

A Miguel de Cervantes: *Don Quijote* por José Arpa Perea

For Miguel de Cervantes: «Don Quixote» by José Arpa Perea.

González Moreno, Fernando*

Fecha de terminación del trabajo: mayo de 2010.

Fecha de aceptación por la revista: diciembre de 2010.

RESUMEN

El pintor andaluz José Arpa Perea ha sido objeto en los últimos años de un bien justificado proceso de revalorización que ha permitido conocer mejor su magnífica producción pictórica dentro del contexto de la pintura española de finales de siglo XIX e inicios del XX. No obstante, su obra nos sigue deparando interesantes sorpresas como el ciclo inspirado en escenas de *Don Quijote*, un total de cuarenta y seis lienzos de pequeño tamaño que pueden ser considerados como una de las mejores series pictóricas de la novela cervantina.

Palabras clave: Pintura española; Pintores; Temas cervantinos; Quijotismo; Series pictóricas.

Identificadores: Arpa Perea, José; Don Quijote de la Mancha.

Topónimos: España.

Periodo: Siglos 19-20.

ABSTRACT

In recent years the work of the Andalusian painter José Arpa Perea has been revaluated, which has given us a greater insight into his magnificent artistic work in the context of Spanish painting of the turn of the last century. However his work still provides us with interesting surprises, and one of these is the cycle of paintings inspired by scenes from *Don Quixote*, a series of forty-six small-sized works which can be considered one of the best series of paintings which illustrate scenes from Cervantes' novel.

Keywords: Spanish painting; Painters; Topics in Cervantes; The Quixotic; Series of paintings.

Identifiers: Arpa Perea, José; Don Quixote.

Place names: Spain.

Period: 19th and 20th centuries.

* Cátedra Cervantes. Universidad de Castilla-La Mancha. e-mail: Fernando.Gonzalez@uclm.es

I. VIDA Y OBRA DE JOSÉ ARPA PEREA

José Arpa Perea, pintor nacido en Carmona en 1858, es uno de esos artistas a los que el tiempo, poco a poco, se va encargando de devolver la debida fama y el merecido reconocimiento de los que no siempre gozaron en vida. Pintor de innegables e innatas cualidades artísticas y de soberbia pericia con los pinceles, Arpa vivió en una época de fecunda y brillante producción artística en su Sevilla y Andalucía natales —la del Romanticismo historicista y ecléctico de la segunda mitad del siglo XIX—, quedando su nombre diluido entre el de otros grandes pintores coetáneos (Gonzalo Bilbao, Nicolás Alpérez...) o de las décadas previas (Eduardo Cano, José Villegas, Jiménez Aranda...). Excelente ejemplo del desconocimiento, al menos en nuestro país, en el que quedó sumido este pintor es su serie del *Quijote* que aquí presentamos; serie que, pese a tratarse de una de las más completas y reseñables junto a las de José Moreno Carbonero, José Jiménez Aranda o Muñoz Degrain, permanecía inédita hasta la fecha.

De origen humilde, Arpa comenzó su formación en la Escuela de Bellas Artes de Sevilla como discípulo de Eduardo Cano de la Peña, quien también abordó en algunos de sus lienzos asuntos del *Quijote*, y de Manuel Wssel. Siguiendo el esquema academicista, Arpa se formó en pintura de Historia —siendo Eduardo Rosales el gran referente para este género en Sevilla—, y en el dibujo del desnudo, completando su educación con un viaje a Italia entre 1883 y 1886 (Roma, Florencia, Venecia...) gracias a una beca de la Diputación hispalense. Durante esta estancia, el pintor entró en contacto, entre otros, con Villegas, quien influiría en gran manera en Arpa como heredero del realismo preciosista de Mariano Fortuny. Sin embargo, este viaje sirvió sobre todo a Arpa para acrecentar su interés por el paisaje; este género, por el que ya se había interesado con un sentido pintoresco desde sus primeros años en Sevilla, se presentaba como el más idóneo para plasmar su aptitudes plásticas, trabajando a *plein-air* de una manera más libre y rápida, menos académica, ejecutando obras tanto a la acuarela como al óleo en las que podía ahondar en los efectos lumínicos y pictóricos de corte impresionista. No obstante, dada la influencia de la Academia y de las Exposiciones de Bellas Artes Nacionales, el paisaje seguía siendo considerado un género secundario, por lo que Arpa continuaría ejecutando retratos y cuadros de historia con el objetivo de acceder al ámbito de los encargos oficiales; así, dos de sus lienzos más destacables: *Las exequias de Pompeyo*, presentada a la Nacional de Madrid de 1890, y *Exposición del Cadáver de Don Miguel Mañara en la Caridad de Sevilla*, premiado en la de 1892 con una mención honorífica.¹

