

Revista de Comunicação e Linguagens

Vol. (2018)

ISSN 2183-7198 (electrónico/online)

Homepage: <https://revistas.fcsh.unl.pt/index.php/rcl>

«Un adarme de seda verde» (Quijote, II, 44): contar e ilustrar un detalle

Elide Pittarello

Como Citar | How to cite:

Pittarello, E. (2025). «Un adarme de seda verde» (Quijote, II, 44): contar e ilustrar un detalle. *Revista De Comunicação E Linguagens*, (49), 1-26. Obtido de <https://revistas.fcsh.unl.pt/rcl/article/view/1457>

Editor | Publisher:

ICNOVA - Instituto de Comunicação da NOVA

Direitos de Autor | Copyright:

Esta revista proporciona un acceso abierto inmediato a su contenido, basado en el principio de ofrecer al público un acceso libre a las investigaciones ayuda a un mayor intercambio global de conocimiento.

«Un adarme de seda verde» (*Quijote*, II, 44): contar e ilustrar un detalle«Un adarme de seda verde» (*Quijote*, II, 44): telling and illustration a detail**Elide Pittarello**Università Ca' Foscari
Dorsoduro 3246, 30123 Venezia
pittarel@unive.it**Resumen**

En el castillo de los duques, separado de Sancho que ha ido a gobernar la isla Barataria, don Quijote se retira a sus aposentos negándose a ser atendido por las doncellas que en vano la duquesa le ofrece una y otra vez. La lealtad hacia Dulcinea conlleva el pudor y el caballero recatado no permite que ninguna mujer se le acerque para desnudarlo. Sin embargo, de puertas adentro el decoro del caballero, tan bien guardado por lo que atañe a la virtud moral, peligra por una evidencia de orden material, es decir el estado lamentable de su ropa. En particular es una media rota, que don Quijote lamenta no poder remendar por falta de “un adarme de seda verde”, la prenda de vestir que posibilita el enfoque de las vicisitudes caballerescas desde el detalle. Siguiendo el trayecto crítico de Roland Barthes y Daniel Arasse – entre otros–, trabajar sobre el detalle implica un desvío hermenéutico acerca de un episodio que la estrategia enunciativa de Cervantes, entre sarcástica y compasiva, deja en la mayor incertidumbre. La recepción del texto se hace aún más compleja cuando ese detalle es elegido e ilustrado por un artista como Gustave Doré, abriendo una dinámica intermedial que a lo largo del tiempo ha ido cambiando según las ediciones del libro, pues varía la colocación original de la imagen en el interior del capítulo y por consiguiente la competencia verbo/visual de quien lee y a la vez mira, con las consecuencias que el acto icónico depara.

Palabras clave: ropa; detalle; acto icónico**Abstract**

In the castle of the dukes, separated from Sancho who has gone to govern the island of Barataria, Don Quixote retires to his apartments refusing to be looked after by the maidens that in vain the duchess offers again and again. The loyalty towards Dulcinea entails modesty and the modest gentleman does not allow any woman to approach him to undress him. However, from the inside, the gentleman's decorum, so well guarded as it pertains to moral virtue, is in danger from an evidence of material order, that is, the lamentable state of his clothing. In particular, it is a broken media, which Don Quixote regrets not being able to mend for lack of "a green silk adarme", the garment that allows the approach of chivalrous vicissitudes from the detail. Following the critical path of Roland Barthes and Daniel Arasse - among others-, working on the detail implies a hermeneutic detour about an episode that Cervantes's enunciative strategy, between sarcastic and compassionate, leaves in the greatest uncertainty. The reception of the text becomes even more complex when that detail is chosen and illustrated by an artist like Gustave Doré, opening an intermediary dynamic that has changed over time according to the editions of the book, since the original placement of the image varies inside the chapter and therefore the verbal / visual competence of the person who reads and at the same time looks, with the consequences held by that the iconic act.

Keywords: clothing; detail; iconic act

1. LA ROPA Y LA RISA

Un sintagma vibrante, un color reiterado, una enunciación apodíctica: pocas líneas del *Quijote* tantas veces leído a lo largo de mi vida se me impusieron de repente como si las notara por primera vez. A partir de la paronomasia «un adarme de seda verde» se había abierto una grieta —elijo esta metáfora entre las muchas que tratan el fenómeno del detalle— en el conjunto de una interpretación de la novela que creía más o menos asentada, aun sabiendo que releer suele deparar sorpresas siempre. Esa grieta, que me ha obligado a escrutar de cerca lo que no había tomado en consideración hasta entonces, atañe al capítulo 44 de la segunda parte del *Quijote*, encabezado por una de las recurrentes *mises en abîme* de la novela. En el íncipit, el narrador/editor o segundo autor retoma con recelo las versiones del historiador árabe y de su traductor morisco:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había que hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; [...]. (*Quijote*, 2015, II 44: 1069-1070)

No hago hincapié en el nudo de la veridicción, excepto para subrayar la mayor competencia axiológica y retórica que este narrador reivindica con respecto a sus predecesores. Él conoce los fallos de la historia «tan seca y tan limitada» que va pergeñando. Él sabe que haría falta contarla con «digresiones y episodios más graves y más entretenidos». El canon literario que guía su juicio es áulico. Voy a detenerme sobre los atributos de las digresiones y los episodios de los que carece la historia. Lo grave y lo entretenido forman parte del paradigma axiológico de la aristocracia del siglo XVII español. La gravedad implica la circunspección, la compostura y el decoro que se relacionan con el estatus de la persona, su honor y su honra. No cabe la espontaneidad en el rígido estamento de la nobleza, la cual no se concibe sin la riqueza. El binomio es incuestionable: cuanto más noble es un individuo, tanto más rico tiene que ser. Vivir rodeado de la pompa y exhibirla es una garantía del bienestar social (Rodríguez Bernis, 2005: 28-29). Entre las declinaciones del lujo, el sistema de la moda es uno de los más importantes.

Junto con la gravedad, el otro elemento de la axiología aristocrática es el entretenimiento, el cual implica varias formas de actividad: del torneo ecuestre a la caza, del baile al banquete, de la justa literaria al espectáculo teatral, incluyendo un extenso

repertorio de bromas y chanzas. Para la nobleza el ocio era una práctica absorbente y reglamentada. Baste pensar en lo que pasa en el castillo de los duques, donde don Quijote es invitado con su escudero. La estancia de ambos brinda muchas oportunidades de entretenimiento burlesco que provoca una generalizada risa de exclusión. Ni don Quijote ni Sancho se dan cuenta de las maquinaciones, porque desconocen los códigos de un grupo social tan elevado. Prevenidos por el duque, todos los habitantes del castillo tienen que secundar a don Quijote, quien cree encontrar por fin el reconocimiento que tantas veces le ha sido denegado a lo largo de sus andanzas. Retrocedamos al capítulo 31 de la segunda parte, cuando el caballero andante y su escudero llegan al castillo:

Cuenta pues la historia que, antes que a la casa de placer o castillo llegasen, se adelantó el duque y dio orden a todos sus criados del modo que habían de tratar a don Quijote; el cual como llegó con la duquesa a las puertas del castillo, al instante salieron dél dos lacayos o palafreneros vestidos hasta en pies de unas ropas que llaman de levantar, de finísimo raso carmesí (...). (*Quijote*, 2015, II 31: 961)

Desde el primer momento el disfraz del vestido como medio para engañar a estos extraños invitados incluye al servicio. Todo el personal ha recibido instrucciones precisas: «al entrar en un gran patio llegaron dos hermosas doncellas y echaron sobre los hombros a don Quijote un gran mantón de finísima escarlata» (*Quijote*, 2015, II 31: 961). Ha empezado la broma palaciega cuyo guion está sacado de los mismos libros de caballería tan caros a don Quijote. Esa prenda de vestir estaba destinada a las ceremonias solemnes. En la jerarquía simbólica de los colores, el rojo intenso del mantón remite al grado más alto del poder político. Afirma Carmen Bernis que los duques

no le dan a Don Quijote tan lujoso manto para dignificarle, sino con la malévola intención de ridiculizarle, pues no podían haber encontrado otra prenda que más pudiera contrastar con las poco lucidas ropas que él llevaba. La escarlata, de uso muy restringido, era una de las telas más preciadas. (Bernis, 2001: 350, 352).

