

Las ilustraciones de Doré al *Quijote de la Mancha*

Palabras claves: Don Quijote de la Mancha; Doré, Gustave (1832-1883); ilustración de textos; análisis del diseño.

RESUMEN

Desde los primeros manuscritos, la ilustración, por medio de la producción de imágenes visuales ha sido el complemento obligatorio del texto a través de las técnicas del grabado en madera o cobre, y el dibujo analítico y descriptivo. Gustavo Doré (1832-1883), considerado el más grande ilustrador del *Don Quijote*, ilustra magistralmente, además, *la Divina Comedia*, *la Biblia*, *los Contes drolatiques* de Balzac, entre otros. Para ilustrar el *Don Quijote de la Mancha*, Doré realiza más de 370 dibujos a través de un largo viaje por España.

Con base en la aventura de los molinos de viento, el ataque a un rebaño de ovejas y el banquete de Sancho Panza en la ínsula Barataria se han analizado ilustraciones desde el punto de vista del diseño, la composición y la estructura. Asimismo se ha podido observar la relevancia de la ilustración en la percepción del texto literario y el grado de significación que alcanzan ambos textos, a la luz de las últimas teorías sobre lectura de textos.

Introducción

La ilustración de textos tiene como objetivo principal producir imágenes visuales; estas imágenes se emplean específicamente para comunicar información, y complementar la narración de libros, revistas, manuscritos.

La ilustración emplea las técnicas tradicionales de las artes visuales, pero su contexto es de carácter comercial, por las leyes o reglas de las demandas sociales y del comercio. Es tan antigua que se conocen documentos relacionados con ella que datan aproximadamente del año 1900 A.C. Fue aprovechada en la Edad Media para ilustrar los libros y manuscritos, y se constituyó en la base para la posterior ilustración de libros impresos.

A partir del siglo XV, tanto el texto como la ilustración se grababan a mano en la misma plancha de madera, por medio de la técnica xilográfica. Esta técnica fue cediendo poco a poco y durante los siglos XVI y XVII se

pasó al agua fuerte, el grabado en metal realizado generalmente en planchas de cobre.

La ilustración que en un principio se realizaba mediante el grabado sobre madera o cobre, adquiere una nueva dimensión en el siglo XVII, con la renovación técnica que impuso el empleo de la talla dulce. Más tarde, a la litografía y la fotomecánica. (Salvat, 1973:73).

Los ilustradores, a través del tiempo, siempre han estado dispuestos a aprovechar las oportunidades que ofrecen los medios técnicos y han desarrollado el campo más importante de la ilustración, que es el dibujo analítico y descriptivo, en áreas tan diversas como la ciencia, la topografía, la medicina y la arquitectura.

Durante el Renacimiento se descubren los secretos de la perspectiva geométrica, lo que amplía el panorama para los ilustradores. El espacio pictórico se enriquece con este método, así como la graduación del claroscuro,

* Profesor de la Sede de Occidene. Licenciado en Artes Plásticas, escultor. estabanc@cariari.ucr.ac.cr

la modulación de las luces que componen el espacio, la atmósfera, la captación de matices y estados intermedios del color, con lo que se establece un orden significativo en el espacio de la ilustración. Un cuadro resulta ilegible si no se acepta de antemano esa convención que supone que un espacio de tres dimensiones convencionales puede ser representado sobre uno de solamente dos.

Así, en el desarrollo de la ilustración, aparece el costumbrismo, aproximadamente a mediados del siglo XVIII. Esta tendencia artística, especialmente literaria, se inspira en el llamado color local que muestra las tradiciones en los trajes y tipos populares o regionales.

María del Pilar Palomo, en su artículo sobre los hermanos Bécquer, establece un paralelismo en dos medios de comunicación: el texto escrito y el texto visual.

