en la playa de Barcelona. Abecedario del Quijote por R. Marín, México, 1947



76. El sabio Esquife y Don Quijote. *Abecedario del Quijote*
por R. Marín, México, 1947



77. Sancho Panza. *Abecedario del Quijote* por R. Marín, México, 1947



78. La "calavera" de Don Quijote. Grabado de José Guadalupe Posada



79. Don Quijote y Sancho Panza. Fresco de Arnold Belkin

ES

ásico.

More-

ustino

érica
ción,



80. Sancho manteado. Fresco de Arnold Belkin



81. Don Quijote y los molinos de viento. Fresco de Arnold Belkin

ES

ásico.

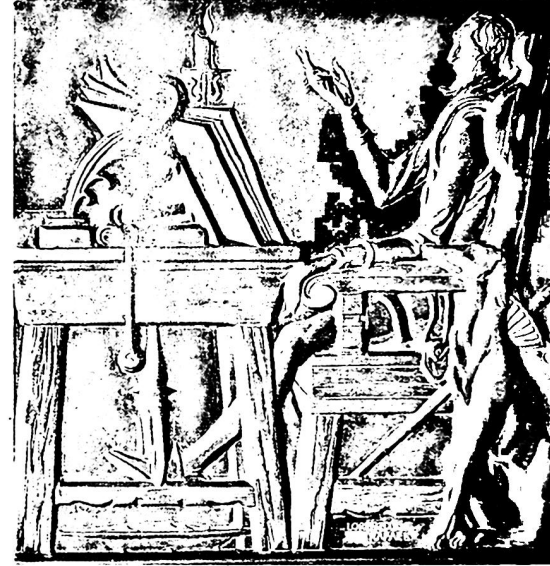
More-

stino

érica
ción,



82. Lorenzo Rafael. Don Quijote vence al Caballero de los Espejos



83. Lorenzo Rafael. Don Quijote leyendo *El Quijote*

ES

ásico.

More-

istino

nérica
ición,



84. Lorenzo Rafael. Don Quijote y Sancho Panza



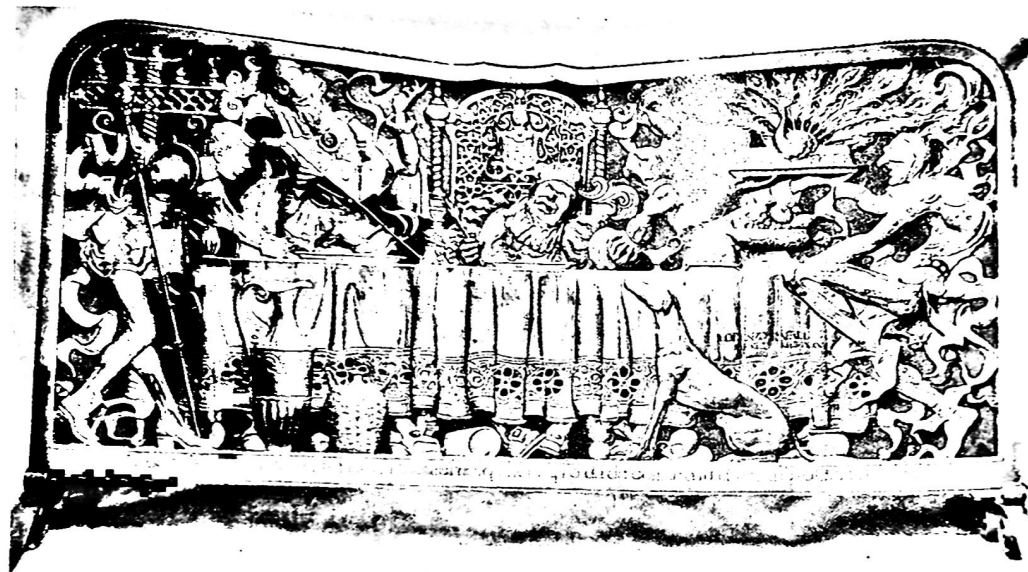
85. Lorenzo Rafael. Don Quijote y su galgo



86. Lorenzo Rafael. Don Quijote. Anverso de la medalla conmemorativa del Congreso de Academias de la Lengua Española. México, 1951



87. Lorenzo Rafael. Don Quijote de la Mancha. Relieve



88. Lorenzo Rafael. Sancho Panza comiendo en su Insula

mangas largas y holgadas, tocado con un gran gorro puntiagudo adornado de signos astronómicos; está detrás de un sillón en el que, con muy pocas líneas, se ve a Don Quijote, con los pelos de la cabeza y de los largos bigotes caídos sobre el rostro, visiblemente extenuado, teniendo junto a sí su larga espada. Don Quijote sostiene una vasija con ambas manos y el enorme mago Esquife le vierte en ella un jarro de agua.

Notable, también el dibujo de Maritornes: el pelo desgredado, moletuda, chata, con el párpado izquierdo medio caído, los brazos fuertes y hombrunos, las haldas recogidas, el corpiño mal cerrado con agujetas, apretándole los senos con ubres vacunas.

En la letra Q, como es lógico, Don Quijote. Está sentado en el mismo sillón viejo, de alto respaldo de cuero claveteado que ocupaba cuando el sabio Esquife le servía el jarro de agua; aquí Don Quijote está leyendo, pero con la mano derecha sostiene una gran espada con empuñadura de lazo. El rostro es flaquísimo, huesudo, amplía la frente y los cabellos ralos, la nariz fina y larga y algo encorvada, los bigotes lacios y largos caen a los lados del mentón puntiagudo. Al fondo, esbozados, cuatro gordos libros en un estante.

Por último, en esta enumeración, Sancho Panza en su borrico. El rostro redondo y mal afeitado de la barba es muy expresivo. Ojos pequeños, desconfiados, bajo las cejas gruesas, gruesa también la nariz, un ralo bigote cae sobre los labios contraídos. En la cabeza un tosco gorro rústico de bordes lanosos. Gordo y barrigón, con la mano derecha sostiene un botijo mal tapado. El Rucio camina con las orejas separadas y lleva una cabezada de arneses muy adornados, que contrastarían con el desaliño en el vestir de su dueño si no supiésemos el grandísimo amor que le tenía.

Obra, en suma, simpática y estimable este álbum de Ricardo Marín; revela no sólo al muy buen dibujante que fue, sino al lector del *Quijote* que lo conoce íntimamente y sabe bien quiénes eran los diferentes personajes, y su pluma ha rasgado, con entusiasmo y cariño, porque ama y siente la gran novela cervantina.

*

RAMÓN GAYA

Para el año de 1950, la empresa industrial "Mazapanes Toledo" publicó un calendario en el cual a cada mes correspondía una ilustración a colores, relativa a un texto célebre de la literatura española. Así, el

mes de enero, con un breve trozo del *Mío Cid*, tiene la correspondiente lámina pintada por Gaya; febrero un fragmento de *La Celestina*, etcétera. El mes de junio lleva un trozo del *Quijote*: "De lo que sucedió a nuestro caballero cuando salió de la venta" (que corresponde al comienzo del capítulo iv de la 1ª parte), que empieza: "La del alba sería cuando Don Quijote salió de la venta, tan contento, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo..."

La ilustración es un dibujo acquarelado, del pintor Ramón Gaya (24.5 x 17.5 cms.), en el que vemos un suelo de tonos pardos, calientes, del interior de la venta, que tenuemente debilitado se continúa en el campo abierto; hay, luego una barda en azul suave, fría, y en medio una gran puerta, abierta de par en par con sus grandes hojas de casetones sencillos y encima de ella un tejadillo de dos aguas con tejas pardorrojizas. Don Quijote acaba de salir y tuerce a la izquierda. La barda oculta la parte delantera de Rocinante, el medio cuerpo trasero del caballo es de tonos pardos, desde luego fantasía del pintor pues no creo que exista tal color de caballos y, de existir, yo diría que es una rara mezcla de alazán tostado y bayo grullo, según la denominación de pelajes ecuestres acostumbrada en mi tierra, el Bajío, que ha sido tierra de charros mexicanos. Pero dejémonos de digresiones, y volvamos al pequeño cuadro de Gaya. Don Quijote se percibe casi completo: el perfil del lado izquierdo, salvo la parte inferior de la pierna de ese lado; va bien montado, muy erguido y hasta un poco echado hacia atrás; lleva calzas pardas, casi del mismo color de su cabalgadura, el torso cubierto con armadura es una mancha suave sin detalles, abraza su adarga y con la derecha sostiene un descomunal lanzón larguísimo cuya punta sobresale tras el tejadillo de la puerta; lleva, Don Quijote, puesto un yelmo, con la visera alzada, sin babera ni gola. Junto a la barda, vista desde el interior de la venta, arimada a la puerta hay una grandísima olla toboseña, de barro rojizo oscuro y dos o tres palos o trancas. El horizonte, muy bajo, deja lugar a un vasto cielo rosado de amanecer limpio donde flotan nubecillas rosadas y azulosas, en suaves manchas de acquarela.

En resumen, con perfiles de tinta de china que dan fuerza y apoyo a los contornos, una suave, fina, delicada acquarela, que no por ser encargo comercial desdice las calidades de su autor.

Es una fortuna que Ramón Gaya, hoy ausente de este país, haya dejado aquí siquiera esta fina presencia de Don Quijote.

ARNOLD BELKIN

De origen canadiense, vino muy joven a México, aquí se formó y debe considerársele dentro de la pintura mexicana contemporánea, a la cual pertenece y dentro de la cual lucha, en los últimos años, en contra de lo que juzga tendencias equivocadas y hasta fraudulentas, cuestión que no corresponde tratar en estas páginas pero que he creído pertinente aludir para reafirmar las causas por las que a Belkin no debe considerársele extraño al arte mexicano.

Arnold Belkin pintó, hace pocos años, cuatro murales al temple en el hotel "La Casa de Piedra" de Cuernavaca, y es por esas obras que lo menciono aquí y a ellas voy a referirme.

Al fondo de una pequeña estancia, cubriendo un muro que medirá 4 x 4 metros, aproximadamente, vemos a Don Quijote acometiendo a los molinos de viento. Los molinos, torreones cilíndricos con altos techos cónicos, en sepías y ocre, tienen rostros espantables, de gruesos trozos negros, sobre los cuales los techos cónicos son puntiagudos gorros; las aspas se vuelven un poco confusas; al fondo, muchas formas triangulares aparecen como tiendas de campaña de un vasto campamento, en ocre y amarillos. A la derecha, Don Quijote se lanza al ataque, sobre un Rocinante que se contorsiona con violencia, lleno de pavor (¿veía él también gigantes o temía las aspas en movimiento?) con los ojos desorbitados y una cabeza que recuerda las de los perros que aparecen en diversas pinturas de Rufino Tamayo, de los mediados de este siglo. Don Quijote, que está visto un poco desde arriba y de su lado izquierdo, lleva armadura casi completa, enristra zurdamente el lanzón y con el brazo derecho levanta una espada que es casi un moderno estoque. Hay en esta figura gran movimiento, colorido de tonos calientes oscurecidos por las manchas negruzcas de la armadura con duras luces blancas; las dos figuras, Caballero y caballo, están compuestas sobre dos ejes en sotuer cuyo centro es el tórax de Don Quijote. Abajo, en primer plano, hay dos figuras: un hombre gordo, puede ser Sancho, que ríe con una garrafa en una mano y en la otra una copa; junto a él está una moza de cara pequeña, bonita, pelo negro, su vestido de campesina en ocre casi ocre, dibuja su hermoso cuerpo y sus redondos senos, ríe también y ambos están frente a una mesa tosca. Todo el mural tiene un grato colorido en su conjunto, pero falta unidad en la composición: los triángulos y cuadriláteros de los molinos, los dos ejes diagonales

de las figuras de Don Quijote y Rocinante, las dos figuras sobre ejes casi verticales cortados por la horizontal de la mesa; nada hay que ligue estas tres unidades que deberían armonizarse en el conjunto del mural. También el dibujo no es del todo concordante. En resumen, cualidades de pintor y defectos explicables en muralista incipiente, pero obra estimable sí lo es.

En otra estancia contigua hay otros tres murales del mismo autor, dos de ellos relativamente pequeños y otro, aparte, en muro frontero, más importante.

Uno es la escena del manteamiento de Sancho, que vuela por los aires y la manta, que aquí es un gran lienzo blanco, es agitada por cinco personas, entre ellas dos bonitas muchachas, alegres y reidoras, que evidentemente contradicen el texto cervantino y difícilmente podrían, en la realidad, sostener y menos aún aventar el corpachón de Sancho Panza, pero que pictóricamente son más gratas de ver que los rudos jayanes que realizaron tan ruda broma. En el ángulo inferior derecho de este mural está la firma y la fecha que corresponde a toda la obra a que me refiero, dice: "Arnold Belkin 1956".

Otro pequeño mural, junto al precedente, muestra a Don Quijote, cabalgando en Rocinante y al fondo los molinos de viento. El Caballero va armado de pies a cabeza; el yelmo sobre babera, muy alta, la que cubre hasta la mitad de la boca de la que desbordan unos bigotes largos y ásperos como puntas de alambres, formas que también tienen, pero de rasgos más gruesos, las crines del pescuezo y de la cola de Rocinante; la visera va alzada, por lo que se mira parte de un rostro cetrino, huesudo, de nariz afilada y grande, y el ojo izquierdo chico pero fijo, penetrante, con algo como de mirada de pájaro; Don Quijote, con la mano izquierda, es decir frente al espectador, empuña una larga pica. El caballo va al trote y es feo; claro que Rocinante lo era, pero estos caballos que pinta Belkin me parecen desagradables, pienso que conoce poco de caballos y sobre todo que no los ama, lo que siento lamentable. En general, la figura está bien compuesta; el color es de sepías, grises, blancos, al fondo ocres suaves; el dibujo, duro, como en toda esta obra, excepto en las cuatro o cinco mujeres, en que se vuelve amplio y sensual.

Como fondo de una especie de nicho o más bien alacena, en realidad una puerta tapiada que forma un rectángulo hundido en el muro con puertas adosadas, hay tres grandes figuras. Don Quijote, de pie, con armadura pero sin yelmo, solamente la gola muy alta que le llega a la boca, como en el mural antes descrito; abraza su adarga y con la

mano derecha empuña una fina espada, con la punta hacia arriba, casi en la postura militar que ahora se usa para "presentar armas" o el "garde-à-vous" francés; el rostro de Don Quijote es alargado, flaco, cetrino rojizo, de afilada y prominente nariz, mirada penetrante, alza la ceja derecha en acento circunflejo, tiene descomunales bigotes de gruesas púas y en la cabeza largos pelos entrecanos revueltos como si los agitara un ventarrón. A la derecha de Don Quijote está Sancho: gordo y chaparro, con rostro más de niño grande que de aldeano ladino; con su mano derecha sostiene una alabarda de la que pende y se enrolla en el asta una banderola-filacteria en la que se lee: "En un lugar de la Mancha". Al lado izquierdo del Caballero se mira a Rocinante en extrañísima postura de perro que se agazapa, con las ancas levantadas y agachando la cabeza, se repega a las piernas de Don Quijote. Decididamente Belkin no quiere a los caballos y creo que no los conoce.

El mural, en conjunto, está muy sencillamente compuesto, el dibujo firme y seco, el colorido agradable, sin duda tiene defectos pero también carácter.

LORENZO RAFAEL

Lorenzo Rafael nació en México, en 1897; estudió en la Escuela Nacional Preparatoria, en los años más álgidos de la revolución; luego cursó cuatro años de la carrera de medicina hasta que, por diversas circunstancias y sin duda por honda y verdadera vocación, se resolvió a dedicarse a la escultura. Siempre fue hábil de manos y en la propia Escuela de Medicina tenía muy cerca un buen ejemplo, el del doctor Carlos Dublán, médico eminente y hábil escultor y todo ello acabó por llevar a Lorenzo Rafael a la entonces Escuela de Bellas Artes, la vieja Academia de San Carlos, que con todas sus lacras y fallas que la han agobiado, a pesar de todo ello ha sido almácfgo de artistas, en México, hace doscientos años. Naturalmente, mucho ayudaron a Lorenzo Rafael sus estudios previos, en general muy superiores a los de la mayor parte de los alumnos de San Carlos y por eso, cuando él estuvo allí pudo dedicar todo su tiempo al aprendizaje de los talleres de dibujo y escultura, para perfeccionarse en lo que desde antes había empezado a practicar y, sobre todo, para aprender y dominar técnicas nuevas.