Por su saber libresco, Don Quijote reconoce en seguida la importancia de aquella acogida. La acompañan unas palabras de bienvenida deferentes y la exquisitez de rociarle el cuerpo con aguas perfumadas. De pronto el ideal de Quijote parece concretarse, pues «aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos» (*Quijote*, 2015, II 31: 962). Este trato halagüeño confirma lo que Quijote le había contado al canónigo, en el capítulo 50 de la primera parte de la novela. Allí había anticipado la etiqueta vigente en el castillo de los duques por lo que concierne el recibimiento de los caballeros (*Quijote*, 2015, I 50: 623-625). Sin embargo, cuando se trata de convertir el sueño en realidad es el propio don Quijote quien incurre en

varias infracciones. La primera deriva de su ropa que no se ajusta ni de lejos a la vestimenta de sus modelos, tanto imaginarios como reales. Bajo la armadura el que se cree un caballero viste prendas más bien modestas. Cuenta el narrador que

entraron a don Quijote en una sala adornada de telas riquísimas de oro y de brocado; seis doncellas le desarmaron y sirvieron de pajes, todas industriadas y advertidas del duque y de la duquesa de lo que habían de hacer y de cómo había de tratar a don Quijote para que imaginase y viese que le trataban como caballero andante. Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por dentro se besaba la una con la otra: figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa (que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado), reventaran riendo. (*Quijote*, 2015, II 31: 964).

Carmen Bernis ha reconstruido y comentado cómo se viste don Quijote (Bernis, 2001: 347-349). Llamo la atención sobre los «estrechos greguescos», que son los pantalones típicos de los soldados: «el origen de los gregüescos era campesino. La vía de introducción en la indumentaria cortesana fue la milicia» (Herrero García, 2014: 49). Esa prenda no la lleva una figura socialmente distinguida y don Quijote lo sabe, como se comprueba varios capítulos después. Sucede a propósito de la burla de la isla Barataria, cuando don Quijote le da a Sancho los consejos indispensables para que esté a la altura de su flamante cargo de gobernador. Uno de ellos se refiere a la indumentaria relacionada con la autoridad: «Tu vestido será calza entera, ropilla larga, herreruelo un poco más largo; greguescos, ni por pienso, que no les están bien ni a los caballeros ni a los gobernadores» (*Quijote*, 2015, II 43: 1065). Pero esos pantalones son justamente los que él lleva, más propios de quien es en realidad, un hidalgo pobre (Abreu, 2015: 411-434). Los greguescos ajustados y el jubón de camuza son los signos visibles de que no es un caballero.

El otro elemento que lo delata está relacionado con otra prenda de vestir. Cuando don Quijote se alegra por el mantón escarlata que las doncellas le echan sobre los hombros, no recuerda haber contado que esa prenda es la última que le ofrecen al caballero errante de los libros, una vez que su cuerpo esté limpio. En el diálogo con el canónigo don Quijote se refiere a las numerosas doncellas, ricamente vestidas y silenciosas, que cuidan a ese caballero errante parado en un rico castillo. Ellas lo desnudan, ellas lo bañan, ellas lo untan con ungüentos olorosos y le ponen «una camisa de cendal delgadísimo, toda olorosa y perfumada» (*Quijote*, 2015, I 50: 624). Es esta la pieza que lleva todo el mundo, la que está en contacto directo con la carne.

Prescindiendo de baños, masajes y perfumes, en el castillo de los duques una camisa limpia es la que le ofrecen las doncellas a don Quijote en cuanto lo libran de la armadura y

se disponen a desnudarle, ya que esa es su tarea. La moda cortesana era entonces tan complicada que ningún miembro de la nobleza —hombre o mujer— hubiera podido vestirse y desvestirse a solas. Una de las funciones de esa moda era dificultar los movimientos «para dar a la figura sosiego, rigidez y empaque» (Escribano, 2005: 203). Este no es el caso de don Quijote, cuyo vestido de viaje era muy sencillo. Pero él no deja que los desvistan por un sentido del pudor impropio de la sociedad palaciega. Con respecto a la sexualidad, nivela erróneamente todo el género femenino (señoras y criadas) y se retira a una habitación solo con su escudero:

Pidiéronle que se dejase desnudar para vestirle una camisa, pero nunca lo consintió, diciendo que la honestidad parecía tan bien en los caballeros andantes como la valentía. Con todo, dijo que diesen la camisa a Sancho, y, encerrándose con él en una cuadra donde estaba un rico lecho, se desnudó y vistió la camisa. (*Quijote*, 2015, II 31: 965).

En cambio don Quijote no protesta, aunque sí se sorprende, cuando al final del banquete le enjabonan la barba con un carísimo jabón napolitano, haciéndole creer que ese es el rito que reemplaza el lavado de manos que se hacía antes de levantar los manteles (Rodríguez Bernis, 2005: 28). Ignorando que mesarle la barba a un caballero es un agravio, don Quijote deja que las doncellas toquen esa parte del rostro que está a la vista, encajando sin saberlo otra broma hilarante (*Quijote*, 2015, II 32: 975-976). Solo rechaza con firmeza el segundo intento de que lo vean desnudo, en cuanto Sancho se despide para ir a gobernar su isla imaginaria. Don Quijote se queda ensimismado y la duquesa se le acerca con esta propuesta, que refiere el narrador: «Conoció la duquesa su melancolía y preguntóle que de qué estaba triste, que si era por la ausencia de Sancho, que escuderos, dueñas y doncellas había en su casa que le servirían muy a satisfacción su deseo» (*Quijote*, 2015, II 44: 982). La duquesa piensa que el rol de Sancho puede ser reemplazado con creces. Pero don Quijote, aún admitiendo que le afecta la ausencia de su escudero, aclara que «no es ésa la causa que me hace parecer que estoy triste» (*Quijote*, 2015, II 44: 1072-73). No dirá más a este propósito, ni lo hará en su lugar el narrador que ahora les cede la palabra a los dos personajes.

El pivote del diálogo es el cuerpo desnudo de don Quijote, alrededor del cual el juego dialéctico llega a extremos imprevistos. Contestándole a la duquesa con un registro alto, don Quijote declina la oferta rogándole que «dentro de mi aposento consienta y permita que yo solo sea el que me sirva» (*Quijote*, 2015, II 44: 1073). Pero la duquesa no

tolera que su invitado esquive aquella otra posibilidad de burla e insiste arrojándole un anzuelo malicioso. No le ofrece el servicio de un escudero, ni el de cualquier criada, sino el de las doncellas que la atienden a ella. Esta es la trampa disfrazada de privilegio: «En verdad —dijo la duquesa—, señor don Quijote, que no ha de ser así, que le han de servir cuatro doncellas de las mías, hermosas como unas flores» (*Quijote*, 2015, II 44: 982). La duquesa insinúa el motivo de la seducción erótica conectada con el voyerismo y el fetichismo. Además de ser jóvenes y bellas, esas criadas que verían y tocarían el cuerpo de don Quijote son las mismas que ven y tocan a diario su propio cuerpo. Don Quijote capta el sobrentendido carnal de la propuesta y su rechazo es tan vehemente que roza el desaire: «Para mí —respondió don Quijote— no serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma. Así entrarán ellas en mi aposento, ni cosa que lo parezca, como volar» (*Quijote*, 2015, II 44: 982).

Por un momento Don Quijote ha perdido los modales, actuación impropia de un caballero cuyo continente y cuyo lenguaje tienen que ser sosegados. Pero con tal de conseguir su fin, recupera el registro palaciego y así argumenta su rechazo:

Si es que vuestra grandeza quiere llevar adelante el hacerme merced sin yo merecerla, déjeme que yo me las haya conmigo y que yo me sirva de mis puertas adentro, que yo pongo una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad y no quiero perder esta costumbre por la liberalidad que vuestra alteza quiere mostrar conmigo. Y, en resolución, antes dormiré vestido que consentir que nadie me desnude. (*Quijote*, 2015, II 44: 1073)

Si solo está en juego la fidelidad a Dulcinea y la moral caballeresca no es dado saber. El narrador no interviene. Pero la duquesa, al constatar que no puede salir con las suyas, tiene una reacción vengativa y menciona las posibles necesidades corporales de don Quijote. No es la primera vez que en la novela se usa la escatología para demoler su ideal caballeresco. Lo llamativo es que sea la duquesa quien pierde el ademán mesurado que le corresponde por linaje y le espete a su huésped esta ordinarietà: «Desnúdese vuesa merced y vístase a sus solas y a su modo como y cuando quisiere, que no habrá quien lo impida, pues dentro de su aposento hallará los vasos necesarios al menester del que duerme a puerta cerrada, porque ninguna natural necesidad le obligue a que la abra» (*Quijote*, 2015, II 44: 983).