Gustavo Adolfo Bécquer con su poesía y Valeriano con sus grabados en madera, le imprimen a sus obras un específico colorido a los trajes regionales, apuntes de costumbres populares, escenas familiares que forman parte del realismo y el costumbrismo y cuyo propósito común es la documentación de una época. En algunos pintores se busca el dato que permita pasar de lo simplemente descriptivo a lo narrativo en una clara visión del realismo presente en textos y dibujos costumbristas. Valeriano Bécquer ilustra los poemas de su hermano Gustavo, algunas veces partiendo del texto; otras veces, a partir del grabado. En general los versos se relacionan con escenas de costumbres.

Picado (1991: 222) observa que en 1936, los artículos empiezan a aparecer en España acompañados de ilustraciones, las colecciones de estampas de trajes y tipos populares y regionales los cuales se tornan más conocidos para el pueblo.

El retrato pictórico no es solamente una reproducción de lo que se tiene delante; como muestran los grabados de Valeriano Bécquer, quien describe el alma popular y la función social de las diversas comunidades humanas; se pinta la apoteosis del trabajo manual y convierte al campesino en héroe, se animan los personajes con ideales profundamente humanos.

Honoré Daumier, (1808,1879) al igual que Doré, en su trabajo en dibujos, grabados y pintura al óleo, intuye el carácter heroico del pueblo. Una de sus obras, su "Don Quijote", de 1868, obra de pequeñas dimensiones (46 x 32 cm), reproduce una escena presente en cualquier pasaje del texto de Cervantes: *Don Quijote* cabalga en Rocinante por los ásperos caminos de la Mancha. Esta obra

posee una extraordinaria monumentalidad, así como gran fuerza e invención.

Gustave Doré, ilustrador del *Quijote*

Gustave Doré nació en Estrasburgo el 6 de enero de 1832 y murió en París, el 23 de enero de 1883, cuando el impresionismo estaba en su apogeo. En su Alsacia nativa, en un ambiente medieval transcurre su niñez, desarrollando una gran fantasía para su obra posterior. Cuando era muy joven se interesó por la pintura, pero sus dotes naturales lo encaminaron a la ilustración. Cuando murió su padre, se trasladó a París, ciudad que abandonó únicamente para realizar viajes por algunos países europeos. En estos viajes su interés era laboral, de estudio o simplemente de observación.

En 1868 viajó a Inglaterra y ahí tomó conciencia de los cambios profundos derivados de la Revolución Industrial, de las grandes industrias, las poderosas compañías de navegación y los grandes centros comerciales, del nacimiento de una nueva clase trabajadora y con ella, del proletariado. Así mismo, la miseria y el surgimiento de una nueva corriente artística, el realismo, que documentaba esta época, en que la condición era reproducir objetivamente la realidad del momento.

En la pintura, Doré tanto como Daumier, Millet y Courbet entre otros, se interesan por encontrar un equilibrio de luces y sombras, y sus obras presentan un vibrante colorido y dominio perfecto de la técnica; los temas son sencillos y humildes, pero de carácter solemne.

Doré trabaja incansablemente. En ocasiones tiende a delegar su trabajo en otras manos y de ahí que se le juzgue su obra como precisa y con gran número de personajes, pero de valor desigual.

Comienza su carrera artística como dibujante humorista. En 1855 realiza una ilustración de los *Contes drolatiques*, de Balzac, con la que emprendió el camino que le daría fama. En 1861, ilustra *La Divina Comedia* de Dante, motivo de inspiración para muchos artistas, pero quizá ninguno visualizó este texto como Doré, que opuso a las tormentosas imágenes del infierno y el Purgatorio la serenidad del Paraíso con un dominio extraordinario del dibujo.

Trabaja en ilustraciones de la Biblia, las fábulas de la Fontaine, *la Leyenda del Judío Errante*, *los Cuentos de Terror* de Perrault, *el Orlando Furioso* de Ariosto, *el Cuervo* de Edgar Allan Poe, entre otros, lo que se considera una

producción fecunda, en la que su imaginación romántica se extendió libremente con una inspiración a menudo desmedida, fantástica, pero de un gran dominio técnico.

La casa editora Hachette le encarga la ilustración del *Don Quijote de la Mancha*. Para tener una idea clara del paisaje, la arquitectura y la forma de ser de los españoles realiza un largo viaje por España, con papel y lápiz en mano.