No es éste el lugar para hablar de los diversos trabajos de Lorenzo Rafael pero sí quiero apuntar los de sus comienzos, porque no se pierda el dato y que lo aproveche quien haya de estudiar la obra completa

de este escultor y en general la escultura moderna mexicana, tan desconocida.

En los años del obregonismo, la paz restablecida aunque no bien cimentada y el auge de las compañías petroleras que entregaron buenas sumas de oro al Estado, permitieron emprender nuevas obras de construcciones de edificios públicos como los destinados uno a la Secretaría de Educación Pública y otro a la Secretaría de Relaciones Exteriores. En ambos trabajó Lorenzo Rafael: diversas partes de la ornamentación escultórica de la primera, y para Relaciones trabajando los adornos en metal que estuvieron en el Salón Fumador y colaborando como ayudante del escultor Manuel Centurión en el labrado de las grandes cariátides, de madera, que estaban en los extremos del Salón de Recepciones, así como en los cuatro bustos, en piedra, de los héroes Hidalgo, San Martín, Washington y Bolívar, que ornaron la fachada del edificio que la Secretaría de Relaciones Exteriores ocupó en el núm. 109 de la Avenida Juárez, hasta abril de 1964, en que ese edificio fue demolido.

Pero vengamos a nuestro asunto, que es la obra que este escultor ha realizado con temas del *Quijote* y muy particularmente sus versiones del Caballero de la Triste Figura.

El propio don Lorenzo Rafael me ha dicho⁹ que su primera obra escultórica, fuera de estudios escolares, fue un friso decorativo que tituló "El dolor", sobre el tema de una cabeza estudiada en la sala de disección de la Escuela de Medicina.

El segundo trabajo fue ya su primer Don Quijote, el que lleva al pie la leyenda: "El primero de la raza", labrado hacia 1919.

¿Cuántas figuras de Don Quijote ha hecho después? No lo sabe Lorenzo Rafael; son varios cientos, nadie como él ha trabajado tan reiteradamente los temas quijotesco; yo he visto diversas obras suyas, siempre en metal, pero quise saber algo más sobre las técnicas por él empleadas y no dudé en preguntárselo.

Lorenzo Rafael ha utilizado diversas técnicas, en realidad casi todas las posibles para la escultura pues figuras de Don Quijote las ha tallado en madera, las ha labrado en piedra y las ha modelado para luego fundirlas en metal, pero su técnica preferida, y la que más cultiva, es la de hacer relieves en metal martillado, utilizando hierro, bronce, plata u oro; la inmensa mayoría de sus obras han sido relieves labrados en hierro o en bronce. No utiliza, como yo había supuesto, un soporte de lacre o resinas duras, sino que dice preferir un buen trozo de madera, cortado no a lo largo del tronco sino perpendicular a las vetas, lo que los grabadores llaman "madera de pie", para mayor dureza y uniformidad, sobre ese bloque coloca la lámina de metal y la trabaja con martillos.

El procedimiento es indudablemente delicado, riguroso y muy noble, y Lorenzo Rafael lo prefiere, con mucho, al metal fundido, que le parece más indirecto y, en cierto modo, menos personal. En efecto, como es bien sabido, una escultura fundida tiene varias etapas: la creación en el modelado en barro (hoy algunos escultores lo hacen en plastilina, para el caso es igual), luego hay que sacar el molde en yeso, con lo cual indefectiblemente algo de la versión inicial y directa se pierde, finalmente se pasa al metal fundido, por el procedimiento de la cera perdida; claro que la escultura ya fundida debe ser trabajada una última vez para suprimir rebordes, grumos e imperfecciones que son huellas inevitables del metal en fusión, ese último trabajo el escultor puede aprovecharlo para toques que acusen o supriman pequeños detalles pero siempre habrá distancia entre la versión primera que los dedos modelaron en el barro y la última que los cinceles retocaron en el bronce. En contraste, la lámina de metal, sobre la que se dibuja y luego se esculpe martillándola, tiene la ventaja de lo inmediato y hasta espontáneo, aunque también el grave inconveniente de la imposibilidad de corregir errores, si no son mínimos; es, en realidad, como la talla directa en madera o en piedra.

Lorenzo Rafael ha conseguido una gran destreza en esa manera del metal martillado; muchas veces sólo hace un boceto previo de la obra que emprende, luego la dibuja directamente en la plancha de metal y procede a labrarla creando el volumen en cada golpe, siguiendo o cambiando la silueta dibujada, según la inspiración en el proceso de la obra, por todo lo cual dije antes que era procedimiento directo, noble y riguroso; por eso mismo él la prefiere a otras técnicas para hacer lo que artísticamente quiere expresar.

¿Ha sido, la precedente disquisición, prolija o superflua? Acaso no tanto. Se supone que trato aquí de dar cuenta y razón de las presencias mexicanas de Don Quijote; para la cuenta, importaba señalar lo muchísimo que las acrece el gran número creado por el escultor Lorenzo Rafael, para la razón de ellas consideré interesante informar de la manera como han sido hechas, puesto que eso influye en su conocimiento y valoración.

Acerca de Lorenzo Rafael y sus obras quijotesco se han publicado, a lo largo de los años, artículos, entrevistas, crónicas, reportajes, etcétera, dispersos en periódicos y revistas, pero haría falta un estudio organizado, a base de órdenes cronológico, técnico y artístico, para examinarlas; creo que un estudio así daría interesantes conclusiones sobre la evolución en el tratamiento formal, en las escenas preferidas, en la vi-

sión misma de los asuntos y la resolución plástica de los problemas que plantean, en fin consideraciones y resultados que no pueden ni deben imaginarse a priori. Pero es obvio que tal estudio no cabe ni corresponde aquí. Por ello me limitaré a examinar unos cuantos ejemplos, escasos en número pero creo que suficientemente representativos de la obra de Lorenzo Rafael.

1. "El primero de la raza", tituló a su primer Don Quijote; allí está, parado sobre su pierna derecha y apoyando la izquierda en un tronco caído. La armadura completa pero sin yelmo, rica, finamente trabajada hasta en los anillos de la loriga que asoma entre las escarcelas y en las axilas; demasiado lujo para el pobre hidalgo manchego pero digno del símbolo "El primero de la raza". Además, sobre el peto cuelga una ancha y lisa cruz. La mano derecha se apoya en un lanzón delgadísimo como jabalina y la izquierda, con guantelete, echa hacia atrás un montante de sencilla y elegante guarnición. Bajo el "yelmo de Mambrino" el rostro es largo, huesudo; no es afortunado el perfil, por la boca abierta, el corte brusco en el arranque de la nariz y la barbilla, que parece un gancho, prolongación del maxilar. La línea del horizonte, muy bajo, con el pequeño molino de viento, un tronco curvado y siluetas de nubes en el vasto cielo, dan profundidad al fondo y por lo mismo realzan la figura principal.

2. Un diptico, que me atrevo a suponer de fecha temprana en la cronología de la vasta obra quijotesca de su autor, presenta a Don Quijote y a Sancho Panza. El primero, tiende a lo abstracto: sobre un fondo casi liso la figura de Don Quijote está compuesta en tres ejes verticales, muy estilizada y convencional; el rostro sigue mucho el dibujo de "El primero de la raza". En contraste, la figura de Sancho, con sus ropas flojas y arrugadas, es más dinámica y allí todo tiende al realismo: la silueta del cuerpo, su actitud y el fondo en que se esboza una cerca y un tejado.

3. Muy distinto es otro relieve en el que Don Quijote está acompañado de su galgo corredor. El fondo es plano, liso, salvo un puro detalle ornamental: un *cul-de-lampe* casi no más dibujado para romper el vacío del fondo y equilibrar el conjunto. Don Quijote lleva puesta la bacía-sombrero, que suele repetirse en los relieves de Lorenzo Rafael; armadura sólo en el tórax y los hombros, gregüescos de tela muy suave, zapatos, calzas muy altas que mal se ajustan a las piernas largas y flacas. Adelanta la pierna derecha; descansa ambas manos en el pomo de la espada que se apoya en el suelo, vertical y desnuda, larga, de dos filos, de cazoleta labrada y grandes gavilanes de puntas retorcidas hacia arriba y hacia abajo, es una fina y hermosa espada. Atrás y junto al Caballero

está el galgo, elegante silueta cuyas suaves curvas cortan y alivian la rigidez de las líneas casi rectas del primer plano. El rostro de Don Quijote me parece muy superior, plásticamente, a los de los relieves antes mencionados: es alargado y flaco pero no duro, los bigotes lueños y casi horizontales, la barba escasa y en punta; tiene el rostro surcado de profundas arrugas, la mirada baja, perdida, triste. Toda la figura está llena de sencillez, serenidad y melancolía. Es con otros dos ejemplos que citaré más tarde, uno de los mejores Quijotes de Lorenzo Rafael.

4. Contrastando con las figuras precedentes, que están solas y más o menos estáticas, hay una escena con gran movimiento: es el momento en que Don Quijote ha vencido al Caballero de los Espejos ("le puso la punta desnuda de su espada encima del rostro, y le dijo: Muerto sois, caballero, si no confesáis que la sin par Dulcinea del Toboso se aventaja en belleza a vuestra Casildea de Vandalia, etcétera").¹⁰ Don Quijote lleva armadura completa, con yelmo que en ese momento tiene alzada la visera, todavía abraza la adarga y en la derecha la espada. La mirada fierísima, la boca entreabierta y la barba larga y ganchuda. El vencido está caído en el suelo, como tratando de incorporarse; por la visera levantada se ve el rostro, a mi juicio mejor que el de Don Quijote. El atavío del Caballero de los Espejos es más lujoso que el de su vencedor, pues su yelmo tiene cimera de tres inmensas plumas y sobre la armadura lleva cota de armas donde se miran los espejillos origen de su nombre apelativo, todo lo cual es trasunto muy acertado del texto cervantino: "Sobre las armas traía una sobrevista o casaca, de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos...; volábanle sobre la celada gran cantidad de plumas verdes, amarillas y blancas..."¹¹ En muy segundo plano Sancho mira la escena haciendo desmesurados ademanes al ver que el de los Espejos es su bien conocido paisano Sansón Carrasco.

5. Don Quijote cabalga. ¿Cuándo, en dónde, por qué?

Tengo, para mí, que aquel famoso cartapacio que Don Miguel de Cervantes compró en el Alcaná de Toledo estaba incompleto, como suele acontecer hoy con las colecciones de periódicos y otros papeles viejos que se venden como desechos y compran, por ínfimo precio, algunos comerciantes para utilizarlos en el miserable fin de envolver sus mercaderías. Para eso iba a servir el arábigo manuscrito de Cide Hamete Benengeli y en ello hubiese acabado, ignorado de todos, si el muchacho vendedor no hubiera topado, tan oportunamente, con el curioso e insaciable lector que era Cervantes. Partiendo de tal hipótesis,

que nunca será comprobada, quiero suponer que muchas andanzas y aventuras de Don Quijote han quedado sepultadas no en el olvido, del que podrían ser resucitadas, sino en la más oscura y total ignorancia, para desgracia de todos los que tanto admiramos al Caballero Manchego. Acaso él anduvo por muy más lejanas tierras de las comprendidas entre la Mancha nativa, las peñas de Sierra Morena y la playa de Barcelona, acaso tomó parte en algún torneo, acaso alguna vez acudió al desafío de un paso honroso en algún lejano lugar y en ocasión hoy desconocida.

Algo así es lo que sugiere esta imagen extraña de Don Quijote: pasa cabalgando, no en el escuálido Rocinante sino en un buen caballo de fuertes remos que trota suavemente, cubierto por gualdrapa de torneo o de batalla. Don Quijote lleva puesta toda la armadura, desde la gola hasta los escarpes y se cubre con la bacía o yelmo de Mambrino; empuña en la diestra la lanza de enorme rondela y con la izquierda lleva las riendas; a su lado izquierdo cuelga no la adarga antigua sino un escudo de forma francesa, en cuyo campo está grabado el rostro que sin duda será el de su dama, la sin par Dulcinea del Toboso. La silla es de arzones muy altos y estribos cortos, verdadera silla jineta, que contrasta con el atuendo del caballero y del caballo. Porque con armas defensivas completas se usaba una silla de acciones más largas y el caballero iba con las piernas casi estiradas, en tanto que la silla de estribos cortos, que obliga a llevar las piernas flexionadas se usaba montando caballos ágiles, como lo eran los de origen árabe y llevando armas de poco peso.

Acaso Don Quijote, que camina con la cabeza algo inclinada, perdido en sus ensañaciones, va por lejanos caminos de Europa, a conquistar gloria, y deliberadamente ha combinado con ese atavío un poco francés, un poco alemán, su española silla jineta.

6. En una grande y elaborada pantalla de chimenea vemos uno de los episodios de Sancho Panza, cuando fugazmente fue gobernador de la Insula Barataria. Es uno de los raros trabajos con firma completa y fecha: "Lorenzo Rafael / México MCMXXVII". En el lado inferior del marco, la siguiente leyenda: "y denme de comer, o si no tómense su Gobierno, que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas."

Vale la pena recordar la escena y luego ver la interpretación del escultor: mucha hambre tenía Sancho cuando le sentaron a la mesa, llena de ricos manjares y rodeado de funcionarios y pajes, como era el uso en las cortes renacentistas; allegábanle los platos, pero antes de

que pudiese probar de ellos el severo médico los tocaba con su vara de ballena y los servidores los retiraban con extraordinaria presteza, hasta que Sancho, con irritación que el hambre extremaba, pidió explicaciones e informado de que no podía comer ni perdices ni asado ni olla podrida, sino apenas fruslerías como obleas y tajadillas de "carne de membrillo" (o sea lo que aquí llamamos membrillate), "se arrimó al espaldar de la silla y miró de hito en hito al tal médico, y con voz grave le preguntó cómo se llamaba y dónde había estudiado. A lo que él respondió:

"Yo, señor Gobernador, me llamo el doctor Pedro Recio de Agüero, y soy natural de un lugar llamado Tirteafuera, que está entre Caracuel y Almodóvar del Campo, a la mano derecha, y tengo el grado de doctor por la Universidad de Osuna.

"A lo que respondió Sancho, todo encendido en cólera:

"Pues, señor doctor Pedro Recio de Mal Agüero, natural de Tirteafuera, lugar que está a la derecha mano como vamos de Caracuel a Almodóvar del Campo, graduado en Osuna quíteseme luego delante; si no, voto al sol que tome un garrote y que a garrotazos, comenzando por él, no me ha de quedar médico en toda la insula, a lo menos de aquellos que yo entienda que son ignorantes: que a los médicos sabios prudentes y discretos los pondré sobre mi cabeza y los honraré como a personas divinas. Y vuelvo a decir que se me vaya Pedro Recio de aquí; si no, tomaré esta silla donde estoy sentado y se la estrellaré en la cabeza, y pídanmelo en mi residencia; que yo me descargaré con decir que hice servicio a Dios en matar a un mal médico, verdugo de la república. Y denme de comer, o si no, tómense su gobierno; que oficio que no da de comer a su dueño no vale dos habas."¹²

En el relieve de Lorenzo Rafael vemos a Sancho Panza, con aire furibundo, replicando e increpando a Pedro Recio; con la izquierda empuña un gran tenedor de tres puntas y con la diestra acciona, puesto el codo en la mesa. Lleva una gorra blanda ornada con rica pluma y viste ropa suntuosa: gorguera de pliegues escarolados, que fueron llamadas "de cangilones" y grandes mangas acuchilladas, en lo cual difiere de la historia, pues sabemos que Sancho fue a su insula "vestido a lo letrado [que era ropa austera y lisa] y encima, un gabán muy ancho de chamelote de aguas, leonado, con una montera de lo mismo."¹³ Pero son, estos, detalles que no vienen a mayor caso que el gusto de recordar pormenores, todos sabrosos, de la novela cervantina.

El espaldar de la silla que ocupa Sancho tiene algo de italiano y más de morisco, por los finos arabescos, y al centro un blasón con yelmo de frente, cerrado y coronado.

Cinco personajes más hay en la escena: a la diestra de Sancho, el doctor que él llamó de Mal Agüero, de rostro flaco, barbas y bigotes largos, grandes y redondos anteojos; en actitud amanerada esgrime su varilla de ballena y replica al Gobernador.

Al otro lado un paje, esbozando una sonrisa burlona presenta una bandeja en que hay un pastel adornado con nada menos que un pequeño pavo real.

A un extremo de la mesa, un mozo retira el plato, con la mano izquierda, mientras que con la derecha sostiene una larga vara terminada en un gran cascabel, y al lado opuesto un bufón, algo mefistofélico y corcovado, hace cabriolas agitando largas cintas con cascabeles.