Acto seguido la duquesa recupera el lenguaje señorial con el que refuerza una agresión irónica disfrazada de pleitesía. Menciona a Dulcinea para asociarla a otra grosería,

es decir a los 3.300 azotes que Sancho tiene que darse en sus posaderas para librarla del encantamiento que la convirtió en campesina. Así se dispara nuevamente la locura de don Quijote, quien toma las acometidas verbales de la duquesa por otros tantos elogios de su condición de caballero. Tratándose de un diálogo, es imposible saber si don Quijote disimula cuando niega, por ejemplo, estar molido tras haber montado Clavileño. Quitarle hierro a los infortunios físicos es propio de la índole caballeresca y el narrador deja que don Quijote siga aferrado a sus ilusiones para encarecer el desengaño que le espera a la hora de acostarse. Puesto que en el aposento no hay testigos, es el narrador quien se encarga de contar lo que le pasa a don Quijote puesto en ridículo por la duquesa y ahora también por él, ya que en el paso de la mimesis a la diégesis mantiene una distancia irónica parecida:

De nuevo nuevas gracias dio Don Quijote a la duquesa, y en cenando don Quijote se retiró en su aposento solo, sin consentir que nadie entrase con él a servirle: tanto se temía de encontrar ocasiones que le moviesen o forzasen a perder el honesto decoro que a su señora Dulcinea guardaba, siempre puesta en la imaginación la bondad de Amadís, flor y espejo de los andantes caballeros. (*Quijote*, 2015, II 44: 1074)

De pronto el narrador imprime a su discurso un viraje abrupto, tanto estilístico como referencial. El escarnio reemplaza la ironía. Con un zeugma que incluye nuevamente la alusión escatológica, el narrador realza el desgaste accidental de una pequeña prenda de vestir de don Quijote: «Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse, ¡oh desgracia indigna de tal persona!, se le soltaron, no suspiros ni otra cosa que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía» (*Quijote*, 2015, II 44: 1074-1075). El narrador despacha con un sintético «se desnudó» la operación de quitarse don Quijote la ropa, que ni enumera ni dice dónde la deja. Se fija en seguida en la media destrozada con una metáfora cruel, ya que la celosía es el enrejado que se pone en las ventanas para que el habitante de la casa vea sin ser visto. A don Quijote, que ha conseguido encerrarse en su aposento sin que nadie lo vea, le toca contemplar con sus propios ojos aquella desgracia que perjudica su honra. Recordemos que, recién llegado al castillo de los duques, le había recomendado a Sancho que no delatase su origen campesino, aclarándole lo siguiente: «hemos llegado a parte donde con el favor de Dios y el valor de mi brazo hemos de salir mejorados en tercio y quinto en fama y en hacienda» (*Quijote*, 2015, II 31: 965).

Don Quijote está pendiente de «la imagen de su estatuto socio-económico», ya que tiene «consciencia de su condición desaventajada» (Abreu, 2015: 426). Sin embargo, en contra de sus expectativas, ha empeorado en ambos sentidos —fama y hacienda— no solo

porque lleva semejante media, sino también por cómo piensa arreglarla. Lo cuenta el narrador, quien resuelve rápidamente el abatimiento y la reacción del personaje, añadiendo en primera persona un desabrido comentario autoral: «Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata (digo seda verde porque las medias eran verdes)» (*Quijote*, 2015, II 44: 1075). He aquí el detalle que ha alterado mi visión de conjunto y me ha llevado a analizar con más detenimiento el juego enunciativo del narrador.

El adarme era originariamente una unidad de peso que no llegaba a los 2 gramos. De ahí que, según el diccionario de la Real Academia Española, haya pasado a significar una «cantidad o porción mínima de algo». Es de suponer que don Quijote estaría dispuesto a pagar un dinero considerable para conseguir la seda con la que zurcir la media rota, ya que no tiene otra de repuesto. Sabemos desde el comienzo que don Quijote es hábil con el bricolaje, ya que se había confeccionado su armadura con lo que guardaba en casa. Pero aquí el narrador no explicita las intenciones de don Quijote, lo acalla hasta por lo que atañe al color de la seda.

2. LO QUE ALCANZA UN COLOR

En efecto es el narrador quien ostenta la competencia en cuestión de medias y remiendos: « (digo seda verde porque las medias eran verdes) ». Detalle en el detalle, el color verde de las medias enlaza con el color verde de la montera que las doncellas le habían ofrecido a don Quijote para que acudiese al banquete de los duques. La montera era un tocado de la gente de campo y también de los locos (Redondo, 1978: 54-55). Don Quijote la lleva con el mantón color escarlata y con la espada que cuelga del tahalí (*Quijote*, 2015, II 31: 966). El verde es, con diferencia, el color más empleado por Cervantes en varias circunstancias de la novela, especialmente en la segunda parte. Piénsese en don Diego de Miranda, el Caballero del Verde Gabán a cuyo aspecto Giuseppe di Stefano le dedica un largo comentario, hasta llegar a la conclusión de que su vestimenta

aparenta ser compensatoria de una neurosis. Reveladoras quieren ser propiamente las espuelas, invadidas ellas también por el color verde y que merecen por esto más de dos renglones del narrador; un narrador que como nadie cultiva y exhibe el arte nunca casual de abundar o ser tacaño en los detalles: a ninguna otra parte del atuendo se dedica tanto espacio. (Di Stefano, 2000: 398).

Afectado por un desmesurado racionalismo, el caballero que tiene tanta predilección por el color verde es un «cuerdo de atar» (Márquez Villanueva, 1975: 206) o un

«posible doble» de don Quijote (Di Stefano, 2000: 400). El valor semiótico de este color se deduce por la indumentaria que en aquella época llevaban locos y bufones (Redondo, 1978: 55; Márquez Villanueva, 1995: 33-40). Pero es un color que se lleva también en la corte de los duques, «donde tan altos señores pretenden hacer grotescos juguetes del andante y del escudero» (Márquez Villanueva, 1995: 36). Recordemos entonces cómo le aparece la duquesa a don Quijote la primera vez:

tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último dél vio gente y, llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegose más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bizarría venía transformada en ella. (*Quijote*, 2015, II 30: 956).

Por tratarse de un vestido de caza, el color no debería sorprender. Pero con el antecedente del Caballero del Verde Gabán, es lícito sospechar que a esa bizarría de la duquesa tal vez deba añadirse algún trastorno en el comportamiento. Entre los especialistas que han estudiado el simbolismo cromático del *Quijote*, Helena Percas de Ponseti le atribuye al uso del verde una función aún más específica. Lo prueba con una amplia lista de *loci* textuales, deduciendo que «Cervantes se aparta del simbolismo tradicional del verde desde la antigüedad. En vez de ser para él símbolo del amor con sus variantes de sensualidad, concupiscencia, erotismo o esperanza, el verde es símbolo de todo género de decepciones y falsedades en el terreno de lo humano» (Percas de Ponseti, 1975: 386). Cada vez que aparece ese color hay que estar sobre aviso, pues forma una constelación de presagios disfóricos. El hecho de que la media rota sea verde y que el narrador lo subraye tanto con una paronomasia impactante parece confirmarlo. El accidente remite a una debilitación de la identidad de don Quijote, ya que el color verde las medias «corresponde aquí a su auto-engaño» (Percas de Ponseti, 1975: 393).

Este detalle abre otro desvío e impone una retrospectiva. Hay un enlace intertextual con otro detalle que aparece al comienzo de la segunda parte, cuando a don Quijote lo vigilan en su propia casa para que no vuelva a salir por tercera vez. Procurando que no le oigan el cura y el barbero, el que sigue creyéndose un caballero andante le pregunta a Sancho qué se piensa de él en el mundo. Este lo informa que el vulgo lo considera un «grandísimo loco» (*Quijote*, 2015, II 2: 701), los hidalgos un advenedizo y los caballeros un usurpador. El mal estado de la ropa es lo primero que delata el abuso social por parte de quien quiere medrar sin tener los requisitos morales y materiales: «Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusieran a ellos, especialmente aquellos hidalgos

escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verde» (*Quijote*, 2015, II 2: 701). Ahumar los zapatos para ocultar su desgaste y coser las medias con un hilo de otro color son pruebas de una vergonzosa falta de recursos. Pero el presunto caballero andante que medita su tercera salida, contesta con orgullo: «—Eso —dijo don Quijote— no tiene que ver conmigo, pues ando siempre bien vestido, y jamás remendado: roto bien podría ser, y el roto, más de las armas que del tiempo» (*Quijote*, 2015, II 2: 701).