María del Pilar Palomo observa que esta forma de documentación es frecuente en el costumbrismo, como a Valeriano Bécquer; el Ministerio de Fomento le ofrece una pensión para viajar por España y para que dibuje escenas costumbristas documentadas gráficamente, en especial de Aragón y Veruela.

Muy pronto su obra se popularizó y se extendió por Europa y América. Sus dibujos, grabados por Pisan, se reproducen infinidad de veces en todos los países. Doré ilustra tratando de equilibrar e interpretar el texto sin exagerar, ni ridiculizar a los personajes, usa su propia fantasía, emplea la ilustración con un gran dominio técnico de la composición, el diseño y el dibujo.

Gustave Doré vivió cincuenta años. En esta corta existencia se propuso ilustrar todas las obras maestras de la literatura universal: empresa titánica, trabajo agotador, porque debía conocer el texto a la perfección, interpretarlo y asimilar cada detalle.

Para el *Don Quijote* realiza más de 370 ilustraciones y 120 de ellas son de página completa, pero ejecutó muchas más que fueron apareciendo poco a poco.

Como ejemplo se analizarán tres ilustraciones de *Don Quijote de la Mancha*. Al seguir a Rudolf Arnheim, en su libro "Arte y percepción visual", se pueden comentar aventuras diferentes, por medio del análisis del diseño, la composición y su estructura, para estudiar el dinamismo en contraposición con lo estático. Para ello, se recurrirá a la aventura de los molinos de viento, el ataque a un rebaño de ovejas y el banquete de Sancho Panza, en la ínsula Barataria.

La aventura de los molinos de viento

Una de las aventuras más representadas en la ilustración de *Don Quijote* es la de los molinos de viento.

Este capítulo ha sido punto de reflexión de una gran cantidad de artistas e ilustradores y tema preferido de ar-

tistas gráficos en el diseño de afiches basados en la ilustración del *Quijote*.

Por la acción y el dinamismo al emprender la aventura, lo absurdo de la empresa es un tema apasionante y un gran reto, porque en la representación visual deben aparecer los mismos elementos del texto, tratados en forma diferente por cada artista.

Doré, al ilustrar esta aventura sigue paso a paso el suceso descrito por Cervantes (figura 1). La acción del episodio se realiza en el "antiguo y conocido campo de Montiel", donde descubrieron treinta o cuarenta molinos de viento. Iba el caballero jubiloso, con el corazón palpitante y el cerebro encendido según añade el texto, pensando con las grandes aventuras que se toparía en cualquier momento" dignas de entallarse en bronce, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas para memoria en lo futuro ". *Don Quijote* confunde los molinos con gigantes sus grandes aspas al moverse interpreta como enormes brazos. Capítulo VIII, primera parte.