Sólo el quinto personaje no participa de ese aire de burla e irrisión que rodea a Sancho: es un galgo que, sentado y estirando su fina cabeza, espera su parte en el banquete.

En el suelo, frente a la mesa, hay una jarra elegante, un botijo rústico, algunas vasijas y frutas caídas. El mantel, la silla, un gran candelero de cinco velas, todo es rico y suntuoso, más al modo renacentista que al barroco. Aunque a primera vista, la escena es recargada, está muy bien compuesta, extraordinariamente dibujada y los planos muy bien manejados, todo lo cual hace de esta pantalla (que tal vez convendría llamar castizamente una antipara), un magnífico relieve quijotesco.

7. En contraste con la pieza anterior, tan dinámica y recargada, ésta es sencilla, austera y estática.

Don Quijote lee su propia historia, lo que es muy lógico, pues el lector sin duda recordará que antes de la tercera salida de Don Quijote fuele Sancho Panza con la noticia de que el Bachiller Sansón Carrasco había llegado a ese lugar de la Mancha diciendo que andaba ya en libros la historia de "El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha", y luego el propio Bachiller le dio cuenta y razón de ello; de modo que Don Quijote de seguro conseguiría el dicho libro, y por eso lo vemos leyéndolo a la luz de una gruesa vela, teniendo junto a sí su gran espada, de labrada cazoleta, y su esbelto galgo corredor que atentamente escucha la lectura de aquellas páginas en que también él quedó inmortalizado.

Don Quijote está sentado en un gran sillón de alto respaldo; frente a sí tiene el libro, en cuya cubierta se lee "Don Quijote de la Mancha", de tamaño in folio, apoyando en un atril. Sobre la mesa hay también un gran tintero y en él una pluma, además unos volúmenes (en el auténtico sentido latino) de uno de los cuales pende la cinta para mantenerlo enrollado. Los muebles son grandes, de fuertes maderos,

algo rústicos pero dentro del estilo español del siglo xvi, son auténticamente contemporáneos de Don Quijote; esos y no otros serían los que escasamente amueblarían su vasta casona manchega. Don Quijote apoya los pies en el travesaño inferior de la mesa y abajo se mira un brasero grande y casi plano, también usual entonces, igual a los que hemos mirado en las hoy casas-museos, como la de Cervantes en Alcalá y, mejor, la de Lope de Vega en Madrid.

8. En una de las gratas y largas pláticas que he tenido con el escultor Lorenzo Rafael le pregunté cuál de tantos Quijotes que ha esculpido y modelado era el que le ha satisfecho más o el que prefiere; la respuesta era difícil, por razones obvias, pero el escultor me dijo que, al margen de valores artísticos, esfuerzo en la realización y otras muchas condiciones, es decir en una apreciación personal y casi afectiva, su Quijote preferido es esta cabeza, enmarcada en un amplio medio punto; la razón, o más bien el motivo, de esa preferencia, está en la curiosa circunstancia de la que surgió: una noche, hace años, Lorenzo Rafael tuvo un sueño en el que veía un campo, una vasta extensión solitaria iluminada por la luz de la luna, en primer término había una barda, blanca, más bien azulada por la luz que llenaba todo; luego, tras de la barda, surgió Don Quijote, sólo la cabeza y los hombros y con el rostro vuelto, en tres cuartos de perfil, miraba a lo lejos y la brillante y suave luz de la luna iluminaba el rostro quieto, la barda y el campo, con gran claridad. Lorenzo Rafael se despertó, recordaba el sueño con gran precisión y se sentía un poco inquieto y obsesionado. Se levantó en plena madrugada y dibujó el Quijote que había soñado. Más tarde lo esculpió sin querer cambiar nada. El Don Quijote de ese relieve, acaso por su origen onírico, subconsciente, es de sus obras la figura en cierto modo preferida.

Una frente con arrugas bien marcadas por desvelos y preocupaciones inicia el rostro alargado; cejas espesas, que se curvan armonizando con las líneas de la frente sombrean los ojos profundos, levemente entrecerrados, con la vista perdida en ensueño, o más bien en un miraje interior; las marcadas ojeras completan la gravedad de la frente; la nariz es grande, algo aguileña, como sabemos lo era la de Cervantes; los bigotes muy poblados y de largas y desordenadas guías, cubren el labio superior; el labio inferior, grueso y algo caído, con el mentón adelantado recuerda mucho esa parte del rostro de Carlos V; la barba escasa pero crecida, está despeinada, aliñada formaría perilla; las orejas grandes, como de hombre viejo y el pelo, largo y desaliñado, cae en mechones por atrás y algo por delante de la oreja; el cuello largo, nervudo, de

JES
clásico.
More-
ustino
tríguez
Estéti-
1966.
67.
l. Con-
rismo.
de
il. Por
tes
1968.
México.
or Mo-
Vargas
Estudio
mérica
dición,

acusada nuez, emerge de la armadura sin gola; se miran las hombreras altas y algo de las mangas; en la cabeza, la bacía estilizada en forma de sombrero redondo, acierto frecuente en las figuras de Lorenzo Rafael, que de este modo suprime el aire ridículo de cubrirse con una vasija de peluquería y al mismo tiempo conserva la idea de aquel fabuloso yelmo de Mambrino.

Toda la figura está llena de nobleza, ensoñación, desasimiento de lo inmediato y la huella como de un pesar, hondo y oculto, que aflora en ese aire de tristeza y preocupación al que se sobrepone lo viril y resuelto que acusan rasgos y actitud.

Una variante de esa magnífica figura fue aprovechada, por su mismo autor, para una medalla. La cabeza es muy parecida, con leves cambios por la técnica diferente, puesto que la figura anterior es martillada y la medalla, naturalmente, modelada en su original y luego fundida. En ésta se ve parte de la armadura y hasta un trozo de la adarga, también la mano izquierda que sostiene la lanza, y a un lado, al mismo nivel de los ojos al Don Quijote, como si las estuviera mirando, una estrella.

Pero con razón la cabeza enmarcada en el medio punto, que con su línea rotunda y tranquila armoniza con la expresión del rostro, es la figura de Don Quijote que su autor prefiere, además de su origen subconsciente que, para su autor, debe darle algo de misterio y revelación. Claro es que nada más lógico y natural el que un escultor, que tantas figuras quijotescas ha realizado, tuviera un sueño en que viera al personaje en quien ha pensado infinitas veces, al leer y releer la novela y al pasar horas y horas esculpiéndolo o modelándolo; mas ese sueño, intenso y preciso, del campo solitario, y la cabeza de Don Quijote levantándose tras la desnuda barda, todo bañado en la luz brillante, suave, azulada de la luna, es ciertamente un sueño poético en su más amplio y diverso sentido, sobre todo en el original: sueño creador, como lo fue, pues de allí surgió esa obra, acaso la mejor de las representaciones de Don Quijote que ha producido el escultor Lorenzo Rafael.

Ningún artista mexicano ha tratado tan reiteradamente la figura de Don Quijote como lo ha hecho Lorenzo Rafael; probablemente tampoco ninguno haya puesto en sus obras quijotescas tanto amor como él, a través de muchos años, labrando y modelando figuras y escenas

de la inmortal novela, sin repetir nunca ninguna de las piezas. Sólo un profundo conocimiento del *Quijote*, en reiteradas lecturas que arrancan desde la niñez y un cariño vital por el libro cervantino, explican ese esfuerzo y ese entusiasmo sostenidos a lo largo de toda una vida, así como la satisfacción, que debe tenerla, de haber logrado una larga serie de magníficas obras de su arte, dignas del noble tema que las ha inspirado.

NOTAS AL CAPITULO VI

¹ SALVADOR MORENO. *El pintor Pelegrín Clavé*. Instituto de Investigaciones Estéticas. UNAM, México, 1967.

² RODRÍGUEZ MARÍN. Notas en tomo I, p. 80, de su edición crítica del *Quijote*.

³ JUSTINO FERNÁNDEZ. *Arte moderno y contemporáneo de México*, p. 202.

⁴ En la página 16 del catálogo de esa exposición, publicado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, una ficha dice: "395. Viñeta del poema. Por don Quijote de Roberto Argüelles Bringas. 1903. Dibujo a tinta 13 x 18 Col. Morillo Safa." Pero en la exposición no se encuentra ninguna pieza señalada por el núm. 395, ni aparece Don Quijote en viñeta alguna. Tal vez, ya registrada la obra en cuestión se prescindió de exhibirla por falta de espacio o por otra razón.

⁵ FRANCES TOOR. "Advertencia", en *La obra de José Guadalupe Posada. Grabador mexicano*.

⁶ *Arte moderno y contemporáneo*..., p. 286.

⁷ EMILIO OBREGÓN. *Filatelía*. Tomo II, pp. 52-57.

⁸ Posteriormente a lo dicho en su libro antes citado, el propio don Emilio Obregón me informó que el grabado para la estampilla de la "Calavera" de Don Quijote, se debe a Margarita Lacayo, en substitución al grabado de Rubén Fernández, que fue rechazado.

⁹ Todos estos datos consignados aquí proceden directamente del escultor Lorenzo Rafael; principalmente de conversación tenida con él, en su domicilio, el 14 de septiembre de 1965, según lo registran mis notas.

¹⁰ *Quijote*, 2a. parte, cap. XIV.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Quijote*, 2a. parte, cap. XLVII.

¹³ *Quijote*, 2a. parte, cap. XLIV.

Capítulo VII

DON QUIJOTE EN LA ESCENA

PRIMERAS PRESENCIAS EN LOS ESCENARIOS DE MÉXICO

Nada frecuentes han sido las ocasiones en que la escuálida figura de Don Quijote se ha ofrecido al público desde la escena de un teatro mexicano; a media docena llegan, escasamente, aun forzando un poco la mano en ello, es decir incluyendo en ese corto número alguna aparición quijotesca en algo que no eran obras teatrales, como adelante se verá.

La primera vez que Don Quijote apareció en un foro, en México, fue en el del Coliseo de la entonces capital del Virreinato de la Nueva España, el 28 de diciembre de 1794, en la obra *Las bodas de Camacho*.¹ El arreglo para teatro de ese episodio quijotesco lo había hecho don Juan Meléndez Valdés y se había estrenado en Madrid, diez años antes, en 1784. De tal pieza dice un tratadista moderno que "tiene poca importancia",² y otro crítico, más especializado, la califica de "mediana obra dramática *Las bodas de Camacho*, que encerraba el episodio del *Quijote* de su título entre redes atildadas y reglas clásicas".³ A pesar de todo, tiene cierto interés porque la obra se puso con una parte musical, de modo que es un antecedente bastante directo de lo que en nuestros días hizo, con muchísima mayor calidad, Manuel de Falla en *El Retablo de Maese Pedro*. La obra de Meléndez Valdés tenía cuatro coros cuya música escribió el compositor don Pablo Esteve.

Después de aquellas musicales *Bodas de Camacho* hubieron de trans-

currir más de medio siglo para que la figura de Don Quijote volviese a aparecer en la escena, en México.

En 1850 "la compañía Monplaisir estrena la pantomima en cinco actos *Don Quijote de la Mancha*, haciendo el papel de Don Quijote el bailarín Gordy".⁴

*

"DON QUIJOTE EN LA VENTA ENCANTADA"

Durante largo tiempo, después de escrito casi todo el presente estudio, creí que la ópera de Miguel Planas, *Don Quijote en la venta encantada*, estaba perdida, como tanto de lo que han producido los músicos mexicanos y que no ha sido impreso. Grande fue, y muy grata, mi sorpresa, cuando una tarde, charlando sobre nuestros respectivos proyectos y trabajos en marcha, mi amigo de largos años don Gabriel Saldivar me dijo que él poseía un ejemplar de la partitura de *La Venta Encantada* y pocos días después la puso en mis manos. Gracias, pues al erudito, bibliófilo, gran conocedor de la música mexicana que es Saldivar, y desde luego a su generosidad y amistad, puedo añadir bastante más de lo que esperaba sobre esta "presencia" de Don Quijote en el teatro mexicano, hace ya casi un siglo.

Nada diré sobre la música de Planas, por dos motivos: el primero, mi propia incompetencia para analizar cualquiera composición musical y mucho más un ópera, y segundo, porque Saldivar me ha prometido hacer un breve estudio al respecto que será, como sus ya conocidos trabajos,⁵ reflejo de su mucho saber en musicología; si eso llega a realizarse, en los *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* publicaremos, Saldivar y yo, nuestras respectivas opiniones sobre la música y sobre el libreto de la ópera en cuestión, con todos los datos documentales correspondientes, que aquí resultarían excesivos.

Por lo tanto, en las páginas que siguen me limitaré a hacer una sinopsis del libreto, señalando las correspondencias y las discrepancias con el texto cervantino de donde procede, así como el tratamiento del personaje Don Quijote y, finalmente, apuntando un problema o duda sobre el origen de tal libreto.

Desde luego cabe advertir que el libreto, propiamente, no he podido verlo; lo único que me ha sido posible examinar es una copia de la partitura completa de la ópera y en ella, como es usual, abajo de alguno de los pentagramas va manuscrito el texto o letra, en los compases a que corresponde, para que el maestro director pueda dar las entradas

y guiar el canto como lo hace con los demás instrumentos sonoros puesto que todos, orquesta y cantantes, integran el conjunto que ha de dirigir. Pero, como es lógico, en la partitura no existen muchas indicaciones que el libreto debe de tener: las entradas y salidas a escena de los diversos actores, las acotaciones para indicar detalles de la acción y hasta de actuación, las mutaciones de escena o cambios de decorado que indican cambio de lugar de la acción y, en general, todas las indicaciones que un texto dramático normalmente tiene para ser representado. Por la falta de todo eso es natural que surjan dudas y preguntas que me es imposible por ahora resolver.

He aquí lo que he encontrado en la difícil lectura de esos renglones manuscritos, con las palabras muchas veces cortadas o alargadas, por necesidades del canto, en la partitura de *La Venta Encantada*:

ACTO I. El Cura, Sancho y el Barbero van por el monte buscando a Don Quijote, de quien Sancho les cuenta proezas absurdas y falsas (que Cervantes no imaginó). El Cura y el Barbero encuentran a Cardenio y éste comienza la narración de sus amores y desengaños. Los mismos personajes ven, a lo lejos, a Dorotea, que canta entre cajas y luego entra en escena. Cardenio reconoce a Dorotea: "Sois la hermosa a quien perjuró, don Fernando abandonó..."; ambos prometen ayudarse y vengarse. Sin transición, el Cura les dice que le sigan, pues tiene un plan para "volver al loco [Don Quijote] a su paterno hogar." Aparece Don Quijote cantando a Dulcinea y diciendo dislates; se le acerca un paje, que es el Barbero disfrazado, hace una señal y Dorotea se llega a Don Quijote pidiéndole ayuda; Don Quijote decide ir con ella y Sancho queda muy contento. El coro comenta que al ir Don Quijote a la aldea "Ya su locura no hay que temer, pues el incauto cayó en la red."

Esas escenas proceden de cinco capítulos de la 1ª parte del *Quijote*, pero con muy notables diferencias: en el cap. 24 aparece Cardenio (de quien los cabreros ya habían hablado a Don Quijote) y empieza a contar su historia, pero luego le viene el ataque de locura y golpea al Caballero. El cap. 25, que refiere la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena y su carta a Dulcinea, no tiene correspondencia ninguna en la acción de la ópera. Los caps. 26 y 27 tratan del encuentro de Sancho con el Cura y el Barbero y, luego, de ellos tres con Cardenio. En el cap. 28 los cuatro personajes mencionados encuentran a Dorotea, quien les refiere su historia. Finalmente, en el cap. 29, el Cura trama el artificio para sacar a Don Quijote de Sierra Morena, con la complicidad de Dorotea; se encaminan a buscarle; al encontrarle, Dorotea

ya fingida Princesa Micomicona, implora su ayuda y Don Quijote promete ir a su reino. Como se ve, las diferencias son apreciables. Por lo que respecta a los lugares de la acción, por falta de acotaciones, como antes dije, no puedo saber si todo ocurre en el campo o parte de ello en el interior de la venta, como lo dice la novela.