En el castillo de los duques la media verde lo desmiente. Y el narrador, que en este punto del relato es tan avaro de palabras para con don Quijote, de repente le otorga el discurso directo al autor árabe, quien —como se subraya al empezar el capítulo 44— no es de fiar. Sabiendo esto, le atribuye la retumbante y larga invectiva contra la pobreza, renunciando maliciosamente a su propio discurso. Bien informado sobre la moda del tiempo, Benengeli tiene lástima de los hidalgos mal vestidos por falta de medios. Zapatos ahumados, botones dispares, cuellos escarolados en lugar de cuellos que se abrían con molde. Y encima el hambre. Como ha notado la crítica, la referencia al tratado III del *Lazarillo* es indudable. Monique Joly considera este discurso «una delicada variación sobre el tema de la pobreza vergonzosa de los hidalgos escuderiles, que encierra en particular un homenaje al *Lazarillo*» (Joly, 2015: 226). En realidad, me parece que la operación intertextual encubra aquí una intención cáustica. Mientras la actitud del pícaro que relata en primera persona la pobreza del escudero es irónica pero comprensiva, la del narrador que hace recaer sobre Benengeli el papel piadoso es sarcástica. Además hay otra diferencia fundamental: en el *Lazarillo* el escudero que sale a la calle viste de manera impecable y así salva de momento la honra. Por el contrario don Quijote está dispuesto a hacer con su media rota transacciones que lo envilecen. No es casual que el narrador las relate inmediatamente después de la recriminación ampulosa e hipócrita de su fuente árabe:

Todo esto se le renovó a don Quijote en la soltura de sus puntos, pero consolose con ver que Sancho le había dejado unas botas de camino que pensó ponerse otro día. Finalmente, él se recostó pensativo y pesaroso, así de la falta que Sancho le hacía como de la irreparable desgracia de sus medias, a quien tomara los puntos aunque fuera con seda de otra color, que es una de las mayores señales de miseria que un hidalgo puede dar en el discurso de su prolija estrechez. (*Quijote*, 2015, II 44: 1076)

Es evidente que del castillo de los duques don Quijote no saldrá con más «fama» ni más «hacienda» como creía a su llegada. Ahora, si estuviese en sus manos, estaría dispuesto a zurcir su media verde hasta con una seda de otro color. Ir remendado merma la honra, don Quijote lo sabe. Y sin embargo ahora haría el remiendo él mismo. Solo pensar en

llevar a cabo esta humilde labor manual, doméstica y femenina, abre una distancia infranqueable tanto con el modelo ideal de Amadís de Gaula como con el modelo de carne y hueso de los duques. Don Quijote ni siquiera llega a parecerse a esos pobres hidalgos que, según decían los displicentes caballeros, «toman los puntos de las medias negras con seda verde» (*Quijote*, 2015, II 2: 701). Su media verde quedará rota y para ocultarla la mañana siguiente él se pondrá las botas de camino de su escudero, un calzado que no se lleva en el interior del castillo. Pero él se lo pondrá junto con su lujoso mantón escarlata y la montera verde (*Quijote*, 2015, II 46: 1091): un conjunto estrafalario que chirría cada vez más en el ambiente palaciego. La ocultación de la verdad vulnera de manera irremediable la moral junto con el decoro. Don Quijote no concebía ir por el mundo con remiendos y ahora acepta asomar la piel por el roto de una media. Al taparla con las botas de camino de Sancho, don Quijote se degrada y acelera su expulsión del estatus caballeresco.

Al final, este detalle confirma algo que ya sabíamos acerca del personaje, es decir su pretensión vana de encarnar un caballero andante siendo tan solo Alonso Quijano que gastaba su escasa hacienda en libros. Tampoco es nueva su propensión pragmática a pactar con lo real ante los pequeños contratiempos de la vida cotidiana. Lo que evidencia el «adarme de seda verde» es la inclemente estrategia discursiva del narrador, que apunta a descalificar al personaje. Este episodio intersticial ha modificado la idea de conjunto que yo tenía de la novela, deudora sobre todo de Erich Auerbach, quien atribuye al choque entre lo ilusorio y lo real la doble índole de don Quijote, tan difícil de encasillar: «¿qué decir de un loco que, al mismo tiempo, es cuerdo y prudente, de una cordura y una prudencia que, por ser precisamente las del hombre juicioso, parecen las más incompatibles con el estado de locura?» (Auerbach, 1996: 329).

Lo que posibilitó esta interpretación viene de lejos, por lo menos a partir del enfoque de los románticos alemanes —los hermanos Schlegel, Schelling, Richeter, Tieck— quienes invirtieron la recepción dominante de la novela, que era de tipo paródico. Ellos realizaron la humanidad de don Quijote al convertirlo en el héroe moralmente superior que encarna la colisión entre lo real y lo ideal, sucumbiendo en aras del absoluto (Close, 2005: 55-71). Si bien con matices a veces indulgentes, el punto de vista neoclásico reafirmaba la lectura cómica originaria, ya que desde el siglo XVII en adelante el caballero don Quijote se había tomado por el loco fanático que hacía reír con sus desmanes.

3. DE LA PALABRA AL DIBUJO

Las ediciones ilustradas de la novela confirman esta interpretación. Sus traducciones intersemióticas seleccionan las situaciones que ridiculizan sistemáticamente al personaje. En la actualidad las cosas han cambiado profundamente. Reconociendo tener el anacrónico punto de vista de nuestro tiempo, José Luis Giménez Frontín afronta la cuestión en estos términos:

la caracterización insistente de la figura de Don Quijote, en las primeras ilustraciones, como un ser forzado, arrebatado, violento, iracundo, incluso temible, absolutamente fuera de la realidad e intratable, lo que en lenguaje popular llamaríamos «un loco de atar», pese al rechazo que pueda causarnos desde una sensibilidad contemporánea, es decir, postromántica, fue una caracterización obligada para resaltar no sólo la comicidad de un personaje condenado, pese a su fuerza física, a estrellarse sistemáticamente contra la realidad, sino también para moralizar el nulo atractivo de la pérdida de sentido de la realidad, es decir, sobre la desgracia de la locura. Incluso en fecha relativamente tardía, ya entrado el siglo XVIII, el *Quijote* de Charles-Antoine Coypel (1694-1752), uno de los artistas que han abordado el tema cervantino con mayor éxito y popularidad entre sus contemporáneos, puede ser cualquier cosa menos un personaje entrañable o que invite a un mínimo de empatía. (Giménez Frontín, [2005]: 5-6)

A principios del siglo XIX, cuando la interpretación romántica de don Quijote como arquetipo del caballero idealista se extiende también a Inglaterra y Francia, y con notable retraso a España (Close, 2005: 71-89), cambiaron también la ediciones ilustradas del texto. La historia iconográfica de la novela es riquísima. Me limito a citar la edición ilustrada por John Vanderbank (*Quijote*, 1738) como ejemplo del cambio de actitud con respecto a la edición ilustrada por Charles-Antoine Coypel (*Quijote*, 1725). Observa Rafael Ramos que con Vanderbank «no se cargaron las tintas en los episodios cómicos ni en los meros entretenimientos cortesanos. Las composiciones, así, reflejaban un aire de cotidianeidad ausente en las ilustraciones anteriores» (Ramos, 2015: 1228). Las ilustraciones que crean para el lector «a second narrative embedded within the textual narrative» (Schmidt, 1999: 11) ahora transmiten una interpretación novedosa. A raíz de las teorías y los análisis de los Visual Studies, huelga decir hasta qué punto las imágenes interpelan a quiénes las contemplan y cómo condicionan la lectura del texto que ilustran. Es un doble cruce de fronteras, un ir y venir cargado de consecuencias. En palabras de Louis Marin

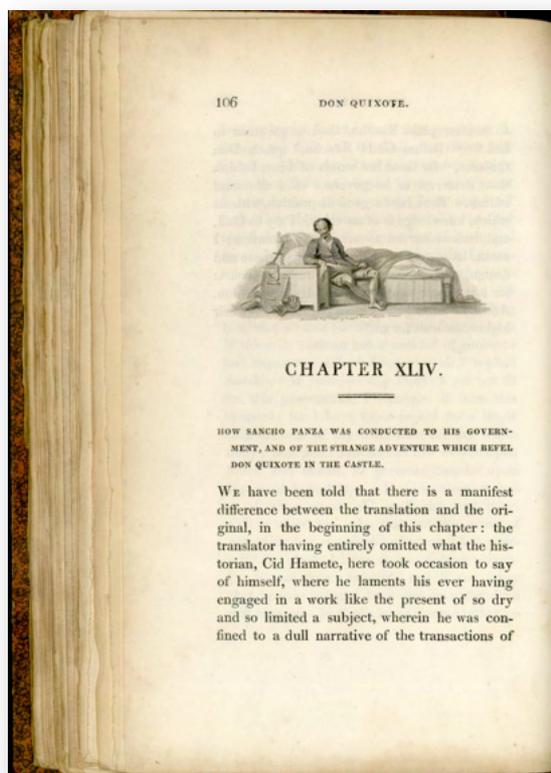
L'image traverse les textes et les change; traversés par elle, les textes la transforment. Change, transformation, méta-morphose et peut être mieux encore détournement: pouvoirs de l'image saisis par transit, et dans le *transitus*, par quelques textes: à travers eux, interroger l'être de l'image et son efficace. (Marin, 1993: 9-10).