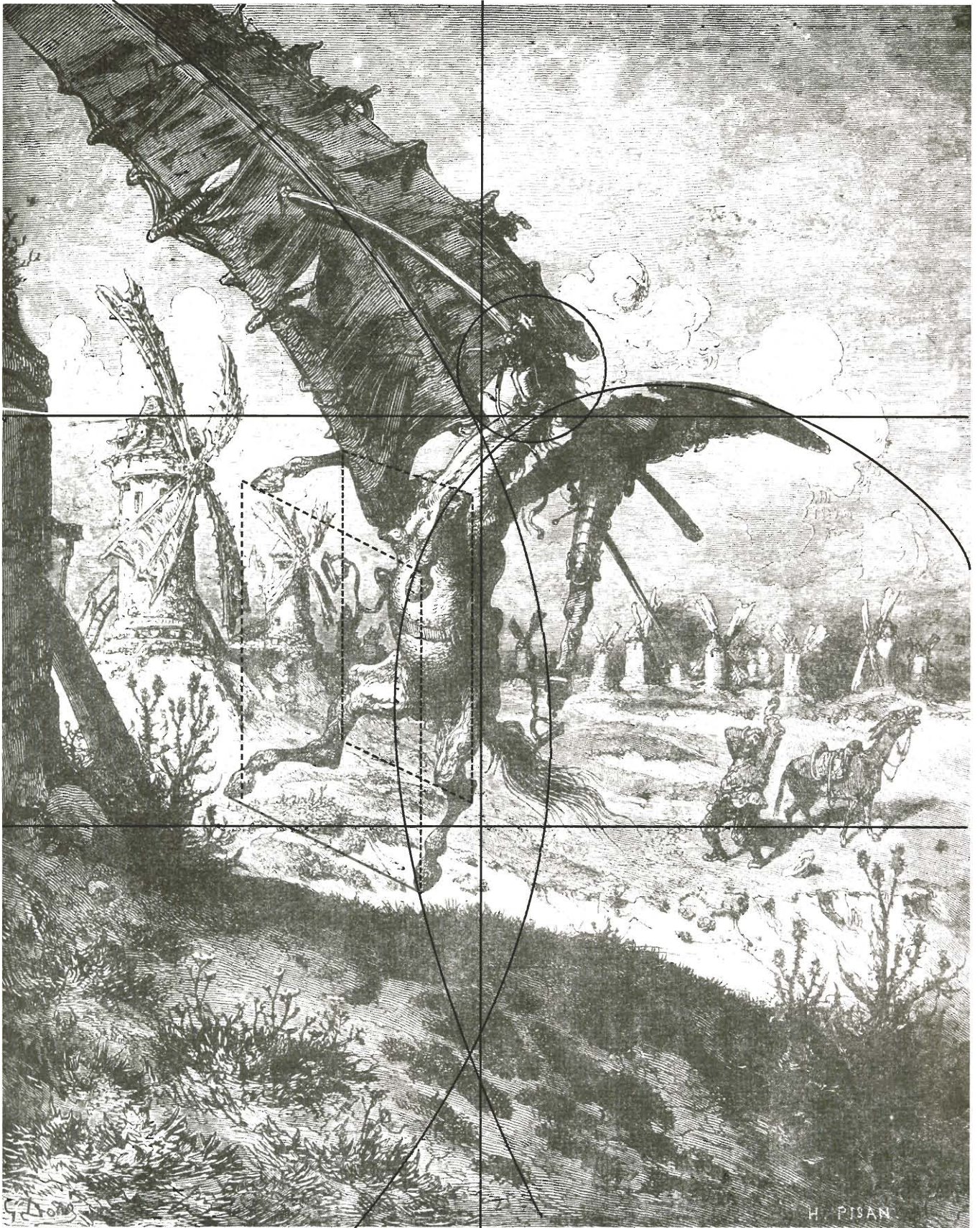
La escena descrita resulta impresionante; se desarrolla en un campo abierto, el cielo revuelto por el viento y éste movía las viejas aspas de aquellos molinos.

La ilustración de este capítulo capta un momento específico; la investida de *Don Quijote* a un molino de viento, que mueve las aspas con el viento; en la imaginación de *Don Quijote* parecen los brazos de un gigante que lo va a atacar. Este documento es preciso, una acción que ocurre en un espacio y lugar dado.

Se describe un gran espacio, el antiguo campo de Montiel, un espacio abierto, sólo enmarcado por una gran cantidad de molinos, colocados en forma circular, concentrando toda la acción que se desarrolla en el primer plano, mientras Sancho, lúcido espectador, grita desafortunadamente para detener a su amo.

La composición es muy dinámica, representa a un personaje que arremete a todo galope a un molino, cuyas aspas están en movimiento, ensarta la lanza y tanto caballo, como caballero son lanzados por los aires, con tal furia que se presiente el quejumbroso batacazo al caer al suelo. Este es el tema central de esta ilustración. Rudolf Arnheim en el libro "El poder del centro" observa lo siguiente sobre la composición el equilibrio y el tema de una obra visual.