ACTO II. Llegan a la venta el Barbero y el Cura, luego Don Quijote y Sancho Panza. El coro canta que Don Quijote está bien loco, que lo echen de allí. Entran los cuadrilleros de la Santa Hermandad y quieren aprehender a Don Quijote quien se resiste y hay pelea con espadas. Sin acotación, pero con indudable cambio de escena, Lucinda canta su abandono; aparece Fernando, la reconoce y pide que le siga, ella rehúsa. Llega Cardenio y al verlos quiere tomar venganza; Lucinda le pide que perdone a Fernando; en eso están cuando entra Dorotea, supongo que disfrazada pues no es reconocida. Hay luego un concertante: al cuarteto mencionado se unen el Barbero y Sancho, el primero dice que "seguir con la broma no es posible ya", y Sancho pide que ayuden a Don Quijote, que ha trabado "batalla campal"; a eso se añade el coro que repite: "El diablo en la venta parece que está... gritar se oye al loco, ¡gran Dios, qué será?". Entra Don Quijote exclamando: "¡Victoria, que el gigante vencido quedó ya!". El acto termina con otro concertante en el que cada personaje sigue con su tema y el coro (que lo es de "Moras", según una excepcional indicación), exclama que todo es confusión, lo cual es realmente cierto pero desde muchos compases antes de que el coro lo diga.

El autor del libreto manejó aquí, muy libremente, cuatro capítulos del *Quijote* (1ª parte), de esta manera: el cap. 32 que habla de la llegada a la venta de toda aquella comitiva que venía regresando de Sierra Morena, luego Don Quijote subió a dormir y el capítulo termina cuando se va a comenzar la lectura de la "Novela del Curioso Impertinente". Salta, el libreto de la ópera al cap. 45 del *Quijote*, en donde está el pleito que tuvieron, por una parte Don Quijote y Sancho y por la otra el barbero (no maese Nicolás sino el otro, el que fue agredido por el Caballero para despojarlo de la bacía que imaginó yelmo de Mambrino), porque este barbero quería recobrar su bacía y una albarda, que Sancho juzgaba botín tomado en buena lid. En esa pelea están cuando llegan los cuadrilleros y quieren tomar preso al Caballero. Retrocede, en la ópera, la acción, al cap. 36 del *Quijote*, que narra el encuentro, en la venta, de Cardenio y Dorotea con los recién llegados Lucinda y Fernando, y todos se reconocen entre sí. Sin que la letra

de la ópera lo diga claramente, pero sí por frases de Sancho y del coro respecto al combate de Don Quijote con un gigante, es de suponer que el autor quisiera aludir (y no veo dificultad en que así lo entendiera el público) a la "descomunal batalla que Don Quijote tuvo con unos cueros de vino tinto...", como reza parte del enunciado del cap. 35 de la novela cervantina.

ACTO III. Sin indicación de lugar, pero indudablemente en el interior de la venta. Sancho entra en escena sigilosamente y luego dice que mira magos y gigantes; probablemente el coro, que representaría esos magos y gigantes, esté parado o desfile silenciosamente por el fondo de la escena, pero eso no se indica en la partitura. Entra el Cura, pregunta por Don Quijote y manda a Sancho vaya a buscarlo. En un dueto, el Cura y el Barbero dicen que no se escapará Don Quijote: éste llega, el Cura le comunica que la señora de ese palacio le ordena que vaya a descansar y el Caballero obedece. El Cura recomienda sigilo y repite: "sí, él caerá". No hay acotación, pero sin duda cambia la escena. Aparecen Fernando y luego Dorotea, que pide perdón y también la muerte, en un dueto. Entra Cardenio buscando venganza, se bate con Fernando y es desarmado; entra Lucinda haciendo reproches a Fernando. Concertante: reconciliación y expresiones de amor entre Cardenio y Lucinda, Fernando y Dorotea; luego otro breve dueto con lo que da fin esa trama. Mutación no indicada, pero necesaria para volver a la venta. El coro canta: "Miserere, miserere de este noble paladín". Sancho cuenta que unos fantasmas encantaron a Don Quijote; el coro repite: "Miserere, miserere de este noble paladín; resignados acatemos los decretos de Merlin." Un trío, luego un dueto en que aparece Don Quijote despidiéndose y Sancho le promete que siempre lo seguirá. Sin indicación de cuál o cuáles personajes, pero supongo que lo hará el coro, canta repetidamente: "Pobre señor, pobre señor, que Dios le vuelva la razón..." Con lo cual termina el acto y la obra.

Todo eso procede de dos capítulos de la citada 1ª parte del *Quijote*: en el cap. 46, aplacada la contienda que se cuenta en el capítulo anterior, ya mencionada, Don Quijote se confirma en que ese lugar, la venta, es un castillo encantado. El Cura sigue adelante su plan para secuestrar al Caballero y hace que todos o los más de los presentes se disfrazen de diversos modos. Retrocede el libreto al final del cap. 36, que trata de la reconciliación y da fin la interpolada novela sobre los amores y desventuras de Cardenio, Lucinda, Dorotea y don Fernando. Luego torna el libreto a las últimas páginas del cap. 46, en que los disfrazados atan a Don Quijote mientras duerme y, al despertar, "se creyó que

todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que, sin duda alguna, ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender..." (loc. cit.).

Si el puro asunto está considerablemente distorsionado, en relación con la novela de que procede, en otros aspectos las diferencias son mayores. Nada, absolutamente nada de las cualidades de la novela cervantina, aparece en el libreto de *Don Quijote en la venta encantada*; ni siquiera el título es apropiado, pues sugiere, desde luego, que Don Quijote será el personaje principal y eje de la obra, y no es exactamente así pues, en realidad, hay dos asuntos: el del engaño que urde el Cura para regresar a Don Quijote a su casa, por medio de la fingida Princesa Micomicona y finalmente secuestrando a Don Quijote por medio de los enmascarados, y otro asunto es el enredo de amores, desengaños y reconciliación final entre Cardenio, Lucinda, don Fernando y Dorotea. Y aunque la ópera termina con la despedida de Don Quijote "encantado", la trama de la novela de Dorotea tiene proporción mucho mayor en tiempo, en acción y en número de versos.

En cuanto a estos últimos, no quiero entrar aquí a examinarlos, porque rebasa el marco al que tiene que reducirse este trabajo y, además, como antes dije, me propongo hacer aparte un estudio de aquel texto, por ahora basta y sobra con afirmar que los tales versos son malos muchos de ellos y pésimos no pocos y que todo el texto del libreto acusa un romanticismo descabellado o desenfrenado, como el que puede encontrarse, por ejemplo, en los peores versos y en el drama que escribió Manuel Acuña. Dejemos, pues, cuestiones de forma y veamos, solamente al Don Quijote que allí se nos muestra.

La presencia de Don Quijote en escena es esporádica y casi fugaz. En el primer acto canta:

Cuánto yo te adoro
Dulcinea querida,
yo daré la vida
sólo por tu amor.
¿Quién habrá que pueda
resistirse a mí?
Pensando en tu amor
yo siempre vencí.

Y al final de ese acto, presto a la nueva aventura en auxilio de la Princesa Micomicona, en recitado declama estos versos, característicos del romanticismo desorbitado al que antes hice alusión:

La lanza, el fuerte escudo,
el yelmo dame, Sancho,
acerca a Rocinante,
ensillame ese rayo;
partir quiero ahora mismo
al campo del honor.
¡Temblad, tiranos!, ¡Temblad, felones!
¡Ya la tizona se desnudó
que a los malsines y a los follones
de una a otra zona causa pavor!

En el segundo acto, Don Quijote no tiene más que tres escenas: la llegada a la venta, poco después unos cuantos versos de alarde, reto y pelea con los de la Santa Hermandad y, al final, una breve entrada en que aparece gritando: "¡Victoria, que el gigante vencido quedó ya!", refiriéndose, según supongo, a los acuchillados cueros de vino, sin que al parecer nadie le haga caso, por lo agitado y confuso de esos momentos que preceden a la caída del telón.

Ya bien adelantado el acto tercero Don Quijote se presenta con esta escena:

Quijote: — Sancho, sostenme el estribo.
¡Salud, señores!

Cura: — Un mensaje de importancia
os tenemos que entregar.

Quijote: — Vuestro mensaje espero.
¡Aprisa, despachad!
Mi tiempo es limitado
y no me hace esperar.

Cura: — La noble y grande señora
que este palacio habita
nos manda suplicar
vayáis a descansar.

Quijote: — Puesto que ella lo ordena
no hay más que obedecer.
Por única respuesta
os voy a complacer.

Después del mutis que sigue a esas palabras, ya no aparece más que en un dueto final:

Quijote: — Adiós, Sancho amigo,
¡adiós, sí, adiós!
Me encuentro encantado.
¡Adiós, Sancho, adiós!

Sancho: — Os he de seguir
por donde vayáis,
mi buen Don Quijote
os he de seguir.

Pero lo que me parece más reproable es que en varias ocasiones encontramos con que diversos personajes se refieren a Don Quijote en términos que suenan sumamente despectivos: el Cura quiere "volver al loco a su paterno hogar", el coro dice, con aire satisfecho, que "ya su locura no hay que temer", en otra ocasión exclama con desprecio evidente "este hombre está bien loco", y por último termina con una gimoteante conmiseración "Pobre señor... que Dios le vuelva la razón."

Bien sabemos que durante casi tres siglos nadie o casi nadie vio en todo el Quijote, y sobre todo en su héroe epónimo, más que motivo de risa y de burlas, y las diversas "presencias" que hemos venido examinando comprueban que así ocurrió también en México; igualmente sabemos que, en la obra de arte, en toda obra de arte, cada época y de

hecho cada individuo (espectador, oyente, lector) la siente, la entiende y la interpreta poniendo en ella sus propias proyecciones culturales, en el más amplio sentido del término. Pero, con todo, personalmente considero lamentable esa "presencia" de Don Quijote en la ópera, género que en aquel momento —hace un siglo— era visto con grandísimo respeto, admiración y entusiasmo, por el público y por los autores que se atrevían a cultivar esa forma de arte que requiere firmes conocimientos y mucho trabajo, aparte de esas condiciones que por imprecisas e indefinibles suelen condensarse en el vago término de inspiración.

Alejémonos de estos riesgosos aldeaños de la teoría del arte y veamos qué dijeron los contemporáneos del señor Planas acerca de su ópera.

En el diario *La Iberia*, del sábado 11 de febrero de 1871, aparece esta crónica sin firma:

"LA ÓPERA DEL SR. PLANAS. De mala gana fuimos antes de anoche al Teatro. Nos parece una profanación poner en escena, y cantando, las figuras inmortales de una obra inmortal. Creemos que en la boca de D. Quijote y de Sancho Panza no se deben ni se pueden poner más ni mejores palabras que las que le puso Cervantes, y creemos que por mucho que se afanen las artes imitadoras, nunca podrán reproducir aquellos tipos con la perfección con que los ven en su imaginación todos los que han leído el Quijote. El manco de Lepanto, al acabar su obra, colgó tan alto su péñola que nadie ha podido alcanzarla; y él conocía bien lo que había hecho, cuando prohibió a sus contemporáneos y a la posteridad tocar el asunto, recordando la inscripción de Roldán sobre sus armas: *Nadie las mueva*..., etcétera.

"Venciendo nuestra repugnancia fuimos al Teatro; y confesamos que aquello no nos chocó como temíamos. El Sr. Loza hizo un D. Quijote soberbio; el Sr. Quezadas un Sancho Panza magnífico; la señorita Mendoza y la señorita Vallejo estaban lindas como Lucinda y Dorotea: todos estos cantaron bien: nada hubo que pedir al Sr. Sáenz Rico en el papel de Cardenio cuando estaba loco. Se conocía que todos habían estudiado y ensayado bien la pieza. De música nada entendemos pero nos pareció agradable. El público aplaudió muchos pasajes, e hizo salir varias veces al Sr. Planas para aplaudirle. El Teatro estaba lleno, y deseamos que eso mismo suceda siempre que se le dé alguna nueva obra, para que no carezcan de estímulo los que cultivan la música y la poesía..."

En tono semejante, pero con mayor contenido y sentido crítico, encontramos la crónica firmada por G. Gostkowski, en *El Domingo*

del 19 de febrero de 1871, única de estas crónicas que fue recogida por Luis Reyes de la Maza al tratar de la ópera de Planas.⁶ Escribió así el Barón Gostkowski, citando aquí sólo lo que al libreto se refiere:

"Tanto como el honorable redactor de *La Iberia* siento yo la mutilación que el autor del libreto hizo sufrir a la grandiosa obra de Cervantes. Hay libros a los cuales no se debe tocar y el *Quijote* es uno de ellos. Y por otra parte, el título obliga, y el de *Don Quijote* es de formidable peso para un compositor. No todos los días aparece un inspirado como Gounod, que supo poner a Goethe en música."

Otras críticas fueron menos sensatas. El cronista de *México y Europa* atacó muy duramente al compositor Planas, otros diarios (*La Voz de México*, *El Ferrocarril*, el *Diario Oficial*) lo defendieron con más o menos entusiasmo. Pero todo eso se refiere, casi exclusivamente a la música de la ópera, de la cual ya dije que no he de tratar aquí, por eso solamente transcribiré algunos párrafos, relativos al libreto, firmados por Alberto G. Bianchi en *El Ferrocarril* del viernes 17 de febrero de 1871:

"... El libreto está tomado de la obra del inmortal Cervantes por A. García; pero se dejan ver descoloridos esos cuadros que en el original de Cervantes se destacan majestuosos: puedo decir con bastante seguridad que es la parodia de D. Quijote, su caricatura; no es la copia fiel precisa.

"Grande ha sido el atrevimiento del Sr. García al pretender bosquejar la creación del insigne Cervantes, cuando aun los hombres de mérito literario como Meléndez y otros han fracasado al querer ponerla en escena.

"El error del maestro Planas ha sido lamentable; ha querido calcar su música en un mal libreto y por consiguiente ha tenido que luchar contra ese inconveniente en primer lugar y en segundo contra su inspiración que no puede servir para el género satírico..."

Así pues, la música de Miguel Planas recibe elogios y censuras, pero en cuanto al libreto de A. García, todos los que a él se refieren lo califican negativamente. Yo estoy de acuerdo, opinando que la letra de esa ópera es absolutamente detestable. Con eso habría que poner punto final a este asunto, pero aún queda un problema que no voy a resolver pero sí a plantear, con la esperanza de que algún lector, con más luces que las mías, encuentre la solución, que al fin y al cabo siempre hay que repetir aquello de que todo lo sabemos entre todos.

¿Quién era A. García? Todos los anuncios que, en esos primeros días de febrero de 1871, publicaron diversos periódicos, lo mencionan solamente así, con la inicial del nombre y un apellido, los cronistas suelen

llamarlo nada más "el Sr. García". Pero no se trata de saber datos biográficos, que no serían del caso tratándose de obra tan deficiente como son los versos de aquel libreto. La cuestión es otra: poco después de mediar el siglo (claro que el siglo XIX) fue estrenada en Madrid la zarzuela en un acto *La venta encantada*, libreto de Adolfo García y música de Antonio Reparáz, y sabemos que en 1859 se publicó el libreto aunque no la música.⁷ Por otra parte, parece que tal zarzuela nunca se puso en escena en México, por lo menos no antes de 1871, que si así hubiera sido es indudable que lo habrían recordado perfectamente los cronistas que trataron de la ópera de Planas, por lo menos por la semejanza de títulos (y sin duda también de asuntos), pero el que la zarzuela no se hubiera puesto en México en nada impedía que el libreto, ya impreso, si pudiera muy fácilmente haber llegado aquí en cualquier año de la década de los sesentas.

Como al barajar descuidadamente saltan algunos naipes inesperados así han caído aquí algunos inquietantes signos de interrogación: ¿el libreto de Adolfo García, editado en España en 1859, es el mismo que con la firma "A. García" sirvió de letra para la ópera de Miguel Planas? La cuestión parece tan obvia que no vale la pena de investigar más, pero ¿pudo un libreto de "zarzuela en un acto" serlo, también, de una ópera en tres actos?, o bien, ¿nada hay de eso sino una curiosa similitud de un apellido y la inicial del nombre?, sería, desde luego, muy grande coincidencia. Y otra cosa más: la ópera de Miguel Planas se anunció, en muchos periódicos y en todos ellos de modo casi uniforme, con el título de *Don Quijote en la venta encantada*, pero la partitura que he tenido en mis manos (propiedad de Gabriel Saldívar) y de la cual he tomado muchas notas, entre ellas los versos citados páginas atrás, aunque es un ejemplar manuscrito tiene la hoja de portada impresa en grandes caracteres, con tipografía muy al estilo de la época, y dice en tres líneas centradas: *La Venta Encantada / ópera mexicana en tres actos / Por Miguel Planas*, y en el ángulo derecho inferior, con tipo más reducido: *Partición de orquesta*.

Sin conocer el libreto de la zarzuela española y sin poder compararlo con los versos manuscritos entre los pentagramas de la partitura antes citada es imposible resolver esos pequeños problemas.