Es a partir de la primera revolución industrial, con la expansión de la cultura burguesa y el aprecio de la vida cotidiana, como cambia profundamente la atención de algunos ilustradores del *Quijote*, en Inglaterra antes que en cualquier otro país. La clase

media descubre en la novela una comicidad conciliadora que va reemplazando la sátira displicente de la aristocracia. Involucrado en transformaciones axiológicas cruciales, don Quijote llega a encarnar un virtuoso hombre sentimental, cuya locura bufa remite miméticamente a la vida misma (Schmidt, 1999: 89-125). Es pues la declinación subjetiva de la cultura del siglo XIX, tan volcada en la esfera doméstica, la que me ha llevado a investigar si el detalle que nos ocupa había suscitado la atención de algún ilustrador de aquella época. Y efectivamente es así. La quiebra abierta inicialmente por el detalle leído se ha ensanchado, muestra un trayecto imprevisto en el ámbito intermedial. La premisa es que la ortodoxia iconográfica de las ediciones ilustradas del *Quijote*, que solían privilegiar el dinamismo extravagante de la historia, sufre un cambio. Mostrar a don Quijote en un interior, solo y lastimado a causa de una media gastada, constituye una ruptura de la tradición. Aparece literalmente lo nunca visto.

Por lo que me consta, el primero en ilustrar el detalle que nos ocupa fue el inglés Robert Smirke (*Quijote*, 1818, II 44: 106). Eligió la viñeta, un tipo de imagen más escueta y marginal que el dibujo (v. imagen n.1).

Imagen n. 1. Robert Smirke, 1818, Biblioteca Nacional de España



Sin embargo, lo llamativo es el lugar donde Smirke la coloca, es decir encabezando

el capítulo 44 en el cual no insertará ninguna otra ilustración. Así el lector/espectador dispone únicamente de esta orientación icónica mucho antes de llegar al enunciado relativo, tan breve. Llevado al ámbito visual, el detalle ahora es una imagen que «tiene lugar, o más bien que *tiene su lugar* en el espacio mimético» (Didi-Huberman, 2010: 338). Anticipando una situación que aún no ha sido narrada, desde el margen superior de la página la viñeta abre una perspectiva que enlaza con el título del capítulo que viene a continuación: «How Sancho Panza was conducted to his government, and of the strange adventure which befel don Quixote in the castle» (*Quijote*, 1818, II 44: 106). Por su posición y unicidad en el ámbito del capítulo, la viñeta se presenta como la traducción intersemiótica de la extraña aventura que el título anuncia, confirmando hasta qué punto el detalle pueda operar con autonomía, sin atender a la totalidad de la que procede y que sigue implicándolo. Como aclara Omar Calabrese, es una práctica que se propone cambiar la interpretación consabida: Cuando se «lee» un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de «mirar más» dentro del «todo» analizado, hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados «a primera vista». La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstituir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. (Calabrese, 1999: 88)

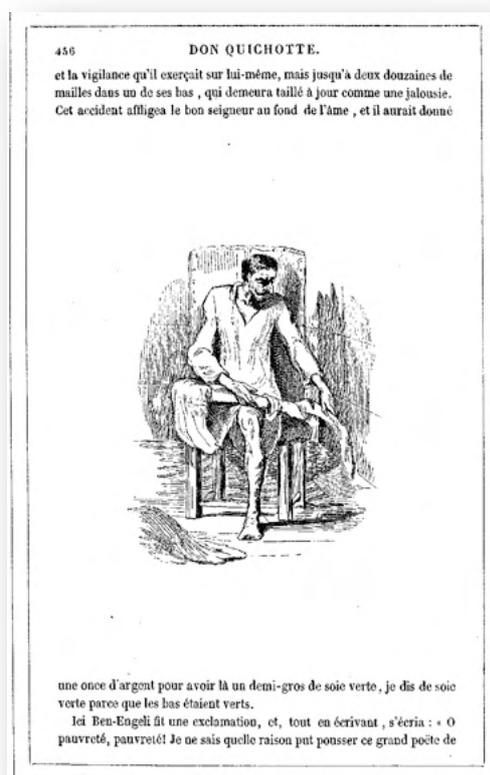
Ya que un detalle ilustrado contiene a su vez detalles icónicos, remito a la reproducción más clara de esta viñeta minúscula, archivada en el *QBI (Quijote Banco de Imágenes*: <http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/>). Por lo que atañe a la relación intermedial, entre todo lo que pasa en el capítulo 44, volvamos al pasaje que Smirke convierte en una mimesis visual: «Cerró tras sí la puerta, y a la luz de dos velas de cera se desnudó, y al descalzarse, ¡oh desgracia indigna de tal persona!, se le soltaron, no suspiros ni otra cosa que desacreditasen la limpieza de su policía, sino hasta dos docenas de puntos de una media, que quedó hecha celosía» (*Quijote*, 2015, II 44: 1074-1075). En la configuración iconográfica interviene una competencia que rebasa los límites del enunciado. Mostrando lo que el narrador aquí calla, pero que cuenta en otros puntos de la historia, Smirke opta por mostrar a don Quijote sentado en una cama sobria y actualizada. Con un anacronismo deliberado, el estilo del mueble es neoclásico, parecido al de la mesita de noche donde están apoyados el escudo y la espada, mientras el resto de la armadura yace en el suelo: las señas de identidad de don Quijote que el narrador no menciona y que al dibujante le parece conveniente reiterar. El decorado mínimo desprende holgura y orden, sin pompas palaciegas. Allí sentado y aún perfectamente vestido con una indumentaria estilizada y pulcra —el decoro caballeresco a salvo: otra diferencia notable con respecto al

texto verbal—, el don Quijote de Smirke tiene una expresión digna y triste. Nada en su figura indica deterioro o penuria o insania. Ignorando la afrentosa alusión escatológica del narrador, destinada a suscitar la risa, así el dibujante interpreta la pasión y el anhelo expresados lacónicamente en discurso indirecto: «Afligióse en extremo el buen señor, y diera él por tener allí un adarme de seda verde una onza de plata (...)» (*Quijote*, 2015, II 44: 1075).

Apartándose del texto verbal, donde quedan sobrentendidos tanto el acto de mirar como cualquier otro gesto de don Quijote, la viñeta configura el descubrimiento desdichado añadiendo varios elementos. Con una perspectiva frontal y el punto de fuga situado en el infinito, el plano medio de la escena mantiene al espectador suficientemente alejado para que la inscripción de su mirada —la que lleva a la autoafirmación del sujeto y a la manifestación de su cultura (Belting, 2010: 252) — sea conforme a la razón sin dejar de ser entrañable. Con una postura del cuerpo distinguida a pesar de la pierna descalza, el don Quijote de Smirke muestra mesura en su aflicción. Está contemplando la media rota que mantiene extendida entre las manos, en toda su longitud: un detalle icónico que no relaciona la pobreza con la honra y elimina de raíz la intención paródica de la fuente cervantina. Observa Daniel Arasse que «un détail peut devenir comme le principal du tableau et ce type de construction peut susciter une articulation paradoxale de l'image» (Arasse, 1996 : 270). La traducción intersemiótica de Robert Smirke, discrepante y atrevida, pone circulación un conjunto de signos icónicos ajenos a la red de signos originarios y los hace trabajar por su cuenta (Deleuze, 2014: 174).