El objeto de la composición es distribuir el peso visual, cuyo equilibrio en torno al centro de la obra





hay que conseguir. Pero la de equilibrar es una función secundaria de la composición. El equilibrio es indispensable porque determina el lugar de cada elemento en el seno del todo; pero tal orden visual de nada sirve si la constelación así equilibrada no representa un "tema". El tema es el esquema formal que nos dice sobre qué versa la obra, convirtiéndose el esquema visual en un enunciado semántico sobre la condición humana. (Arnheim 1984: 159)

El formato vertical de la ilustración indica una acción muy dinámica al ser lanzados *Don Quijote* y Rocinante por los aires. La verticalidad de los elementos es especialmente pronunciada, debido al estrechamiento de la escena principal, solo equilibrada por la franja inclinada del terreno en primer plano en la sección inferior del cuadro y la colocación de los molinos al fondo en forma circular. Las figuras, presentes en primer plano, se disponen en la escena, con lo cual se marca el tema principal; el caballo colocado verticalmente y el caballero describen un pronunciado arco que al extenderse proyecta un gran óvalo fuera del cuadro, formando un gran espacio virtual.

La acción se realiza en forma contraria en relación con las aspas del molino que, une dos grandes ejes y forman en la cabeza e inicio del cuello de Rocinante, el punto focal o centro en torno al cual se equilibra todo el esquema.

Esta verticalidad parte la composición en dos espacios rectangulares, a cada lado del caballo, cuyas patas al proyectarse al frente, forman un prisma rectangular en escorzo dirigido al espectador lateralmente. La interacción espacial de las figuras humanas, *Don Quijote* y Sancho Panza, y los molinos de viento resultan en el conjunto total, particularmente dinámico. La figura lanzada por los aires encierra en el óvalo de proyección la figura de Sancho y el rucio que rebuzna asustado. Al fondo, el panorama abierto indica que el espacio de la ilustración prosigue más de lo que se muestra al encerrar la escena entre los molinos de viento, la convierte en un recinto que condensa la acción que permanece en ella.

Diferente a la escena anteriormente descrita resulta la siguiente ilustración, donde Sancho corre a socorrer a su amo. Capítulo VIII, primera parte.

En esta ilustración (figura 2), el centro de equilibrio de la composición en torno al cual se agrupan los objetos es la figura de Sancho Panza, que se ubica en la mitad de la escena. Dos centros suministran el tema básico, la figura de Sancho y frente a él, en diagonal, en el suelo, *Don*

Quijote, Rocinante, el rucio y los molinos de viento en el espacio que los rodea.

Los ejes diagonales generan mucha estabilidad y sostienen la escena, formando un ángulo significativo que concentra el espacio. La figura de Sancho y el rucio, la lanza quebrada de *Don Quijote*, el codo de la pata delantera y el lomo de Rocinante forman una gran diagonal que atraviesa el cuadro al centro mismo de éste y que en un triángulo se une otra diagonal que proviene de la inclinación que forma el aspa del molino.

La figura de Sancho, el zapato derecho de *Don Quijote* y la cabeza del caballo en el suelo se ubican exactamente en el eje vertical, con lo que se refuerza el carácter erguido de la figura de Sancho Panza, que se retrae ligeramente atraído por la fuerza que ejerce el rucio al retroceder. Ambos suministran un contrapunto a la vertical, y resaltan el movimiento espontáneo de Sancho de llevarse las manos a la cabeza al ver a *Don Quijote* tirado en el suelo. Las piernas de *Don Quijote* y las patas traseras de Rocinante resultan paralelas con lo que le proporcionan dinamismo a la acción, casi en su totalidad estática.

La variación de tamaño de los objetos distribuidos en la superficie son indicadores de la tercera dimensión, con un efecto de profundidad. Las estrategias de esta ilustración no están determinadas por la perspectiva, sino por las figuras más próximas; por lo tanto, más grandes, como *Don Quijote* y Rocinante en primer plano, en diagonal, los otros elementos se van haciendo más pequeños al aumentar la distancia, Sancho, el rucio y los molinos de viento.

La apariencia de unidad la establece un delicado equilibrio al entrecruzar las fuerzas, direcciones y ángulos en el espacio de la composición.