Mientras tanto, quede aquí registrada esa presencia de Don Quijote en el escenario del ya desaparecido Teatro Nacional de México, en sólo dos ocasiones: la noche del jueves 9 y en la tarde del domingo 12 de febrero de 1871.

OTRA VEZ DON QUIJOTE EN LA VENTA

Había ya comenzado a correr el presente siglo cuando Don Quijote vuelve a pasar por foros mexicanos.

El 31 de enero de 1903, en el Teatro Principal, se puso la zarzuela, libreto de Fernández Shaw y música de Ruperto Chapí, *La Venta de Don Quijote*, que gustó mucho y de la cual recuerda Mañón que "Arozamena, haciendo el Quijote, aunque algo entrado en carnes estuvo muy bien, así como Cires Sánchez en el Blas, Roig en el ratero y Escardó en Don Miguel de Cervantes; Julia Mesa haciendo la Maritornes no convenció".⁸ La obra había sido estrenada en Madrid el año anterior (en realidad un par de meses antes que en México, aproximadamente); como es muy probable que ninguno de los lectores de estas líneas la hayan visto representar ni es de esperar que la veamos, dada la casi extinción del género de zarzuela, creo que vale la pena transcribir algunos informes sobre tal pieza, tomados del libro de Espinós, cuyo conocimiento agradezco a mi amigo el ilustre musicólogo G. Baqueiro Foster.

"Carlos Fernández Shaw puso en las manos del maestro Chapí su comedia lírica *La Venta de Don Quijote* que se estrenó en [el Teatro] Apolo. Concebida como un homenaje rendido a la memoria de Cervantes, es obra de excelente intención artística, dentro del marco autóctono en su sector más digno.

"El libro de *La Venta de Don Quijote* ofrece la particularidad de que en la lista de sus personajes haya introducido el poeta un «señor Miguel» que es el propio Cervantes y que en la Venta famosa coincide con Don Alonso, el hidalgo manchego, y con su rústico escudero Blas. Aquél presencia las peripecias mesoneras de éstos, y ello le ofrece el germen de la inspiración del libro maravilloso. Este trasunto del genial novelista fue tratado por Fernández Shaw con máximo respeto y emocionada devoción. Cervantes, por supuesto, no está en el reparto de las figuras cantantes y se limita a asumir breves intervenciones declamadas durante una fantástica visión, al pie de la cual el «Señor Miguel» da principio a la historia prodigiosa de su *Ingenioso Hidalgo*.

"Chapí compuso para esta comedia lírica varios números en que trenzan temas quijotiles: la nobleza, un tanto fanfarrona, que parece emanar del solo nombre de Don Quijote, y la alegre vivacidad de coplas

y danzas que atribuimos como características de las llanuras y poblados manchegos. Las no muy abundantes melodías que se atribuyen al héroe y a los demás personajes de *La Venta de Don Quijote* son dignas hermanas de otras, generalmente breves, que sólo adquieren trascendencia a fuerza de reiteraciones, en Chapí tan frecuentes, aunque siempre sean, como en la obra de que hablamos, gratas, señoriles y sabrosas."⁹

Probablemente en otras ocasiones apareció Don Quijote en obras líricas; ya en época cercana lo vimos en *El Retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla, que se puso en el Teatro de Bellas Artes a mediados del año de 1947, cuya escenografía se hizo con dibujos de Bartolozzi y de Julio Prieto. Allí nada del texto cervantino se alteró, aunque claro es que el mérito de la obra está todo en la música, extraordinaria como de quien es, y en realidad *El Retablo de Maese Pedro* no puede ser considerado como una obra teatral.

DON QUIJOTE FASCINA A LOS NIÑOS DE MÉXICO

El 6 de agosto de 1947 se estrenó, en el Teatro del Palacio de Bellas Artes, una versión de *Don Quijote* que escribió Salvador Novo para teatro infantil. Posteriormente fue publicada por el Instituto Nacional de Bellas Artes.¹⁰ En la vuelta de la portada interior figura esta nota que registra los nombres de quienes colaboraron en dicha obra, aparte de los autores:

"La presente versión teatral de Don Quijote fue presentada en el Palacio de Bellas Artes durante la temporada de Teatro Infantil de 1947 que comenzó el 6 de agosto. Escribieron para ella la música los maestros: Jesús Bal y Gay para el primer acto, Carlos Chávez para el segundo y Blas Galindo para el tercero. Los decorados y el vestuario fueron obra de Julio Castellanos, Carlos Marichal y Julio Prieto. Dirigió la orquesta Sinfónica del Conservatorio Eduardo Hernández Moncada. La coreografía fue realizada por Guillermina Bravo y Gilberto Martínez del Campo. El montaje y la iluminación, la tramoya y la utilería así como la realización del vestuario y de la escenografía, corrieron por cuenta del personal técnico del Instituto. El desempeño de los papeles de la obra se encargó a los alumnos de Arte Teatral del propio Instituto, y de su dirección escénica se encargaron la profesora Clementina Otero de Barrios y el autor."

No creo que resulte superfluo consignar aquí el reparto, pues algunos de aquéllos, entonces alumnos de teatro, han llegado más tarde a alcanzar renombre en su profesión:

"Don Quijote: Rogelio González, o (en otras representaciones) Luis Manuel Pelayo. Sancho Panza: Mario Orea. Dulcinea: María Luz Arenas. El Bachiller Sansón Carrasco y el Caballero de los Espejos: Carlos Bribiesca. Ventero: Omar Jasso. El cura: José Neri Ornelas. El Ama: Mercedes Pérez. La Sobrina: Betty Varela. El Duque: Antonio Corona. La Duquesa: Gabriela Perú. El Dr. Pedro Recio: Jorge Martínez de Hoyos. El Mago Merlín: Delfino Ramírez Tovar. La Condesa Trifaldi: Carmen del Castillo. Cide Hamete Benengeli: Fernando Torre Laphan. El muchacho Andrés: Humberto Almazán. Tomás Haldudo: ¹¹ Luis Aceves Castañeda. El Viejo con báculo: Carlos Rodríguez. El Viejo sin báculo: Juan Alcázar. El sastre: Rafael Estrada. Arriero 1º: Raúl Dantés. Arrieros y labradores: Efraín Aráoz, Raúl Dantés, Jorge Landeta, Miguel Córcega, Adolfo Graniel. Guarda 1º: Rafael Estrada. Guarda 2º: José Luis Palafox. Ginés de Pasamonte: Raúl Dantés. Galeote 1º: Félix Morales. Galeote 2º: Luis Aragón. Galeote 3º: Andrés Orozco. Maritornes y criados: Carmen del Castillo, Georgina Barragán, Lilia Vilchis, Olga Carballo, Rosa María Moreno. Un labrador: José Luis Palafox. Tomé Cecial: Adolfo Graniel. Un Pastor: Miguel Córcega. Caballeros: Carlos Rodríguez, Juan Alcázar, Efraín Aráoz, Luis Aragón, Andrés Orozco, Humberto Almazán. Un Paje: Patricia Moret. Aldonsa Lorenzo: Martha Ofelia Galindo. Mujeres veladas: Olga Carballo, Lilia Vaca Vilchis. Pajes: Arturo Cobo, Miguel Córcega, Jorge Landeta, Efraín Aráoz. Cortejo de los Duques: Georgina Barragán, Eugenia Moret, Rosa María Moreno, María Enriqueta Montoya, Humberto Almazán, Félix Morales, Luis Aragón, Andrés Orozco."

La pieza de Novo es una versión que trata, con gran libertad, pero con indudable acierto, para su objeto, la novela de Cervantes. Se inicia con un Prólogo, que no será en vano citar íntegro, así como hacer una sinopsis de la obra, copiando algunos parlamentos y escenas, pues creo que sólo de tal manera podrá el lector tener una idea suficiente de los propósitos y los procedimientos del autor de aquella pieza.

A telón corrido, después de la obertura musical, aparece Cide Hamete Benengeli, hojeando un gran libro y lee en voz alta:

"En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme no ha mucho que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga

antigua, rocín flaco y galgo corredor... Frisaba la edad de nuestro hidalgo en los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto el rostro, gran madrugador y amigo de la caza. Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada o Quesada, que en esto hay alguna diferencia en los autores, que de este caso escriben; aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba Quijana. Pero esto importa poco a nuestro cuento; basta que la narración de él no se salga un punto de la verdad. (Cierra el libro. Habla al público.) Con estas palabras, niños, comienza la historia de Don Quijote —del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha—. En este año de 1947 se cumplen cuatro siglos del nacimiento del hombre que escribió la historia de Don Quijote, Miguel de Cervantes Saavedra. Cervantes, en su libro, dice que Cide Hamete Benengeli es el historiador arábigo que lo escribió. Y por obra de los magos y encantadores que en él aparecen, yo, que soy Cide Hamete Benengeli he resucitado, empuñado la pluma que dejé colgada en una espetera y de un hilo de alambre, y vuelto a escribir abreviadamente la historia de Don Quijote para que los niños de México puedan conocerla. Mucho atrevimiento es; pero yo sé bien que Cervantes desde su gloria, ha de perdonármelo y sonreír, satisfecho y contento al ver que honramos su memoria con traer a Don Quijote a la vida, y ponerlo ante los ojos y oídos limpios y puros de los niños mexicanos. Ahora, prestad vuestra atención. Vamos a asomarnos a otras tierras, y a otros años, muy lejanos. Aquí vivimos en el siglo xx, cuando se levante el telón nos hallaremos en España, a principios del siglo xvii, que es donde y cuando apareció por primera vez el inmortal Don Quijote de la Mancha. Atención, escuchad: esa música nos anuncia gente alegre y feliz (va retirándose hacia bambalinas). Veamos. (A un ademán suyo se levanta el telón para el primer acto. Cide Hamete hace mutis.)" ¹²

La escena del primer acto es la Venta, el patio y el pozo. El Ventero y los Arrieros conversan, Sancho Panza, allí dormido, va despertando y habla con ellos. Uno de los arrieros canta unas coplas. Entra Don Quijote, pidiendo alojamiento en ese castillo, mostrando su locura, y solicitando ser armado caballero; queda solo y empieza a velar sus armas. Con fondo musical aparece en lo alto la luna y en ella se asoma Dulcinea; Don Quijote la contempla. Entra Tomás Haldudo azotando a Andrés; Don Quijote lo obliga a dejarlo libre y pregunta lo que le debe; luego vuelve a contemplar y a hablar a Dulcinea, mientras Tomás pega a Andrés, pero Don Quijote no los ve. Entra un arriero y quita las armas de encima del pozo; Don Quijote lo acomete y derriba

con su lanza; otros arrieros acuden y golpean a Don Quijote hasta que llega el Ventero y los retira. Sigue la escena en que arman Caballero a Don Quijote, quien solicita un escudero que lo acompañe, diciendo:

“Don Quijote: Señor castellano, yo he leído que todos los caballeros andantes toman a su servicio a un escudero que comparta sus fatigas y afanes, y a quien premian con el gobierno de una ínsula cuando ya han conquistado fama y gloria. Yo deseo un escudero. Acaso entre la gente de vuestro castillo habrá alguno dispuesto a seguirme en todas las aventuras y grandes hazañas que ha de cumplir mi brazo fuerte para ofrecerlas en homenaje a aquella alta señora que tiene cautivo mi corazón, y que es la más bella del mundo (señala a la luna).

Ventero: ¿Quién es esa señora?

Don Quijote: La sin par Dulcinea del Toboso. No hay otra igual en hermosura. Miradla allí.

(Todos vuelven la cara hacia donde señala Don Quijote, pero en ese momento desaparece la imagen de Dulcinea y no se ve más que la luna).

Ventero: No vemos nada más que la luna, señor Don Quijote. Pero estamos dispuestos a jurar, como si la viéramos, que esa señora Doña Dulcinea del Toboso es la más bella del mundo, aunque nos gustaría conocer siquiera un retrato suyo, así sea del tamaño de un grano de trigo.

Arrieros: Sí, claro. Que la veamos. A ver si es tan hermosa como dice.

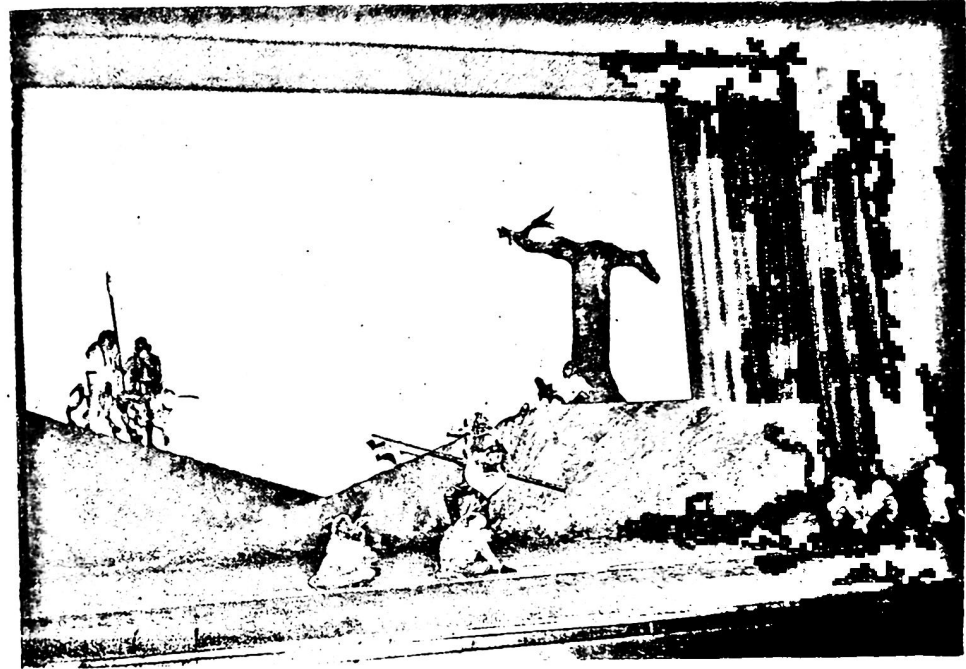
Don Quijote: ¿Y qué gracia tendría que en viéndola reconocierais su hermosura? Tendréis que creer en ella sin verla nunca, por la fe que convence mejor que los sentidos. Yo la miro. Está ahí.

(No se ve más que la luna. Sancho se adelanta desde el grupo en que ha permanecido desde un principio. Se acerca a Don Quijote y levanta la cabeza hacia la luna. En ese instante reaparece Dulcinea. Sancho contempla, luego mira a Don Quijote y le dice:)

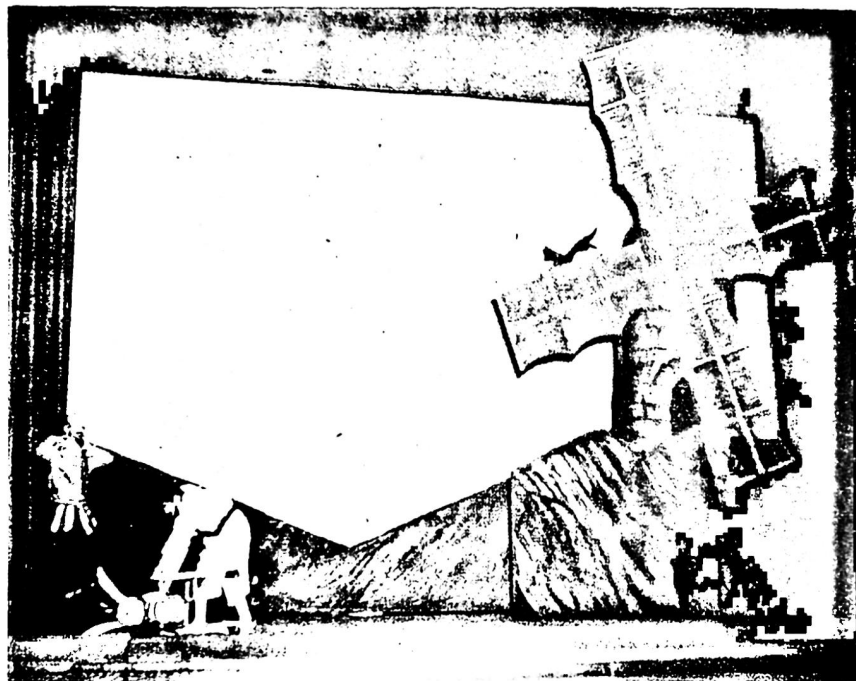
Sancho: Señor caballero, si su merced cree que puedo serle útil, yo seré su escudero. Me llamo Sancho Panza.”