En estos años, la reputación de Arpa se consolida e incluso el gobierno español selecciona cuatro de sus lienzos para representar a España en la *World's Columbian Exposition* de Chicago (1893) junto a Moreno Carbonero, pero el pintor siente que no alcanza el éxito deseado en las Exposiciones Nacionales y que incluso se ve obligado a trabajar como ilustrador gráfico de *Blanco y Negro* (desde 1891, desplazándose a Marruecos para cubrir la guerra entre 1893 y 1894) y de obras literarias como la de Manuel Cano y Cueto, *Tradiciones Sevillanas* (1894). Ante esta situación, Arpa opta por emigrar a México en 1896; la razón última de esta decisión aún resulta incierta, planteándose o bien el ofrecimiento hecho desde la Academia Nacional de Bellas Artes de México para ser profesor de la misma —quizás este ofrecimiento se hizo una vez que el pintor ya estaba

allí— o bien la posibilidad de viajar a las Américas de manera gratuita gracias a la amistad con el capitán de un barco mercante mexicano. En cualquier caso, sí resulta claro que este episodio en la vida de Arpa se inicia gracias a su relación con las familias Quijano y Rivero, quienes además desempeñaron un papel fundamental en la ejecución de la serie del *Quijote*. Arpa era amigo de la infancia de Antonio Quijano, quien a finales de la década de 1880 se había trasladado a Puebla de los Ángeles acompañando a su tía Concepción Quijano y al marido de ésta Manuel Rivero Collada, matrimonio con el que se había criado. La familia Rivero-Quijano, aunque de origen santanderino y asturiano (Amandi), se había instalado en Sevilla para dirigir los negocios familiares de exportación e importación con América que, finalmente, les llevó a trasladarse a Puebla de los Ángeles. En esta ciudad, Manuel Rivero, hombre de excepcionales capacidades para los negocios, fundó el Banco Oriental de Puebla, consolidó diferentes negocios agrarios y textiles y llegaría a ser nombrado vicedónsul y cónsul honorario de España desde 1903 a 1915.²

Arpa acude por tanto a México con la seguridad de que allí va a encontrar a un amigo de la infancia y a una familia con la que ya tenía una gran amistad; todos ellos, además, ya establecidos como destacados miembros de la burguesía colonial española en Puebla con notables privilegios económicos y sociales. Así, cuando el pintor sevillano llega a México opta no por establecerse en ciudad de México y aceptar la posición de profesor en la Academia de Bellas Artes, sino por trasladarse a Puebla junto a la familia Rivero-Quijano, convirtiéndose en tutor de los hijos de su amigo y mecenas Antonio; y años después en maestro de la hija de Manuel y Concepción, Carmen («Carmelita») Rivero Quijano. Asentado en un primer momento en Puebla y desde 1899/1900 en San Antonio (Texas) —aunque no de forma definitiva usando como taller el estudio de su amigo Erns Raba, pintor y fotógrafo austriaco afinado en San Antonio desde 1891—, Arpa recorre las poblaciones de Oaxaca, Orizaba, Coatepec, Jalapa... cautivado por la luz, el color y la atmósfera del paisaje, de la arquitectura popular y de las gentes del norte de México y del sur de Texas. Aquí se consolida como pintor de paisaje al óleo y a la acuarela, alcanzando el título de «brillante colorista español»³ por su excepcional capacidad para captar las variaciones de la luz, los efectos pictóricos y los matices de color de la naturaleza de la zona (*Hacienda en Jalapa*, c. 1900; *Poblado en Coatepec*, c. 1900; *Tormenta Tropical en Coatepec*, c. 1900). No obstante, tampoco abandona otros géneros como el retrato (*Retrato Infantil de Carmen Rivero*, 1897; *Retrato de Paul Lovelace*, 1899), bodegones o las escenas de género (*Funeral Mexicano*, 1900, presente en la Feria Internacional de Arte de San Antonio y comprado por 12.000 \$ por el Boston Art Museum; *Casa de Vecindad de México*, c. 1900), destacando en todos ellos por su agilidad pictórica y de ejecución.

Arpa, como ya hemos señalado, se confirma como pintor de paisaje impresionista a *plein-air* y también, de alguna forma como consecuencia de esto, como un infatigable viajero que alterna con incansable frecuencia las estancias en Puebla, San Antonio —donde se asienta definitivamente en 1911 acompañando a la familia Quijano en su exilio norteamericano con motivo de la revolución mexicana—, Galveston —participando en 1912 de la *Galveston Cotton Carnival Annual Exhibition* y en 1924 en la exposición de la *Galveston Art League*—, Sevilla —realizando entre 1904 y 1905 *Vista del Guadalquivir* y *Vistas de La Alhambra*—, Madrid —*Alrededores de El Escorial*, 1905-10—, Oviedo —1910, momento en que posiblemente se completa la serie del *Quijote*—,