Ataque a un rebaño de ovejas

Esta ilustración muestra en el primer plano un grupo de ovejas, atacadas por *Don Quijote*, confundidas en su imaginación con el enfrentamiento de dos ejércitos. *Don Quijote* está ubicado al centro de la composición, llena la mitad del cuadro de frente, ligeramente en diagonal, con su lanza preparada para el ataque y protegida la cabeza con su escudo, mientras Sancho Panza, espectador montado en el rucio al final del cuadro, levanta los brazos dando grandes voces a su amo para que se detenga, con el fin de convencerlo de que no son ejércitos enfrentados sino un rebaño de ovejas, al otro lado de la figura principal, los pastores, lanzan piedras a *Don Quijote* (figura 3). Capítulo XVIII, primera parte.



En la sección inferior de la escena el artista representa con gran detalle la manada de ovejas, las modela y rodea sus formas en un equilibrio de luz y sombra, un claroscuro dibujado con gran precisión y detalle. Las texturas que ofrece el pelaje de las ovejas se da en líneas cortas y ligeramente circulares. La zona oscura se produce por la sombra que proyecta el caballo lateralmente acentuado, con el fin de sobresaltar la figura de *Don Quijote*, tratando de alcanzar así un equilibrio en el que la oscuridad muy definida y la luminosidad tengan el mismo peso.

Por su parte, el rebaño de ovejas llena la mitad inferior el cuadro, pero a su vez, invade la parte superior. Hay una interacción horizontal de dos grupos; los pastores que apedrean a *Don Quijote*, Sancho dando voces para que se detenga su amo, de aquel disparatado ataque; en medio de este grupo, la figura de *don Quijote*, en una composición triangular con su lanza y la pierna izquierda apoyada en el estribo, de modo que se una el conjunto de la sección inferior con la superior.

El centro focal del cuadro es la cabeza del caballo. A esta altura se forma un eje horizontal, que divide la escena en tres partes muy definidas en secciones horizontales: el grupo de ovejas revueltas y asustadas por el ataque inesperado, el caballo y su jinete, y en el fondo a un lado, Sancho Panza montado en el rucio y al otro los pastores y los ganaderos con sus hondas en pleno ataque contra *Don Quijote* y al final de la escena, el horizonte amplio encuentra el espacio abierto de la llanura y el cielo que llena el fondo lejano con sus nubarrones para unir en esta sección final unos cuantos árboles. En la rodilla visible del jinete en primer plano converge una serie de líneas inclinadas y horizontales, de modo que se construye otro centro focal.

La oblicuidad del conjunto dominado por la figura de *Don Quijote* y el rebaño de ovejas constituye un grupo de elementos nítidamente dinámico, dinamismo que se extiende mucho más allá del cuadro, como si se observara la escena a través de una ventana que al abrirla, ante los ojos del espectador ofrece una acción de todo un acontecimiento que se extiende ilimitadamente. Relación semejante la analiza Michel Foucault en el cuadro "Las Meninas" de Velázquez; él parte del reflejo de un espejo en la pared que ofrece el panorama de lo ocurrido en una habitación y la visita de los monarcas a la sesión de pintura que realiza el pintor de la corte.

El banquete de Sancho Panza en la ínsula Baratania

La ilustración muestra el momento en que Sancho Panza, (figura 4) está sentado en la mesa, vestido con su

traje recargado de gobernador de la ínsula Baratania. A su alrededor varios personajes, entre los que destaca la figura solemne y sombría del doctor Pedro Recio de Agüero, tal como escribe Cervantes esta escena. Capítulo XLVII, segunda parte.

El centro de equilibrio en esta ilustración se encuentra ubicado exactamente en la mano del doctor, claramente iluminada, que sostiene una varilla de ballena. El doctor, colocado detrás de Sancho, divide la composición en dos secciones verticales en línea directa con las copas que se hallan en la mesa, su brazo extendido en diagonal muy marcada encierra un paralelismo en la sección inferior, la figura de Sancho Panza, junto a otro brazo que retira un plato.