Los arrieros dicen que Sancho también está loco. El Ventero ordena que traigan las cabalgaduras de ambos y los despide diciendo que van en busca de aventuras y gloria.

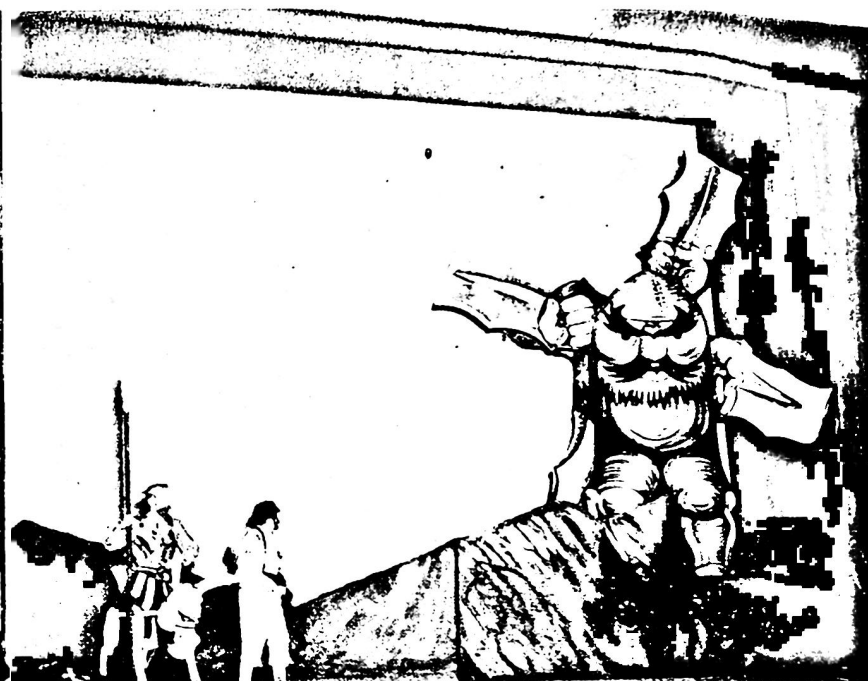
Sigue luego el primer entremés, en que los personajes dialogan brevemente fuera de la cortina, para dar lugar al cambio de escenografía.



89. Don Quijote, Sancho, los corderos y Timonel de Carcajona, en el *Don Quijote* de Salvador Novo



90. Los molinos de viento



91. Los molinos de viento como gigantes



92. Don Quijote vence al Caballero de los Espejos, en el *Don Quijote* de Salvador Novo



93. Don Quijote y Sancho. Final del *Don Quijote* de Salvador Novo

S

rico.

ore-

mino

vez

stéti-

966.

on-

mo.

la

Por

de

B.

rico.

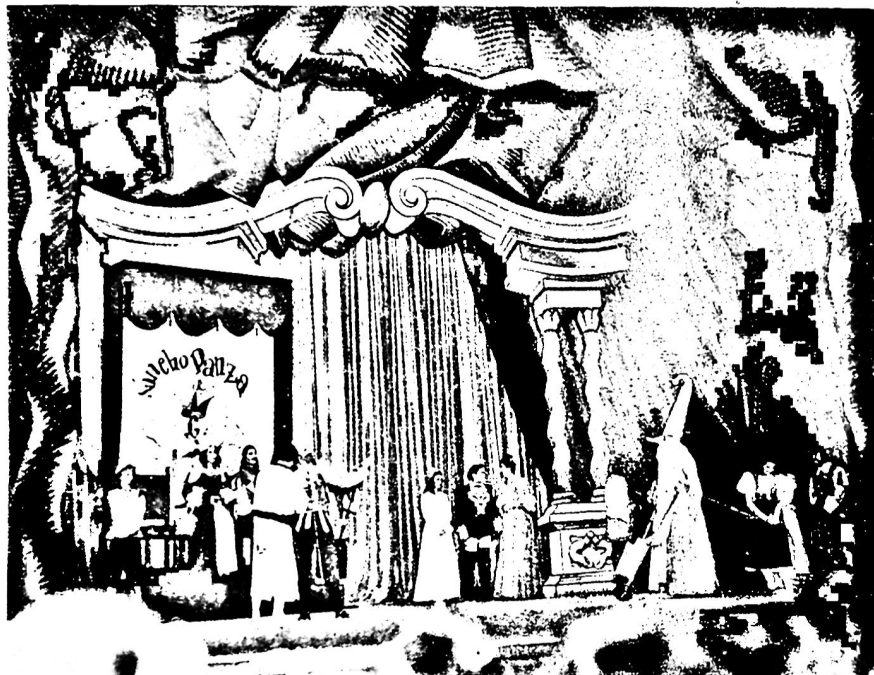
Mo-

rgas

udio

rica

ión,



94. Escena del *Don Quijote* de Salvador Novo



95. *Don Quijote* en la Plazuela de San Roque de Guanajuato

Este fue un hábil recurso de Novo, pues así no se distraía la atención de los niños con las pausas de los entreactos, que hacen perder la emoción obtenida en cada acto y, tratándose de público infantil, hasta harían perder el hilo de la acción y la comprensión del total de la pieza. Además, con eso Salvador Novo revivió una costumbre clásica, pues se recordará que en el teatro español de los siglos de oro no había entreactos vacíos, sino que ellos se llenaban, precisamente, con entremeses y sainetes y más tarde con bailes y cantos, que fueron tomando cada vez más importancia en la evolución hacia la tonadilla escénica.

En este primer entremés su autor funde dos personajes cervantinos en uno: El Barbero y el Bachiller, así lo indica la acotación inicial, que dice: "Personajes: El cura, el Barbero (Sansón Carrasco), la Sobrina, y el Ama." ¹³ Parecería que fuese errata o desliz, pero el diálogo claramente muestra que, en efecto, el Bachiller es también el Barbero que el objeto fue el de mencionar lo del yelmo de Mambrino, con esa y otras referencias de diversas aventuras insiste en la locura caballerescas de Don Quijote y termina sugiriendo (buena preparación teatral, sobre todo para público infantil), la futura aventura del Caballero de los Espejos.

El segundo acto se inicia con el combate contra el rebaño de ovejas, que resultó una de las escenas más logradas, por la acertada dirección teatral: los borreguitos eran niños que empezaban a brincar cuando los pastores tocaban su caramillo; a ese tiempo Don Quijote explica

Sancho que lo que allí ven son los ejércitos de sus enemigos y cuando acaba la fantástica enumeración de éstos, desfilan Alifanfarón, Mico-colembo, Espartafilardo y demás gigantes y encantadores, acompañados por apropiada música y caracterizados con gran imaginación. Luego Don Quijote se lanza contra los borregos pero éstos se ponen a danzar en torno suyo envolviéndolo en la ronda por unos momentos hasta que los pastores, desde lo alto de unas rocas, apedrean al caballero los borreguitos se escapan. Hay un oscurecimiento total para la mutación; por cierto que en la edición del texto esas indicaciones aparecen en inglés y en términos que son habituales en el cine (fade in, blackout, etcétera), las que por malos hábitos de los libretistas y directores, como sucede en este caso, van invadiendo el lenguaje tradicional y técnico del teatro.

Al encenderse nuevamente las luces se ven los molinos de viento "parecidos a gigantes", según la acotación. Pero yo recuerdo que esta escena fue puesta de modo muy espectacular, pues el molino giraba sobre sí mismo: cuando Don Quijote decía que eran gigantes, aparecía

con una cara feroz y con brazos, pero cuando Sancho los ve como molinos, ese aspecto presentaba. Ya se comprenderá cuán sugestiva resultaba, para el público infantil, esa escenografía. Las dos últimas aventuras del segundo acto son la de los galeotes, de la cual se recobra Don Quijote bebiendo el bálsamo de Fierabrás, y finalmente el combate con el Caballero de los Espejos.

El segundo entremés (entre los actos 2º y 3º), cuyos personajes son: El Ama, la Sobrina, el Cura, el Caballero de los Espejos y su Escudero, se reduce a que el Bachiller cuenta su fracaso como Caballero de los Espejos vencido por Don Quijote, pero lo importante es que se insiste en la significación del personaje principal, en estos términos:

"Sansón Carrasco: Vergüenza me da confesarlo, pero Don Quijote me venció a mí, y en vez de que yo pudiera imponerle una penitencia, me ordenó que fuera a humillarme ante cierta Dulcinea del Toboso que tiene por su dama y que a su juicio es la más hermosa del mundo.

La Sobrina: Yo sé quién es. Es Aldonsa Lorenzo, una campesina más gorda y fea que el demonio y muy buena para salar puercos.

Sansón Carrasco: No para Don Quijote. Nuestro pobre amigo ve la belleza más allá de la fealdad, y la nobleza en la miseria.

El Cura: En otras palabras, está loco." 14

El entremés termina anunciando que los Duques van a ayudar a que Don Quijote vuelva a su casa.

Tercer acto. Los Duques, en la Sierra Morena, encuentran a Don Quijote, haciendo su penitencia y lo llevan consigo para que luche contra unos sabios encantadores que los molestan en su castillo. La escena segunda es la de Sancho en la ínsula Barataria. A mi juicio la pieza tiene aquí el defecto teatral de que esta escena no está preparada; seguramente que los niños del público no lo advertirían, pero la falla existe por simple descuido, pues nada más fácil que haber puesto, en el diálogo precedente, alguna frase en boca de los Duques, diciendo que ellos premiarían a Sancho Panza haciéndole gobernador de la ínsula. Allí se muestra la justicia de Sancho en los casos del deudor tramposo y del sastre que hizo cinco caperuzas, en seguida el cómicismo almuerzo fracasado y la discusión de Sancho con el Doctor Pedro Recio, a quien Sancho hace huir. Entran los Duques con Don Quijote quien anuncia su partida; Sancho decide acompañarlo, dejando la ínsula en donde no tiene ni libertad de comer. Aparece Merlín trayendo a una campesina fea, que es Dulcinea encantada por las malas artes de Fres-

tón y sólo quedará desencantada cuando Sancho se dé tres mil azotes. Sale Merlín con Dulcinea y entra una procesión de mujeres veladas, encabezadas por la Condesa Trifaldi, quien pide a Don Quijote las ampare porque Frestón las ha vuelto barbudas. Don Quijote resuelve desencantarlas venciendo a Frestón, a quien irá a buscar montado en el Clavileño (que los escenógrafos presentaron en la figura de un hermoso y alado caballo blanco, es decir un Pegaso), que descende por los aires. Montan en él Don Quijote y Sancho y se elevan, pero no desaparecen. Con fondo musical aparece la luna, como en el primer acto, y en ella Dulcinea, abajo el mundo, con perfiles de ciudades (Nueva York y el Kremlin, estilizados). Aparece Cide Hamete Benengeli y él en tierra y Don Quijote desde el aire dicen los parlamentos finales:

"Hamete: Desde que Don Quijote montó con Sancho en Clavileño, han pasado muchos años, muchísimos años. El mundo ha dado muchas vueltas. Los niños se han vuelto viejos, y han nacido nuevos niños. Don Quijote tenía razón. No era loco. Existen los gigantes y los sabios malos. Hay huérfanos, y viudas y desamparados que necesitan auxilios. Los ejércitos se pelean como los borregos, y los monstruos y los gigantes se llaman tanques, submarinos, bombas atómicas, bombarderos y lanza-llamas. La historia de Don Quijote está escrita toda ella en un libro que es el más hermoso del mundo. Cuando seáis mayores, debéis leerlo completo y con atención. Si sois adultos, volved a leerlo. Pero en este libro, en la historia de Don Quijote, se dice que Don Quijote murió.

"Don Quijote (desde el aire): Y eso no es cierto. Yo no he muerto ni moriré nunca. Ningún caballero de la muerte puede vencerme. Mi brazo fuerte está y estará siempre listo y dispuesto a defender a los débiles y a socorrer a los necesitados, como Sancho mi escudero está listo a alegrar a los tristes, y Dulcinea mi dama a inspirar hazañas gloriosas. Desde aquí miro al mundo evolucionar, y a los Molinos de Viento volverse rascacielos. Y estoy pronto a acudir a vuestro llamado. Cuando sintáis la injusticia; cuando el mal os persiga, buscadme en vuestro corazón, y allí niños mexicanos, me encontraréis." 15

Cuando el telón final caía, en esas representaciones del Palacio de Bellas Artes, que vi como espectador, entre el público, era verdaderamente emocionante oír los aplausos y ver la simpatía que el héroe de la pieza había despertado en los dos millares de niños y adolescentes que llenaban la sala del teatro. Tales demostraciones, en un público

como ése, totalmente ajeno a compromisos, prejuicios y demás circunstancias que suelen torcer la opinión, eran, a mi ver, la mejor prueba de que la obra es un acierto ya que alcanzaba el fin que el autor había propuesto.

Yo expresé, entonces, esta opinión que corroboro ahora que he vuelto a examinar el texto y a recordar las representaciones de aquel *Don Quijote* para teatro infantil:

"No es, a mi juicio, la obra mencionada, una adaptación, propiamente dicha, del libro de Cervantes, más bien se trata de una pieza original de Salvador Novo sobre un tema dado, en este caso el *Quijote*, obra digna de elogio por la maestría y feliz manera como resolvió tantos y tan arduos problemas, que a cada paso deben haber surgido.

"Sencilla y lógica la estructura, me parece muy adecuada a la índole de la pieza: sin el nudo o conflicto —ordinario en las obras teatrales para adultos—, logra mantener el interés en todo el desarrollo, siempre en un sentido que se me ocurre llamar diagonal ascendente, cuyas coordenadas serían el progreso en el tiempo real de la representación y ascenso en el idealismo o, mejor, en la idealización del personaje principal, hasta el clímax final en que acaba remontándose en su Clavileño-Pegaso, en símbolo tan claramente percibido por los niños como demuestra el espontáneo aplauso con que saludan el momento inicial de la ascensión, comprendiendo lo que hay en ella de premio, de consagración y de esperanza.

"Acertada la composición, justos los personajes, propio el ambiente, buena la forma; así también la música (a mi juicio de lego en esto más que en lo otro) y magníficos los decorados. Mas, por encima del mérito artístico, digno del mayor encomio me parece el alto valor de la obra, que consiste en haber puesto en tan bella forma, ante los ojos infantiles, el ejemplo y paradigma de nobleza, generosidad e idealismo que lleva en sí el héroe cervantino." ¹⁶

*

EN UNA EVOCACIÓN CERVANTINA PASA DON QUIJOTE

A comienzos del año de 1953 se hizo, en Guanajuato, la primera representación de los *Entremeses Cervantinos*, en ocasión de la asamblea de la Asociación de Universidades que se hallaba reunida en dicha ciudad. El espectáculo, luego de retoques y ajustes necesarios, alcanzó

tal éxito que hubo de ser repetido muchas veces, hasta que finalmente se organizaron temporadas anuales para presentarlo, como se ha venido haciendo desde entonces. El año pasado (1963), poco después de cumplidos los diez años desde la primera representación, me informó don Salvador Lanuza (persona bien enterada y que ha estado ligada, en diversas maneras, a la organización y representación de ese espectáculo), que hasta esa fecha, mediados de marzo de 1963, los *Entremeses* habían tenido, muy aproximadamente, mil representaciones.

Ciertamente, en ninguno de los entremeses que escribió Cervantes aparece Don Quijote, personaje que exclusivamente pertenece a la novela de su nombre y no figura en ninguna otra obra cervantina; por ello, pienso que bien puede haber algún curioso lector de estas páginas que pregunte por qué aludo aquí a los entremeses si el presente libro se refiere solamente a la figura de Don Quijote. La mejor explicación (necesaria únicamente para quien no haya visto las representaciones guanajuatenses) es contar, muy sucintamente, en qué consiste aquel espectáculo que no es, como se verá, propia y exclusivamente ni uno ni varios entremeses, sino algo más original y complejo, por lo cual desde hace tiempo yo he dicho que su denominación más exacta sería la de "espectáculo cervantino".

El escenario es la plaza de San Roque, en Guanajuato: un lado lo ocupan las graderías para los espectadores; al fondo la iglesia de San Roque, entre dos callejones por los cuales entran y salen la mayor parte de los actores; a los lados, las casas de los vecinos, algunas de las cuales sirven de "área de acción" para algunas escenas. Prescindiré de detalles de todo orden, a pesar de que algunos de ellos son de gran importancia en el espectáculo. ¹⁷

Para mi explicación, convencionalmente dividiré la representación en tres partes, que llamaré prólogo, entremeses y epílogo, pero que se suceden sin solución de continuidad.