Más libre todavía es la versión iconográfica del francés Tony Johannot, quien intensifica el trayecto sentimental emprendido por Robert Smirke, expandiendo el detalle hasta formar una breve constelación. Según Rachel Schmidt, las viñetas innovadoras del dibujante francés vuelven visibles más los giros idiomáticos y los malabarismos enunciativos del texto que la acción de los personajes, con resultados humorísticos inéditos: «Many of the chuckles elicited by Johannot's vignettes arose, then, from these visual puns and their ironic attention to the ambiguities of the text rather than from don Quixote's misadventures. The humour remained, but had been recast into a new mold» (Schmidt, 1999: 172). Su ilustración de la media rota va a contracorriente, inaugura otro modo de concretar la mimesis (v. imagen n. 2).

Imagen n. 2 . Tony Johannot, 1837, Biblioteca Nacional de España



Tanto la característica iconográfica de la viñeta como su colocación en el interior de la página impresa entablan una relación intermedial más estrecha. Con respecto al texto verbal, en la construcción sintáctica de la imagen las diferencias y las semejanzas quedan más destacadas.

El don Quijote de Johannot aparece sentado en un gran sillón, otro mueble inventado pero más acorde con el estilo barroco, coevo de la novela. Difuminado el entorno arquitectónico, el personaje se presenta al lector/espectador en primer plano, involucra de cerca su saber y su sentir pormenorizando lo que el narrador sintetiza o calla. Viste una camisa larga convertida en camisón, la sola prenda que protege su desnudez y que en el todo el capítulo 44 no se menciona. Sin embargo, por obvias razones de recato el ilustrador da por descontado que don Quijote la lleve, fijando su imagen en el acto de empezar a quitarse una de las medias. Es lo último que le queda por hacer antes de acostarse. El resto de su atuendo está tirado en el suelo, otro añadido visible con respecto al enunciado elíptico de la novela. Pero en la viñeta de Johannot don Quijote descubre que la media está rota antes de terminar de quitársela. Así el dibujante ilustra el desconuelo del personaje y su inmediato deseo de hacerse con un «adarme de seda verde». De hecho la

imagen está colocada justo en el medio de estas líneas: «Cet accident affligea le bon seigneur au fond de l'âme et il aurait donné une once d'argent pour avoir là un demi-gros de soie verte, je dis de soie verte parce que les bas étaient verts» (*Quijote*, 1837, II 44: 456). La iconografía del personaje, con su cuerpo alto y enjuto, se aproxima a la descripción del texto cervantino mucho más que la de Robert Smirke. También la competencia de Johannot excede los límites del capítulo 44, pues dibuja a don Quijote según lo que ha leído previamente en la novela. Un detalle icónico interesante, que diverge del detalle verbal, atañe a la expresión del rostro, más desconcertada que afligida. Las dos manchas negras que dibujan los ojos no explicitan la reacción emotiva del personaje.

Unida al aspecto adusto de la figura encarnada, esta reticencia da pie a una posible risa de inclusión, acogedora y benévola. Se deduce por la insistencia con la cual Johannot retrata a don Quijote de puertas adentro, reproduciéndolo más veces sin señalar visualmente su condición de caballero. Es singular el hecho de que haya una segunda viñeta que vuelve a mostrar a don Quijote descalzo, con camisón y bonete: una figura monumentalizada. Está de pie y mira por una ventana sin asomarse. Los pesados cortinajes que enmarcan la ventana con su hoja abierta, si bien esbozados, ahora contextualizan la acción en el aposento del castillo (v. imagen n. 3).

Imagen n. 3. Tony Johannot, 1837, Biblioteca Nacional de España

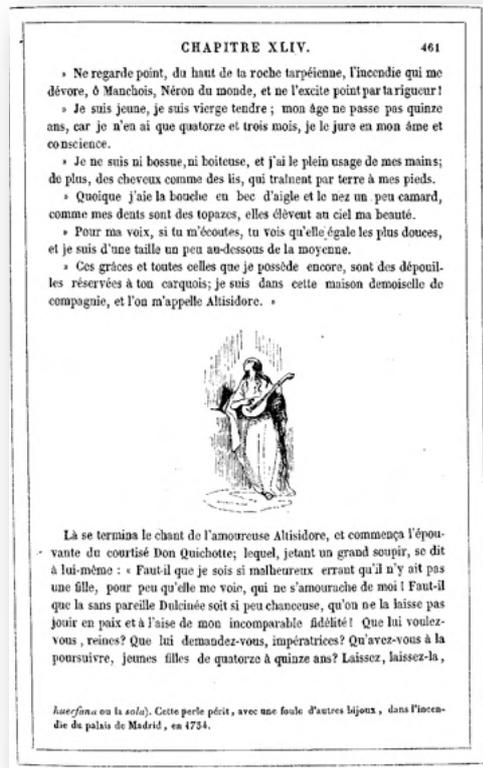


Volvamos a la novela para comprobar qué tipo de traducción intersemiótica ha realizado Johannot. Habíamos dejado a don Quijote acostado en la cama mientras pacta entristecido con su condición indigente, ya que ha decidido ponerse las botas de camino de Sancho para ocultar la rotura de la media. Pero como no puede dormir por el calor, se levanta en seguida y justo cuando abre la ventana oye en el jardín las voces de dos doncellas de la duquesa. La adolescente Altisidora, tras confesarle a Emerencia que se ha enamorado de don Quijote, se dispone a cantarle un romance amoroso, tocando el harpa. El ingenuo destinatario del romance paródico, que ignora ser el blanco de otra burla, da rienda suelta a la nostalgia:

Y en esto se sintió tocar un harpa suavísimamente. Oyendo lo cual quedó don Quijote pasmado, porque en aquel instante se le vinieron a la memoria las infinitas aventuras semejantes a aquella, de ventanas, rejas y jardines, músicas, requiebros y desvanecimientos que en sus desvanecidos libros de caballería había leído. (*Quijote*, 2015, II 44: 1077).

Invocando a Dulcinea don Quijote decide escuchar la serenata, estremecido por los recuerdos. Aquí el narrador no se mofa de los sentimientos del personaje, si bien menciona maliciosamente las lecturas que lo habían vuelto loco. Johannot, en cambio, obra otra diferencia y muestra a un don Quijote impasible, nada impresionado en la postura y en el rostro. En esta viñeta tampoco incluye sus armas. La obsesión caballerescas, tan burlada por el narrador, es desatendida por lo que atañe a los signos icónico que tendrían que remitir a la locura. Fijémonos en el tamaño y en la colocación de la figura de don Quijote. De cuerpo entero, ocupa casi toda la página quedando enmarcado por una línea de texto en la parte superior y tres líneas en la parte inferior. Es interesante el hecho de que la línea final introduzca justo el romance de Altisidora, el cual ocupa a continuación página y media y queda sellado por la imagen de la doncella (v. imagen n. 4).

Imagen n 4. Tony Johannot, 1937, Biblioteca Nacional de España

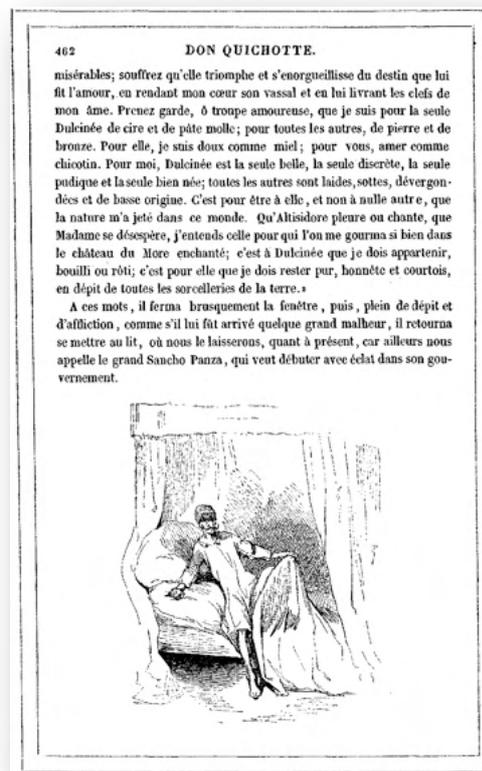


Esta viñeta es minúscula: una figurilla colocada en medio de la página, mirando hacia arriba con expectación y tocando un laúd en lugar del harpa. Nada en ella representa a la joven astuta que finge mal de amores en un intento de seducción farsesca —la letra del romance es descabellada— que no por azar acontece en el jardín, el lugar simbólico del goce sensual. Iconográficamente Johannot le resta muchísima importancia a este personaje, mientras agiganta a don Quijote que mantiene la compostura y permanece fiel a su Dulcinea imaginada e imaginaria. La intersección comparativa de las dos viñetas revela lo mucho que difiere la axiología del dibujante romántico con respecto a la del narrador cervantino. El salto de escala de sus ilustraciones tiene un peso semiótico considerable. Incongruente con respecto a la finalidad irrisoria del texto verbal y ajena a la tradición iconográfica vigente, la secuencia de las viñetas desprende solidaridad hacia el caballero desafortunado, involuntariamente cómico por ser virtuoso y crédulo.