Las figuras del estudiante, el paje y el maestra sala giran en torno a los personajes centrales del cuadro, Sancho Panza y el doctor Pedro Recio de Agüero, que a su vez, y junto con las tres copas y los platos que sostiene Sancho, colocados en primer plano, dividen la composición en dos planos verticales. Estas tres copas, situadas en el centro del conjunto, poseen una doble función: al organizar los elementos en el espacio, crean una división pero a la vez unen y conectan las figuras al diseño total, con lo que atraen toda la atención en el movimiento de manos que retiran y agregan platos y proporcionan un alto dinamismo alrededor de la pesada, recargada y estática figura de Sancho, que no entiende que es lo que pasa. Por otra parte, la huesuda mano del doctor que organiza lo que hay que colocar y retirar de la mesa proporciona un elemento tranquilizante, apaciguador.

La cabeza de Sancho se encuentra ubicada en la horizontal central, la mirada se dirige al frente, se divide el conjunto en dos partes, solamente interrumpido por el triángulo que forman los brazos del doctor, y los que retiran y agregan platos sobre la mesa. En medio de éstos, los sirvientes.

Las diagonales dan al conjunto un dinamismo controlado, poseen su propia estabilidad y engloban la acción para sostener los elementos en el formato cuadrado del conjunto. Además, los recursos visuales son relativamente autónomos, pero también se envuelven unos a otros en el espacio que rodea las figuras, y que está organizado en torno a sus centros individuales; el grupo aparece concentrado alrededor de la figura de Sancho. En el cuadro el efecto de profundidad es muy reducido, lo que refuerza la curvatura de las figuras que se encuentran en el fondo del conjunto.



Conclusión

Es interesante observar que los textos literarios y plásticos expresan según sus propios medios las imágenes artísticas que identifican plenamente a ese mundo fantástico de las formas plasmadas, tal cual lo vemos en Gustave Doré y Valeriano Bécquer, lo cual complementa y conjuga perfectamente estos dos modos de representación, el texto escrito y el texto visual. En las ilustraciones que realiza

Doré para el *Don Quijote de la Mancha* se reconoce plenamente el dominio técnico, la representación convincente que va más allá del trabajo por encargo, para convertirse en un documento claro y preciso que ilustra una época; pero también, expresa la trágica intensidad, la amargura en la parte final de *Don Quijote* de regreso hacia la Mancha.

Hoy los medios mecánicos, fotográficos de fijación y reproducción electrónica de imágenes son instrumentos de incalculable valor, pero precisamente estos mismos medios enseñan a valorar aún más el trabajo artesanal y artístico. La representación del *Quijote* alcanza su punto más alto con Doré, que en sus ilustraciones muestra aventuras, sensaciones, alegrías, emociones, tristezas y desencantos, captados magistralmente. Este artista, se propuso ilustrar los mejores textos y logró dejar testimonio de la amalgama texto escrito, texto visual, lo que permiten una mejor y mayor representación artística.

Bibliografía

- Arnheim, Rudolf. 1994. *Arte y Percepción Visual: Psicología del Ojo Creador*. Madrid: Alianza Editorial
- Arnheim, Rudolf. 1993. *El Poder del Centro*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cervantes, Miguel. 1949. *Don Quijote de la Mancha: Primera y Segunda Parte*. México: Tipográfica Editorial Hispanoamericana.
- Chávarri, Raúl. 1983. *Doré, premonición y humanismo*. Cuadernos Hispanoamericanos, n. 401: 192-199 nov.
- Dalley, Terense. 1991. *Guía Completa de Ilustración, Diseño Técnicas y Materiales*. España: H. Blume Ediciones.
- Foucault, Michel. 1996. *Las Palabras y las Cosas*. Siglo Veintiuno de España Editores.
- Picado Gatgens, Olga. 1991. *Imagen y Costumbrismo: Tradición Metatextual*. Káñina Revista de Artes y Letras, 15(1-2): 221-226.
- Givanel, Mas, Juan y Gaziel. 1946. *Historia Gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid: Editorial PlusUltra.
- Salvat Editores, 1973. *Teoría de la Imagen*. Barcelona: Salvat.