Prólogo. Por la plaza discurren tipos y gentes del siglo xvii español: frailes, hidalgos, mozas, pícaros que juegan a los dados, un sacerdote que lleva el Viático, un caballero al pie de un balcón, etc.; mientras tanto la voz del narrador describe o comenta la vida de esa época que fue la que vio y vivió Cervantes, quien aparece y cruza lentamente por la plaza, mirando escenas y personajes, de los que llenó y consagró en sus propias obras. El texto que dice el narrador procede, casi todo, de trozos de la obra de Francisco Navarro Ledesma: *El Ingenioso Hidalgo Don Miguel de Cervantes Saavedra*.

Entremeses. De entre los personajes que llenan la plaza, algunos se

encuentran a la derecha del espectador, mientras los otros se alejan y comienza el *Entremés de la guarda cuidadosa*. En cierta parte la acción pasa al lado opuesto de la escena, donde los personajes correspondientes inician el *Entremés de los habladores*. La acción prosigue alternada en uno y otro entremés hasta que ambos dan fin. Sin interrupción, simplemente llegando nuevos actores a la plaza, sigue el *Entremés del Retablo de las Maravillas*. Al terminar éste hay un brevísimo obscurecimiento.

Epílogo. La plaza vuelve a llenarse de gente, como en el Prólogo. Otra vez discurre por allí la figura de Cervantes. El narrador se refiere al tema de su vida, cita las palabras de despedida, del prólogo de *Periotes* y *Sigismunda*: "¡Adiós gracias, adiós donaires, adiós regocijados amigos, que yo me voy muriendo..."! Cervantes se pierde en la sombra de la calleja y el narrador añade que Cervantes revivió y perdura en sus obras inmortales, y más que en ninguna en *El Quijote* y en sus personajes.

Es entonces cuando aparecen, bajando por el callejón de la Galarza, las figuras de Don Quijote y de Sancho Panza, caballeros en sus respectivas monturas. Cruzan la plaza despacio, mientras la voz del narrador recita los versos de Rubén Darío:

Rey de los hidalgos, señor de los tristes,
que de fuerza alientas y de ensueños vistes,
coronado de áureo yelmo de ilusión;
que nadie ha podido vencer todavía,
por la adarga al brazo, toda fantasía
y la lanza en ristre, toda corazón.

Con todos los personajes llenando el escenario, termina el espectáculo, del que he sido espectador muchas veces, y puedo dar testimonio de que las emociones de curiosidad, risa, etc., que predominaban durante la representación de los tres entremeses, cortada por el fugaz obscurecimiento al terminar *El Retablo de las Maravillas*, esa emoción ascendía, por segundos, a los más nobles y altos grados de la angustia y la tristeza, en el momentáneo paso de la figura de Cervantes y su perderse en la sombra, que era la muerte, y luego la tensión así lograda se resolvía en la gozosa admiración y simpatía, desatando el aplauso inmediato y unánime, al surgir de la sombra y avanzar hacia el público, lo que éste veía y aplaudía como perfecto símbolo de ideal, nobleza y gloria: Don Quijote.

NOTAS AL CAPÍTULO VII

¹ RAFAEL HELIODORO VALLE y EMILIA ROMERO: *Bibliografía Cervantina en la América Española*. p. 311.

² En la parte dedicada a don Juan Meléndez Valdés (1754-1817), dice la *Historia de la Literatura Española*, de HURTADO DE LA SERNA y GONZÁLEZ PALENCIA: "Su obra dramática *Las bodas de Camacho* (1784), inspirada en el *Quijote*, y en la que intercala imitaciones de las novelas bucólicas, tiene poca importancia".

³ VALBUENA PRAT: *Historia de la Literatura Española*. t. II, p. 524.

⁴ VALLE y ROMERO: *Bibliografía Cervantina*..., p. 311.

⁵ No cabe aquí citar la bibliografía de Gabriel Saldívar; omitiendo sus diversos estudios históricos y limitando la referencia a algunos de sus escritos sobre cuestiones de música, mencionaré: *Historia de la música en México*. Épocas precortesiana y colonial. Edición del Palacio de Bellas Artes, México, 1934. *El Jarabe, baile popular mexicano*. Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, México, 1935. *Mariano Elizaga y las canciones de la Independencia*. Editorial Culturas, México, 1942.

⁶ REYES DE LA MAZA: *El Teatro en México en la época de Juárez*. pp. 170 y 171.

⁷ VÍCTOR ESPINÓS: *El "Quijote" en la música*, p. 20.

⁸ MANUEL MAÑÓN: *Historia del Teatro Principal de México*, p. 248.

⁹ ESPINÓS: *Op. cit.*, pp. 22 y 23.

¹⁰ SALVADOR NOVO: *Don Quijote*.

¹¹ Así dice el reparto (*Op. cit.*, p. 7) y lo repiten las acotaciones de la escena correspondiente, en el primer acto (pp. 20 a 23), sin duda por inadvertencia, pero en cambio, la única vez que se le menciona en parlamento dice Andrés: "Mira, señor, que este mi amo no es caballero; que es Juan Haldudo el rico, el vecino del quintanal" (p. 32), siguiendo el texto cervantino: "Mire vuestra merced, señor lo que dice —dijo el muchacho—: que este mi amo no es caballero, ni ha recibido orden de caballería alguna: que es Juan Haldudo, el Rico, el vecino del Quintanar" (*Quijote*, I, cap. 4).

¹² *Op. cit.*, pp. 9 y 10.

¹³ NOVO. *Don Quijote*, p. 29.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 55.

¹⁵ *Op. cit.*, pp. 72 y 73.

¹⁶ Carta que dirigí al Maestro Carlos Chávez, entonces Director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Más tarde se hicieron públicos esos párrafos, al ser reproducidos en la edición del *Don Quijote* de S. Novo. Posteriormente fue reproducida íntegramente la carta en: *Dos años y medio del INBA*, vol. III, pp. 34 y 35.

¹⁷ Considero verdaderamente lamentable que todavía ahora, a más de trece años de haberse iniciado las temporadas de "Entremeses Cervantinos",

en Guanajuato, no se haya hecho una publicación que contenga una buena descripción de la representación, con planos del lugar señalando las sucesivas "áreas de acción", indicando las normas de dirección, dando allí los textos correspondientes al narrador y actores y demás circunstancias de ese interesante espectáculo.

EPILOGO

Apenas traspuesta la puerta falsa del corral, en la aurora de sus andanzas y en la de aquel memorable día de su primera salida, mientras Rocinante con sosegado paso iba por campos de Montiel, entonces Don Quijote, ya seguro de la gloria y renombre que habría de alcanzar, profético monologaba: "Dichosa edad y siglo dichoso aquel donde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas..." (*Quijote*, 1ª parte, capítulo II).

En bronce y en metales preciosos, en tablas y en cerámica; con pinceles y lápices, con mazos y buriles; utilizando las viejas técnicas de las lacas michoacas y las muy modernas de las escenografías contemporáneas; todos los procedimientos, todas las modalidades, las más diversas inspiraciones y sensibilidades han contribuido a perpetuar, en México, la figura de Don Quijote, desde aquel día de 1621 en que sale por las calles de nuestra capital hasta los días que corren y sin duda lo mismo ocurrirá en los que han de venir.

Y aquí, como en otras partes, la evolución de la figura del héroe es la misma que la del libro de sus hazañas. A través de tres siglos y medio, la novela de Cervantes, que al salir de las prensas madrileñas sólo fue considerada como libro de "pasatiempo al pecho melancólico y mohíno" (según palabras de su propio autor), es hoy, para nosotros, obra pletórica de contenido, multifacética y trascendental. Igual cosa ha ocurrido con la figura de Don Quijote, y creo que así lo habrá percibido el lector de las páginas prece-

dentes. Figura de irrisión, comicidad y diversión, va cargándose de contenido al ser reiterada temática de las artes plásticas, suntuarias, populares y escénicas, en estas tierras a donde Miguel de Cervantes alguna vez pensó venir, sin conseguirlo, pero donde vive y perdura su obra, sobre todo en la más genial de sus creaciones: Don Quijote, que así continúa repitiendo, más bien re-creando, sus venturas y des-

BIBLIOGRAFIA

- MIGUEL ALESSIO ROBLES. *A medio camino*. Editorial Stylo, México, 1949.
- _____. *Contemplando el pasado*. Editorial Stylo, México, 1950.
- JULIÁN AMO. "El Quijote en México". Trabajo premiado en el concurso abierto por la Academia Mexicana en 1947, en *Memorias de la Academia Mexicana* (Miguel de Cervantes Saavedra en la Academia Mexicana), tomo xii. Editorial Jus, México, 1955.
- _____. "La llegada del Quijote a México", en *El Nacional*, 21 y 28 de mayo y 11 de junio de 1959, México, D. F.
- H. S. ASHBEE. *An Iconography of Don Quixote*. 1605-1895. Illustrated Monographs issued by the Bibliographical Society. No. III. London, Printed for the author at the University Press, Aberdeen, July 1895.
- JOSÉ R. BENÍTEZ. *El traje y el adorno en México*. 1500-1910. Imprenta Universitaria, Guadalajara, 1964.
- ABELARDO CARRILLO y GABRIEL. *El traje en la Nueva España*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, Dirección de Monumentos Coloniales, México, 1959.
- ENRIQUE A. CERVANTES. *Loza blanca y azulejo de Puebla*. Tomo I. México, 1939.
- MIGUEL DE CERVANTES. *Loza blanca y azulejo de Puebla*. Tomo I. México, 1949.
- MIGUEL DE CERVANTES. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Nueva edición crítica con el comento refundido y mejorado, notas nuevas, dispuesta por Francisco Rodríguez Marín. centenario de Cervantes. Ediciones Atlas, Madrid, 1947.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Edición preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales con 182 ilustraciones, reproducidas de diversas ediciones nacionales y extranjeras, y cuatro láminas fuera de texto, en huecograbado. Aguilar, Madrid, 1957.

JOSÉ DELEITO PIÑUELA. *También se divierte el pueblo*. Espasa-Calpe, S. A., Madrid, 1944.

Dos años y medio del INBA: Informe presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, de la Secretaría de Educación Pública, sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1950.

VÍCTOR ESPINÓS. *El "Quijote" en la música*. Patronato del IV Centenario del nacimiento de Cervantes. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Español de Musicología. Monografía II. Barcelona, 1947.

GENARO ESTRADA. *El arte mexicano en España*. Enciclopedia Ilustrada Mexicana, núm. 5. Porrúa Hnos. y Cía., México, 1937.

JUSTINO FERNÁNDEZ. "Las ilustraciones en el libro mexicano durante cuatros siglos: 1539-1939", *Estratto da Maso Finiguerra*, anno IV, XVII-XVIII, Milano, 1939.

—. *Arte moderno y contemporáneo de México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Imprenta Universitaria, México, 1952.

ENRIQUE FERNÁNDEZ LEDESMA. *Historia crítica de la tipografía en la ciudad de México*. Impresos del siglo XIX. Ediciones del Palacio de Bellas Artes, México, 1934-35.

—. "Mexican Books in the XIX Century", en *Mexican Art & Life*, núm. 7, July 1939. DAPP, México, D. F.

J. GARCÍA SORIANO y J. GARCÍA MORALES. "Guía del lector del Quijote", estudio preliminar en la edición del *Quijote hecha por Aguilar*, Madrid, 1957.

JUAN GIVANEL MAS y GAZIEL. *Historia Gráfica de Cervantes y del Quijote*. Editorial Plus-Ultra, Madrid, 1946.

LUIS GONZÁLEZ OBREGÓN. "De cómo vino a México Don Quijote", en *México viejo y anecdótico*. Librería de la Vda. de Ch. Bouret, París-México, 1909.

—. "La Flota Cervantina", en *Vetusteces*. Librería de la Vda. de Ch. Bouret, México, 1917.

MANUEL HENRICH. *Iconografía de las ediciones del Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra*. Reproducción en facsímile de las portadas de 611 ediciones con notas bibliográficas tomadas directamente de los respectivos ejemplares (del año 1605 al de 1905). Reunido y ordenado cronológicamente por... Precedido de un Homenaje a Cervantes por los Editores. Prólogo por J. Givanel. Génesis del Quijote por Martínez Ruiz (Azorín). Barcelona, Henrich y Cía., 1905.

JUAN HURTADO J. DE LA SERNA y ÁNGEL GONZÁLEZ PALENCIA. *Historia de la Literatura Española*. 2a. edición. Madrid, 1925.

IRVING A. LEONARD. *Books of the Brave*. Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1949.

—. *Los libros del conquistador*. Traducción de M. Monteforte Toledo. Fondo de Cultura Económica, México, 1953.

MANUEL MAÑÓN. *Historia del Teatro Principal de México*. Editorial Cultura, México, 1932.

SALVADOR NOVO. *Don Quijote*. Farsa en tres actos y dos entremeses. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1948.

EMILIO OBREGÓN. *Filatelía*. Ed. UTEHA, México, 1964.

ENRIQUE DE OLAVARRÍA y FERRARI. *Reseña histórica del Teatro en México*. Editorial Porrúa, S. A., México, 1961.

MIGUEL PLANAS. *La venta encantada*. Ópera mexicana en tres actos.

Reseña de las ceremonias efectuadas en México con motivo de la Fiesta de la Raza y organizadas por la Universidad Nacional. México, 1919.

Revista Moderna. Arte y Ciencias. Año IV, núm. 1, México, 1ª quincena de enero de 1901.

LUIS REYES DE LA MAZA. *El Teatro en México en la época de Juárez*. (1868-1872). Serie Estudios y Fuentes del Arte en México, vol. XI. Instituto de Investigaciones Estéticas. Imprenta Universitaria, México, 1961.

FRANCISCO RODRÍGUEZ MARÍN. *Burla burlando... Menudencias de varia*,

leve y entretenida erudición. Tipografía de la Revista de Archivos, Madrid, 1914.

———. *El «Quijote» y don Quijote en América*. Librería de los Sucesores de Hernando, Madrid, 1911.

MANUEL ROMERO DE TERREROS, MARQUÉS DE SAN FRANCISCO. *Torneos, mascaradas y fiestas reales en la Nueva España*. Ediciones Cultura, tomo IX, núm. 4, México, 1918.

———. "Bateas de Michoacán", en *Nuestro México*, tomo I, núm. 6, México, agosto de 1932.

———. "Don Quijote en el Arte Virreinal", en *Carta Semanal* [órgano periodístico de la Confederación de Cámaras de Comercio], vol. X, núm. 527, México, 18 de junio de 1947.

JOSÉ ROJAS GARCIDUEÑAS. "Nicolás Rangel y Juan de Dios Peza", en *Anécdotas, cuentos y relatos*. Ediciones de la Paloma, México, 1956.

———. (Carta a Carlos Chávez, sobre el *Don Quijote* de Novo), en *Dos años y medio del INBA*. Informe presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, de la SEP, sobre sus actividades realizadas de enero de 1947 a junio de 1949, vol. III, Talleres Gráficos de la Nación, México, 1950.

———. "Presentación", en *La Historia Danzante*. Eds. Microprotec, México, 1960.

LUIS RUBLÚO. "Don Quijote en las artes populares de México", en *Boletín Bibliográfico* de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público. Año XII, época 2ª, núm. 332, México, 1º de diciembre de 1965.

HOMERO SERÍS. *La colección cervantina de la Sociedad Hispánica de América (The Hispanic Society of America)*. University of Illinois Studies in Language and Literature, vol. VI, núm. 1, Urbana, Illinois, February 1920.

Terry' Guide to Mexico. Hingham, Massachusetts, USA, 1947.

FRANCES TOOR. *Las obras de José Guadalupe Posada grabador mexicano*. Publ. por Mexican Folkways. Talleres Gráficos de la Nación, México, 1930.

ANGEL VALBUENA PRAT. *Historia de la Literatura Española*. 2ª edición. Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1946.

RAFAEL HELIODORO VALLE y EMILIA ROMERO. *Bibliografía Cervantina en la América Española*. UNAM. Edición de la Academia Mexicana de la Lengua. Imprenta Universitaria, México, 1950.

Works by Miguel de Cervantes Saavedra in the Library of Congress. Edited by Francisco Aguilera. Hispanic Foundation Bibliographical Series No. 6. Library of Congress, Washington, 1960.