Nueva York, etc. Esta etapa tejana se prolongaría hasta 1932, convirtiéndose Arpa en uno de los miembros más relevantes de la vida social y cultural de San Antonio gracias a su labor como profesor y director de la *San Antonio Art School* (1926-29), donde enseñaba retrato y paisaje, y a su participación en numerosas exposiciones y certámenes locales o regionales: *Exhibition of Texas Artists* (1926), Concurso de Flores Silvestres *Edgar B. Davis Competition* del Witte Museum (1927, 1928 y 1929, siendo premiado en los tres años), *Exhibition of Texas Artists* en Nashville (1927, premiado), *San Antonio Local Artists Annual Exhibition* (1930, 1931 y 1933), etc.; motivo habitual con el que concurre a estos certámenes son las magníficas vistas del Gran Cañón del Colorado y los característicos prados azules de *blue-bonnets* tejanos.⁴

En 1932, Arpa regresa a Sevilla y allí permanecería ya hasta 1952, año de su muerte. Durante esta última etapa de su vida, continúa su prolífica producción de paisajes a *plein-air* en Sevilla, Carmona, Alcalá de Guadaíra... (*Paisaje de Alcalá de Guadaíra*, 1939; *Molino en el Río Guadaíra*, c. 1940; *Sevilla vista desde Triana*, c. 1940; *Paisaje con Olivos al Atardecer*, 1942). Sus últimas obras, inacabadas, muestran el excepcional dominio alcanzado por el pintor para reproducir con certeras pinceladas impresionistas la atmósfera del paisaje al que se enfrenta, los matices de la luz, las vibraciones del color...; lienzos que demuestran en suma que Arpa fue ante todo, tal y como lo definió el escritor José María Requena, un enamorado de la naturaleza.⁵

II. DON QUIJOTE EN LA PINTURA ESPAÑOLA

Nunca deja de resultar sorprendente el poco interés que los pintores españoles han mostrado por el *Quijote* como fuente de inspiración para sus lienzos. Mismo desinterés que podemos constatar al advertir la falta de originalidad de las primeras ediciones ilustradas españolas del texto —cuyas ilustraciones, como las de Diego de Obregón de Madrid: Andrés García de la Iglesia / Roque Rico, 1674,⁶ eran deudoras en mayor o menor medida de las de Savery y Bouttats aparecidas en Dordrecht (1657), Bruselas (1662) y Amberes (1672-73)— o la tendencia a copiar de manera reiterada los modelos academicistas y pseudo-historicistas de la edición de Madrid: Ibarra, 1780 (con ilustraciones de José del Castillo, Antonio Carnicero y otros) o de la de Madrid: Imprenta Real, 1797-98 (ilustrada por Antonio Rodríguez).⁷ Una situación que resulta aún más llamativa si la comparamos con el temprano éxito que, por el contrario, sí tuvo el texto cervantino entre los artistas extranjeros; así, solo nos basta recordar el nombre de Charles-Antoine Coypel (1694-1752) para comprobar la notable difusión que tuvo el *Quijote* tanto en lienzos, como en tapices y en estampas.⁸

No obstante, la segunda mitad del siglo XIX supuso un completo cambio frente a este panorama. La figura de don Quijote había sido redescubierta por los románticos ingleses y franceses (Robert Smirke en Londres: Cadell & Davies, 1818; Tony Johannot en París: Dubochet, 1836-37; Gustave Doré en París: Hachette, 1863), alentando un renovado interés por esta figura literaria. En España, sin embargo, no es el personaje, sino su autor, Miguel de Cervantes, el que atrae la atención de los pintores en un primer momento; la imagen de Cervantes como héroe que no ha recibido el

justo reconocimiento y que, por el contrario, ha sufrido todo tipo de penalidades (prisión, olvido, envidias, penuria económica...) entroncaba con la figura de héroe caído en desgracia tan presente en la pintura de historia decimonónica. Así lo reflejan tanto el pintor Eduardo Cano de la Peña (1823-1897), uno de los primeros pintores en recuperar la temática quijotesca para la pintura —y, recordemos, maestro de José Arpa— en lienzos como *Cervantes en prisión* o *Cervantes y Don Juan de Austria* (1860), como Mariano de la Roca y Delgado (1825-1872) en *Miguel de Cervantes imaginando el Quijote* (1858), obra que sería reproducida en la edición de Madrid: Biblioteca Universal Ilustrada, 1875-77. Iniciado este camino, el *Quijote* se convierte pronto en un tema habitual incluso en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid, como sucede con Manuel García «Hispaletto» (1836-1898); este pintor acudió a las exposiciones de 1862, 1881 y 1884 respectivamente con los lienzos *Entierro del Pastor Grisóstomo* (premiado con tercera medalla), *El Casamiento de Basilio y Quiteria* (segunda medalla) y *Discurso que hizo Don Quijote de las Armas y las Letras* (no premiado). Y cabe ser también destacado el caso del gran pintor de historia Antonio Gisbert (1835-1902), quien concurrió a la Nacional de 1871 con *Don Quijote en Casa de los Duques*, escena también reproducida en la ya mencionada edición de Barcelona de 1875-77. Todas ellas son obras que siguen los cánones de la pintura de historia decimonónica: cuidada composición, alarde en la ambientación y en la recreación de trajes y muebles, afectados gestos, variedad de expresiones y de tipos, etc.⁹