La viñeta que cierra el capítulo ocupa la mitad inferior de la página y confirma el singular apego de Johannot a representar a don Quijote en privado. Se demora en un aspecto del personaje que no tiene tanta cabida en la novela. El trato bondadoso del

dibujante se aleja considerablemente del trato satírico del narrador. Por tercera vez Johannot representa a don Quijote en el acto de acostarse después de haber cerrado de golpe la ventana: una conducta descortés hacia la intrigante Altisidora (v. imagen n. 5).

Imagen n. 5. Tony Johannot, 1837, Biblioteca Nonal de España



El enfoque de la viñeta sigue siendo frontal pero el plano ahora es medio y por consiguiente aumenta el tamaño del campo y la toma de distancia visual y emotiva. En la gran cama con dosel y cortinajes la figura de don Quijote queda reducida, si bien casi idéntica en el aspecto, con el mismo camisón y el mismo bonete. Lo novedoso aquí es el detalle del rostro, cuya mirada torva ahora se acerca considerablemente al enfoque del texto cervantino, allí donde el narrador dice de don Quijote que «despechado y pesaroso como si le hubiera acontecido alguna gran desgracia, se acostó en su lecho» (*Quijote*, 2015, II 44: 1081).

Huelga decir que este mueble carece de cualquier descripción en el capítulo 44. Partiendo del detalle de la media, al igual que Smirke también Johannot inventa las cualidades icónicas de la cama que contribuyen a formar un montaje de imágenes que toman posición (Didi-Huberman, 2008: 76-79): cuestionan la tesitura narrativa adyacente y

a veces la contradicen, otras la secundan y la integran. Hacia finales del siglo XIX esta realización iconográfica se juzgó extravagante. Declinada la interpretación sentimental de la novela, Henry Edward Watts, que había vuelto a traducir el *Quijote* en 1888, considera las ilustraciones de Robert Smirke «strikinly unlike anything in the texts» (Ashbee, 1895: 59), del mismo modo que las de Tony Johannot le parecían «very spirited, but very un-Spanish» (Ashbee, 1895: 84). Muy otro es el juicio contemporáneo de Julio Ramos, que incluye datos técnicos:

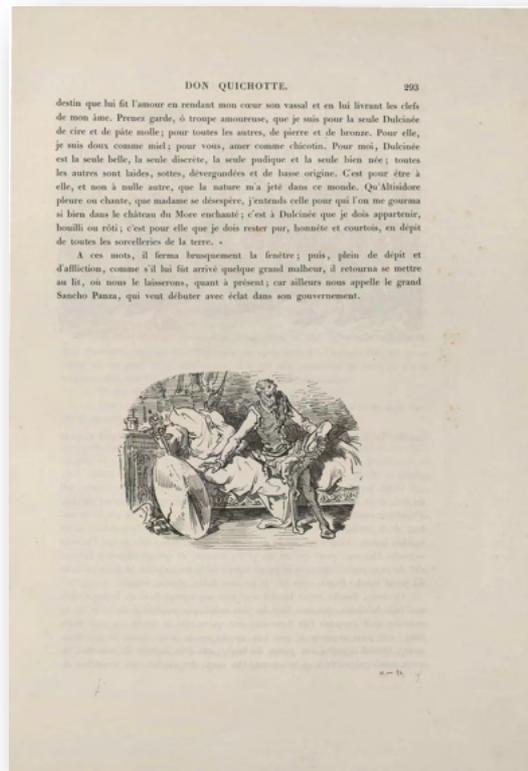
Desde la óptica del romanticismo, Tony Johannot (1803-1853) consiguió reflejar la dualidad en que vive Don Quijote, escindido entre su mundo de fantasías caballerescas y la dura realidad que le rodea. La nueva técnica de la xilografía, además, le permitió incluir ilustraciones no sólo en hojas intercaladas en el libro (como había sido habitual hasta entonces), sino en cualquier lugar de las páginas del texto. Fue el ilustrador más reproducido en siglo XIX hasta que se vio superado por el éxito de Doré (Ramos, 2015: 1229).

La edición celeberrima de Gustave Doré ilustra con más intensidad la empatía romántica (*Quijote*, 1863). Excluido el planteamiento paródico, ensalza el idealismo caballeresco de don Quijote, que aparece con su armadura la mayoría de las veces. La mirada benévola de Doré contrasta con la ridiculización del personaje que volvían a proponer otras ediciones ilustradas: «Only with Doré the tears drown the laughter, for subsequent illustrators reincorporated burlesque and satirical elements in tension with the sentimental» (Schmidt, 1999: 172). También Doré se fija en el detalle de la media rota, pero dentro de una labor iconográfica tan rica y vasta que no tiene iguales, como subraya Julio Ramos:

Nadie como Gustave Doré (1832-1883) supo reflejar los sueños de Don Quijote, la realidad que le rodeaba y el contraste entre ambas en composiciones grandilocuentes y rotundas, que transmitían a la perfección su deseo de gloria, su desánimo, su sufrimiento o la profundidad de su melancolía. Estas estampas han sido, sin duda, las más populares (como muestra el hecho de que la imagen arquetípica de los protagonistas sea, para la mayoría de los lectores, la que realizó este autor), y aún se siguen reproduciendo con éxito (Ramos, 2015: 1230).

La imagen de don Quijote que contempla su media rota, inaugurada por Smirke y enfatizada por Johannot, en la edición suntuosa de Doré cobra ella misma el valor del detalle visual. Es una viñeta que ocupa un lugar marginal con respecto a otras ilustraciones del capítulo 44, puesto que lo cierra (v. imagen n. 6).

Imagen n. 6. Gustave Doré, 1863, Biblioteca Nacional de España



Precede esta imagen la plancha sumamente elaborada que protagoniza Altisidora. A diferencia de Johannot, Doré hace especial hincapié en la burla amorosa de la doncella, a la que enmarca de espaldas y en el centro de un plano conjunto que abarca un jardín frondoso, con árboles altísimos y una imponente fachada gótica en estilo plateresco. Frente a un gran portal cerrado, Altisidora canta el romance amoroso también tocando una vihuela en lugar del harpa mencionada por el narrador. A su lado, en la sombra, Emerencia la espera. En lo alto don Quijote enseña solo la cara en escorzo, asomada con recelo a una de las dos ventanas. La toma exterior de Doré, opuesta a la de Johannot, valora grandemente el ambiente palaciego, componiendo con una profusión de elementos visuales una situación que el narrador no expresa. Además, siguiendo la costumbre editorial de las ediciones lujosas, la plancha dedicada a Altisidora ocupa una página entera justo al lado del romance que ilustra, avalando icónicamente la relevancia de la burla.

Ovalada y sin márgenes, la viñeta que ilustra el detalle de la media cumple con una función secundaria por varias razones. Al sellar el capítulo 44, es la huella icónica de la vivencia penosa de don Quijote y, a la vez, el cierre de su jornada. El encuadre frontal y el plano medio de la imagen permiten ilustrar la opulencia barroca del mobiliario decorado,

junto al cual vuelven a aparecer la espada, el escudo y un fragmento de la armadura de don Quijote. Comparando las imágenes relativas, se ve que tanto la postura del cuerpo como la expresión del rostro funden la lección iconográfica de Smirke y la de Johannot. El don Quijote de Doré, tan cercano al de Johannot por el aspecto físico, no aparece descalzo, en camisión y con bonete, sino perfectamente vestido. En este caso sus prendas se ajustan miméticamente a los «estrechos greguescos» y al «jubón de camuza» descritos por el narrador (*Quijote*, II, 31, 2015: 964). Aparte el estilo, el hecho de que don Quijote lleve puesta la ropa tiene una función análoga a la de la viñeta de Smirke. En ambas destaca el decoro de la persona y también la expresión abatida del rostro en el momento de descubrir la media hecha celosía. Nada en estas imágenes apunta a la sátira, todo lo contrario: remiten a los percances de la vida, a la fragilidad de la condición humana.