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Capítulo II

1. Biombo mexicano del siglo XVIII, óleo sobre tela, con catorce escenas del *Quijote*.
2. La cartela con la lista de las escenas.
3. Escena 1. "Salida de Don Quixote de la Mancha".
4. La primera venta del *Quijote*. A la puerta, el ventero y las mozas miran llegar a Don Quixote; en el interior, las escenas 2 y 4.
5. Escena 2. "Donde le dieron el vino con un cañuto".
6. Escena 3. "Donde veló las Armas".
7. Escena 4. "Donde lo armaron de Caballería".
8. Escena 5. "La Abentura de los Leones".
9. Escena 6. "Quando corrió tras de los Frailes Benitos".
10. Escena 7. "La Abentura del Francés y las Mujeres".
11. Las damas en el coche. Detalle de la escena 7.
12. Escena 8. "La penitencia que hizo en sierra morena".
13. Escena 9. "Los molinos de viento".
14. Escena 10. "Donde, vensio al Cavallero de los Espejos".
15. Don Quixote vencedor del Caballero de los Espejos. Detalle de la escena 10.
16. Escena 11. "Quando Mantearon a Sancho".
17. Las mozas de la venta mirando mantear a Sancho Panza. Detalle de la escena 11.
18. Escena 12. "La Abentura del puerco Xabali".
19. Escena 13. "Quando lo pusieron en el Cavallo Clavigo".
20. Escena 14. "Onde encontró Don Quixote a la Princesa Nicomicon".

Capítulo III

21. Batea mexicana del siglo XVIII.
22. La escena del encuentro de Don Quixote y la Duquesa, en el centro o fondo de la batea michoacana.
23. Escena del medallón superior de la batea.
24. Escena en un medallón lateral de la batea.

ONES

clásico.

or More-

Justino

odríguez

Estéti-

en 1966.

1967.

del Gon-

ffirismo.

es de la

ial. Por

artes de

1968.

México.

lor Mo-

Vargas

Estudio

América

edición,

Capítulo IV

25. Don Quijote probando sus armas. A la izquierda, el grabado de la edición de Gabriel de Sancha, Madrid, 1787 (dibujo de A. Navarro, grabado por Moreno Tejada); a la derecha, el grabado de la edición de Mariano Arévalo, México, 1833.
26. Don Quijote mira que mantean a Sancho Panza. A la izquierda, el grabado de la segunda edición de la Real Academia, Madrid, 1782; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814.
27. Don Quijote mira que mantean a Sancho Panza. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833.
28. Don Quijote pelea con los cueros de vino. A la izquierda, el grabado de la segunda edición de la Real Academia, Madrid, 1782; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814.
29. Don Quijote pelea con los cueros de vino. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833.
30. Don Quijote destrozando el retablo de Maese Pedro. A la izquierda, el grabado de la primera edición de la Real Academia, Madrid, 1780; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814.
31. Don Quijote destrozando el retablo de Maese Pedro. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833.
32. Don Quijote vencido por el Caballero de la Blanca Luna. A la izquierda, el grabado de la primera edición de la Real Academia, Madrid, 1780; a la derecha, el grabado de la edición de Bossange y Masson, París, 1814.
33. Don Quijote vencido por el Caballero de la Blanca Luna. Grabado de la edición de Arévalo, México, 1833.
34. Dibujo de Tony Johannot, en la contraportada de la edición de París, 1836.
35. Litografía, sin firma, en la edición de Ignacio Cumplido, México, 1842.
36. El escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. Dibujo de Johannot.
37. El escrutinio de la biblioteca de Don Quijote. Litografía de Heredia, en la edición de Cumplido, México, 1842.
38. Aldonza Lorenzo. Dibujo de Johannot.
39. Aldonza Lorenzo. Litografía de Heredia, en la edición de Cumplido, México, 1842.
40. Don Quijote, Montesinos y Durandarte. Dibujo de Johannot.
41. Don Quijote, Montesinos y Durandarte. Litografía de Iriarte, en la edición de Cumplido, México, 1842.
42. Don Quijote, el Caballero de los Espejos y sus respectivos escuderos. Dibujo de Johannot.
43. Don Quijote, el Caballero de los Espejos y sus respectivos escuderos. Litografía, sin firma, en la edición de Cumplido, México, 1842.
44. Don Quijote. Dibujo de Johannot.
45. Don Quijote. Litografía, firma ilegible, en la edición de Cumplido, México, 1842.
46. Don Quijote con los Duques y el Capellán. Dibujo de Johannot.
47. Don Quijote con los Duques y el Capellán. Litografía de Iriarte, en la edición de Cumplido, México, 1842.
48. Sancho Panza impartiendo justicia en la Insula Barataria. Dibujo de Johannot.
49. Sancho Panza impartiendo justicia en la Insula Barataria. Litografía, sin firma, en la edición de Cumplido, México, 1842.

50. Dulcinea encantada y sus encantadores. Litografía de Heredia, en la edición de Cumplido, México, 1842.
51. Don Quijote y Sancho Panza en el Clavileño. Litografía, sin firma, en la edición de Cumplido, México, 1842.
52. Muerte de Don Quijote. Litografía de Iriarte, en la edición de Cumplido, México, 1842.
53. Don Quijote. Grabado en madera, de Gabriel Fernández Ledesma, en *Lecturas clásicas para niños*, edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1925.
54. Capitular con escena quijotesca. Grabado en madera, de Gabriel Fernández Ledesma, en *Lecturas clásicas para niños*, edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1925.
55. Don Quijote. Lámina a colores, de Roberto Montenegro, en *Lecturas clásicas para niños*, edición de la Secretaría de Educación Pública, México, 1925.
56. Don Quijote acomete un molino de viento. Dibujo de Xavier Gómez Rubio, en *Don Quixote and Sancho*, Publicidad Continental, México, 1957.

Capítulo V

57. Cabeza o título de una de las muchas publicaciones periódicas mexicanas que han llevado el nombre de *Don Quijote*.
58. Escenas quijotescas, en azulejo ornamental, en la fachada de una casa de México.
59. Escenas quijotescas, en azulejo ornamental, en la fachada de una casa de México.
60. Don Quijote. Estatuilla en barro cocido, artesanía popular de Tlaquepaque, Jalisco.
61. Sancho Panza. Estatuilla en barro cocido, artesanía popular de Tlaquepaque, Jalisco.
62. Don Quijote. Barro cocido, de Tlaquepaque.
63. Detalle de la estatuilla, en barro cocido, de Don Quijote.
64. La Fuente del Quijote, en el Bosque de Chapultepec de la ciudad de México.
65. Fuente del Quijote. La taza central, con la inscripción, en azulejos, que la circunda.
66. Fuente del Quijote. Escenas quijotescas en azulejos policromos, en el asiento y el respaldo de una de las bancas.
67. Fuente del Quijote. Otras escenas quijotescas, en azulejos, en las bancas.
68. Fuente del Quijote. Extremo de una de las bancas.
69. Fuente del Quijote. Pedestales de las estatuillas de Don Quijote y de Sancho Panza.
70. Fuente del Quijote. Estatuilla, en bronce, de Sancho Panza.
71. Fuente del Quijote. Estatuilla, en bronce de Don Quijote.
72. Don Quijote y Sancho Panza, tallados en rábanos. (Las figuras de Sancho y del Rucio están, en la fotografía, desarticuladas y averiadas.)

Capítulo VI

73. Don Quijote leyendo. Dibujo, a lápiz, de Pelegrín Clavé.
74. Don Quijote. Interpretación fantástica de Julio Ruelas.



75. Don Quijote vencido en la playa de Barcelona. Dibujo de R. Marín, en *Abecedario del Quijote*, México, 1947.
76. El sabio Esquife y Don Quijote. Dibujo de Marín, en *Abecedario del Quijote*, México, 1947.
77. Sancho Panza. Dibujo de Marín, en *Abecedario del Quijote*, México, 1947.
78. La "calavera" de Don Quijote. Grabado, de José Guadalupe Posada.
79. Don Quijote y Sancho Panza. Fresco de Arnold Belkin, en Cuernavaca.
80. Sancho mantecado. Fresco de Belkin.
81. Don Quijote y los molinos de viento. Fresco de Arnold Belkin. (El pintor se mira, en la fotografía, de pie a la izquierda).
82. Don Quijote vence al Caballero de los Espejos. Relieve, en metal, de Lorenzo Rafael.
83. Don Quijote leyendo *El Quijote*. Relieve de Lorenzo Rafael.
84. Don Quijote y Sancho Panza. Díptico de Lorenzo Rafael.
85. Don Quijote con su galgo corredor. Relieve de Lorenzo Rafael.
86. Don Quijote. Anverso de la medalla conmemorativa del Congreso de Academias de la Lengua Española, México, 1951. Modelada por Lorenzo Rafael.
87. Don Quijote de la Mancha. Relieve de Lorenzo Rafael.
88. Sancho Panza en la Insula Barataria. Relieve en metal, de Lorenzo Rafael, fechado: México, 1927.

Capítulo VII

89. Don Quijote y Sancho Panza, con el pastor y los corderos, y enmedio del escenario Timonel de Carcajona. Escena del *Don Quijote*, para teatro infantil, de Salvador Novo.
90. El molino de viento (como molino), en el *Don Quijote* de Novo.
91. El molino de viento (como gigante), en el *Don Quijote* de Novo.
92. Don Quijote vence al Caballero de los Espejos, en el *Don Quijote* de Novo.
93. Don Quijote y Sancho Panza, en la escena final del *Don Quijote* para teatro infantil, de Novo.
94. Otra escena del *Don Quijote*, para teatro infantil, de Salvador Novo.
95. Don Quijote en la Plazuela de San Roque, de Guanajuato. Escena final de los "Entremeses cervantinos" allí representados.

INDICE GENERAL

Prólogo	5
<i>Capítulo I</i>	
DON QUIJOTE POR LAS CALLES DE MÉXICO	9
El primer Quijote en Nueva España	9
Don Quijote en una mascarada	13
Otra vez Don Quijote por nuestras calles	18
Notas al capítulo I	20
<i>Capítulo II</i>	
DON QUIJOTE EN UN BIOMBO MEXICANO DEL SIGLO XVIII	21
1. Salida de Don Quixote de la Mancha	23
2. Donde le dieron el vino con un cañuto	24
3. Donde veló las Armas	27
4. Donde lo armaron de Caballería	29
5. La Abentura de los Leones	30
6. Quando corrió tras de los Frailes Benitos	32
7. La Abentura del Francés y las Mujeres	33
8. La penitencia que hizo en sierra morena	37
9. Los molinos de viento	38
10. Donde vensio al Cavallero de los Espejos	40
11. Quando Mantearon a Sancho	43
12. La Abentura del puerco Xabalí	44

ONES

o clásico.

lor More-

or Justino

Rodríguez

es Estéti-

en 1966.

1967.

uel Gon-

orfirismo.

es de la

nial. Por

artes de

1968.

México.

lor Mo-

a Vargas

Estudio

América

edición,

13. Quando lo pusieron en el Cavallo Clavigo	46
14. Onde encontró Don Quixote a la Princesa Nicomicon	51
Notas al capítulo II	62

Capítulo III

DON QUIJOTE EN LAS ARTES Suntuarias del Virreinato	65
Notas al capítulo III	73

Capítulo IV

EDICIONES MEXICANAS ILUSTRADAS DEL QUIJOTE	75
La edición de Arévalo	79
La edición de Cumplido	84
La edición de Blanquel	94
La edición de Villanueva	96
La edición de "El Mundo"	96
La edición de la Secretaría de Educación Pública	98
"Don Quixote and Sancho"	102
Notas al capítulo IV	106

Capítulo V

DON QUIJOTE EN LAS ARTES APLICADAS Y EN EL ARTE POPULAR	109
Notas al capítulo V	122

Capítulo VI

DON QUIJOTE EN LAS ARTES PLÁSTICAS	
DIBUJOS, PINTURAS, GRABADOS Y ESCULTURAS	123
Pelegrín Clavé	123
Julio Ruelas	127
José Guadalupe Posada	129

Ricardo Marín	132
Ramón Gaya	135
Arnold Belkin	137
Lorenzo Rafael	139

Notas al capítulo VI	150
--------------------------------	-----

Capítulo VII

DON QUIJOTE EN LA ESCENA	151
Primeras presencias en los escenarios de México	151
Don Quijote en la venta encantada	152
Otra vez Don Quijote en la venta	162
Don Quijote fascina a los niños de México	163
En una evocación cervantina pasa Don Quijote	170
Notas al capítulo VII	173
Epílogo	175
Bibliografía	177
Índice de Ilustraciones	183

IONES

lo clásico.

dor More-

or Justino

Rodríguez

nes Estéti-

en 1966.

1967.

uel Gon-

orfirismo.

es de la

nial. Por

artes de

1968.

México.

dor Mo-

a Vargas

Estudio

América

edición,

En la Imprenta Universitaria, bajo la
dirección de Rafael Moreno, se ter-
minó la impresión de este libro el día
28 de junio de 1968. La edición, de
2,000 ejemplares, estuvo al cuidado
del autor. Viñeta de Manuel González
Galván.

ONES

o clásico.

or More-

or Justino

Rodríguez

es Estéti-

en 1966.

1967.

uel Gon-

rfirismo.

es de la

ial. Por

artes de
1968.

México.

lor Mo-

a Vargas

Estudio

América
edición,

ESTUDIOS Y FUENTES DEL ARTE EN MÉXICO

- I. *Documentos para la historia de la litografía en México*. Recopilados por Edmundo O'Gorman. Con un estudio por Justino Fernández, 1955.
- II. *Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de Puebla*. Por Pedro López de Villaseñor. Texto preparado por J. I. Mantecón, 1961.
- III. *Información de méritos y servicios de Alonso García Bravo, alarife que trazó la ciudad de México*. Texto preparado por J. I. Mantecón. Introducción de Manuel Toussaint, 1956.
- IV. *Textos de Orozco*. Con un estudio y un apéndice por Justino Fernández, 1955.
- V. *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza, 1958.
- VI. *Arquitectura de los coros de monjas en México*. Por Francisco de la Maza, 1956.
- VII. *Panorama de la música tradicional de México*. Por Vicente T. Mendoza; 1956.
- VIII. *Una casa del siglo XVIII en México. La del conde de San Bartolomé de Xala*. Reseña, selección y notas de Manuel Romero de Terreros, 1957.
- IX. *La ciudad de Cholula y sus iglesias*. Por Francisco de la Maza, 1959.
- X. *El teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867)*. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza, 1959.
- XI. *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza, 1961.
- XII. *Ocios literarios*. Por Francisco Tresguerras. Prólogo, edición y notas de Francisco de la Maza, 1962.
- XIII. *Historia de la pintura en Puebla*. Por Francisco Pérez de Salazar. Edición, introducción y notas de Elisa Vargas Lugo, 1963.
- XIV. *Catálogo de las Exposiciones de la antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*. Edición de Manuel Romero de Terreros, 1963.
- XV. *El teatro en México con Lerdo y Díaz (1873-1879)*. Compilación y estudio por Luis Reyes de la Maza, 1963.
- XVI. *La crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudio y compilación por Ida Rodríguez Prampolini. Documentos (I, 1810-1858). 1964.

IONES

do clásico.

dor More-

por Justino

Rodríguez

nes Estéti-

en 1966.

1967.

nuel Gon-

orfirismo.

yes de la

mial. Por

artes de

1968.

México.

por Mo-

a Vargas

Estudio

América

edición,

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
ESTÉTICAS

Publicaciones recientes:

Antinoo. El último Dios del mundo clásico. Por Francisco de la Maza. 1966.

El pintor Pelegrín Clavé. Por Salvador Moreno. 1966.

El arte del siglo XIX en México. Por Justino Fernández. 1967.

Mujeres folkloristas. Por Virginia Rodríguez Rivera. 1967.

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Nº 36. 1967.

Catálogo de las exposiciones de arte en 1966. Por Justino Fernández. 1967.

Acámbaro colonial. Por Pedro Rojas. 1967.

De Guatemala a Nicaragua. Por Manuel González Galván.

El teatro en México durante el porfirismo. Tomo III, 1900-1910. Por Luis Reyes de la Maza.

La mitología clásica en el arte colonial. Por Francisco de la Maza.

Presencias de Don Quijote en las artes de México. Por José Rojas Garcidueñas. 1968.

En preparación:

El surrealismo y el arte fantástico de México. Por Ida Rodríguez Prampolini.

El escultor Manuel Vilar. Por Salvador Moreno.

Portadas religiosas de México. Por Elisa Vargas Lugo.

Obras de fray Andrés de San Miguel. Estudio y edición de Eduardo Báez Macías.

Arte precolombino de México y de la América Central. Por Salvador Toscano. 3ª edición, anotada por Beatriz de la Fuente.