Dado el éxito perdurable de la edición de Doré, la imagen de este detalle sigue circulando hoy en día, ya acorde con la canonización contemporánea del *Quijote*. En su momento, darle cabida visual constituyó una osadía hermenéutica y una ruptura iconográfica que pone en tela de juicio el detalle con su imperfecta integración llena de consecuencias impredecibles. A este propósito Enrico Castelli Gattinara se pregunta por qué el detalle «possa disporre della forza per rompere quadri concettuali, singularizzarsi in eventi, aprire razionalità differenti, pluralizzare le conoscenze e incrinare le nostre certezze» (Castelli Gattinara, 2017: 141). Lo cierto es que ninguna de las conocidas ediciones ilustradas del *Quijote* de los siglos XX y XXI ha retomado este acontecimiento mínimo. Lo que llamó la atención en el diecinueve ha vuelto a ser descuidado después, pero sigue existiendo. Expuesto entre las líneas de la novela inagotable, el «adarme de seda verde» queda a disposición de otro estupor, de otra mirada.

Bibliografía

Ediciones del *Quijote*:

The History of the Valorous and Witty Knight-Errant Don Quixote of the Mancha. Written in Spanish by Michael Cervantes. Translated into English by Thomas Shelton and now printed verbatim from the 4to. Edition of 1620, with a curious set of cuts from the French of Coypel. In Four Volumes. London: Printed for R. Knaplock, J. and B. Sprint, J. Walthoe, D. Midwinter, J. Knapton, B. Lintot, R. Robinson, B. Cowse, W. and J. Innys, G. Conniers, A. Ward, B. Motte, and T. Wotton, 1725.

Vida y Hechos del Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha. Compuesta por Miguel de Cervantes Saavedra. En Quatro tomos. Londres: por J. y R. Tonson, 1738.

Don Quixote de la Mancha. Translated from the Spanish of Miguel de Cervantes Saavedra. Embellished with engravings from pictures painted by Robert Smirke, Esq. R.A. In Four Volumes. London: Printed for T. Cadell and W. Davies, Strand, 1818.

L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche, par Miguel de Cervantès Saavedra, traduit et annoté par Louis Viardot, vignettes de Tony Johannot, Tome Deuxième, Paris, J. – J. Dubochet et Cie, 1837.

L'ingénieux Hidalgo Don Quichotte de la Manche par Miguel de Cervantès Saavedra, Traduction de Louis Viardot avec le dessins de Gustave Doré, gravés par H. Pisan, Tome Second, Paris, Librairie de L. Hachette et Ca, 1863.

CERVANTES, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Volumen I y Volumen Complementario, Barcelona, Círculo de Lectores - Madrid, Espasa Calpe.

Obras críticas:

ABREU, M. F. de (2015), “Pobres y ricos en el *Quijote* de 1615: réplicas-resistencia de Sancho y razones de Cervantes. *Dos lados en contrapunto*”, *eHumanista/Cervantes*, 4: 411-434.

ASHBEE, H. S. (1895), *An Iconography of Don Quixote. 1605-1895*, London, University Press Aberdeen.

ARASSE, D. (1996), *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion.

AUERBACH, E. (1996), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, trad. de I. Villanueva y E. Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica.

BELTING, H. (2010), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva fra Oriente e Occidente*, trad. de Maria Gregorio, Torino, Bollati Boringhieri.

BERNIS, C. (2001), *El traje y los tipos sociales en El Quijote*, Madrid, Ediciones El Viso.

CALABRESE, O. (1999), *La era neobarroca*, trad. de Anna Giordano, Madrid, Cátedra.

CASTELLI GATTINARA, E. (2017), *La forza dei dettagli. Estetica, filosofia, storia, epistemologia da Warburg a Deleuze*, Milano-Udine, Mimesi.

CLOSE, A. (2005), *La concepción romántica del Quijote*, Barcelona, Crítica.

DELEUZE, G. – GUATTARI, F. (2014), *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, (org) Massimo Carboni, trad. de Giorgio Passerone, Roma, Castelvecchi.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008), *Cuando las imágenes toman posición*, trad. de Inés Bértolo, Madrid, A. Machado Libros.

DIDI-HUBERMAN, G. (2010), *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*, trad. de Françoise Malliet, Murcia, CENDEAC.

DI STEFANO, G. (2000), “A espaldas de don Quijote”, *XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid 6-11 de julio de 1998, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, vol. I, Madrid, Castalia, 2000, vol. I: 397-407.

ESCRIBANO, M. (2005), “Cuerpos pintados y cuerpos descritos en la España del Quijote”, en Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, *El Quijote en sus trajes*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación: 41-48.

GIMÉNEZ FRONTÍN, J. L. (2005), “De la pedagogía al signo: a propósito de *Visiones del Quijote: Hogarth, Doré, Daumier, Picasso, Dalí, Matta, Ponç, Saura*”, en AA.VV., *Visiones del Quijote: Hogarth, Doré, Daumier, Picasso, Dalí, Matta, Ponç, Saura*”, [Sala de exposiciones Santa Inés, Sevilla, del 29 de junio al 28 de agosto 2005], [Barcelona], Fundación Caixa Catalunya: 1-29.

HERRERO GARCÍA, M. (2014), *Estudio sobre la indumentaria española en la época de los Austrias*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica.

JOLY, M. (2015), “Lecturas del «Quijote»”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Volumen Complementario, Barcelona, Círculo de Lectores - Madrid, Espasa Calpe: 225-227.

MARIN, L. (1993), *Des pouvoirs de l'image*, Paris, Seuil.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1975), *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. (1995), “La locura emblemática en la segunda parte del *Quijote*”, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos: 23-57.

PERCAS DE PONSETI, H. (1975), *Cervantes y su concepto del arte. Estudio crítico de algunos aspectos y episodios del «Quijote»*, Madrid, Gredos, 2 vols.

RAMOS, R. (2015), “Imágenes del «Quijote»”, en Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Edición del Instituto Cervantes (1605, 1615, 2015) dirigida por Francisco Rico con la colaboración de Joaquín Forradellas, Gonzalo Pontón y el Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Volumen Complementario, Barcelona, Círculo de Lectores - Madrid, Espasa Calpe: 1191-1223.

REDONDO, A. (1978), “Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho Panza al episodio de la ínsula Barataria en el « Quijotes””, *Bulletin Hispanique*, 80, 1: 39-70.

RODRÍGUEZ BERNIS, S. (2005), “Gestos y comportamientos dentro de un traje”, en Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, *El Quijote en sus trajes*, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación: 27-39.

SCHMIDT, R. (1999), *Critical Images. The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Montreal & Kingston – London – Ithaca, McGill-Queen's University Press.

Nota biográfica

É professora de Literatura espanhola contemporânea e História da cultura e da sociedade espanhola, na Università "Ca' Foscari" de Veneza, desde 1989. No quadro da actividade institucional, é actualmente Vice-Directora do Departamento de Filosofia e Bens Culturais, e membro do Conselho da Ca' Foscari - Harvard Summer School. De entre universidades onde foi Professora Visitante, destaca-se recentemente a Universidade de Córdoba (2016) e a Universidade de São Paulo (2017).

Pertence ao comité directivo de várias revistas da especialidade. Os seus domínios de pesquisa dirigem-se sobretudo à literatura espanhola dos séculos XX e XXI. Estudou, nomeadamente, a autobiografia do exílio, ou a poesia, trabalhando os poetas da Geração de 27, de 50 e os Novísimos.

Dirige o projecto *Phonodia*, arquivo digital das vozes dos poetas. A sua perspectiva interdisciplinar é especialmente aplicada à literatura e às artes visuais.

Principais títulos:

Frederico García Lorca, *Nozxe di sangue*, Introdução, tradução e notas ao texto de Elide Pittarello, Veneza, Marsilio, 2013.

E. Bou, E. Pittarello (eds.), *(En)claves de la Transición. Una visión de los Novísimos. Prosa, poesía, ensayo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2009.

Javier Marías, *Corazón tan blanco*, Edição de Elide Pittarello, Barcelona, Crítica, 2006.

Ignacio Aldecoa, *Parte de una historia*, Edição de Elide Pittarello, Madrid, Castalia, 2005.

Recebido | Received: 2017 .06.. 05

Aceite | Accepted: 2017 .06.. 15