Frente a esta tendencia más academicista, encontramos una segunda vía de acercamiento al *Quijote* —más interesada por el tratamiento impresionista del paisaje y por el valor pintoresco de los personajes a modo de escenas de género— que es, por otro lado, en la que podemos situar a los pintores que se interesaron por la novela cervantina con mayor asiduidad: José Jiménez Aranda (1837-1903), Antonio Muñoz Degrain (1840-1924), Ricardo Balaca y Canseco (1844-1880), José Moreno Carbonero (1858-1942) y al propio José Arpa Perea (1858-1952). El caso de Jiménez Aranda es, sin duda, el más notable de todos al plantearse el ingente proyecto de ilustrar el *Quijote* cita a cita con motivo del III centenario de la novela.¹⁰ El proyecto no llegó a concluirse por la muerte del pintor en 1903, quedando concluidos 137 dibujos (caps 1-7:I) y 552 bocetos (caps 7-38:I); el resto de la obra sería ilustrada por su hermano Luis Jiménez Aranda (37; caps 39-52:I), Gonzalo Bilbao Martínez (5; caps 1-5:II), Nicolás Jiménez Caballero Navarro Alpérez (20; caps 6-11, 30-35, 59-65 y 69:II), Ricardo López Cabrera (24; caps 12-29 y 36-41:II), José García Ramos (12; caps 42-53:II), Emilio Sala Francés (4; 53-56:II), Juan Francés y Mexía (1; cap. 57:II), José Villegas Cordero (3; caps 66-68:II), Joaquín Sorolla y Bastida (3; caps 70-71 y 74:II) y Manuel Benedito Vives (2; caps 72-73:II). La edición, culmen del interés romántico español por lo popular y pintoresco, fue calificada por Río y Rico como «el más valioso intento de expresión gráfica del *Quijote* y una de las ediciones castellanas de la novela en que nuestros artistas han sabido interpretar bien sus más notables escenas y lugares».¹¹

Bien diferente es en este sentido la serie de veinte cuadros elaborada por Muñoz Degrain entre 1916 y 1919 y actualmente conservada en la Sala Cervantes de la Biblioteca Nacional.¹² Degrain, lejos de interesarse por lo pintoresco y popular del *Quijote*, se sumerge en la psicología de los personajes a través de una pintura que roza el simbolismo y en la que el color vibrante e intenso

de algunas de las escenas alcanza un protagonismo propio. Sí tiene en común Degrain con el resto de pintores citados el interés por el paisaje —recuérdese el lienzo *Principio de la Aventura de los Molinos*, de atmósfera cargada y tormentosa—, colaborando así en la afirmación de que éste, el paisaje, es uno más de los personajes de la novela. Así lo entendieron Moreno Carbonero y Ricardo Balaca, cuyas composiciones, por lo general apaisadas, se encuentran entre las mejores captaciones del horizonte y de la luz manchegos. A Ricardo Balaca debemos buena parte de los encabezamientos y colofones de la edición de Barcelona: Montaner & Simón, 1880-83 —ilustrada junto a José Luís Pellicer—, pero son ahora sus veintitrés cromolitografías (otras veintiuna corresponden a Pellicer) las que más nos interesan, pues es en ellas, por estar reproducidas en color, donde mejor observamos hasta qué punto el paisaje manchego, compuesto de ocre, amarillos y azules, se ha convertido en uno de los objetivos principales de estos pintores. Culminación de este proceso es sin duda alguna José Moreno Carbonero, quien no sólo abordó el tema del *Quijote* en diferentes lienzos, sino que además doce de sus obras sirvieron para ilustrar la edición de Barcelona: Seix, 1898; Givanel Más, a propósito de la escena *Don Quijote seguido por Sancho camino de Puerto Lápice*, señalaría: «he ahí el sol de la Mancha, el cielo liso y azul, el mar amarillento de las mieses, los molinos de viento asomando a lo lejos. Inmensidad arriba, inmensidad abajo. Y una tercera inmensidad, ésta invisible: la del propio Don Quijote, embebido en sus tristes pensamientos, solo, aunque Sancho le vaya a la zaga, mascando un mendrugo seco».¹³

III. LA SERIE DEL *QUIJOTE* «RIVERO QUIJANO»

En este contexto de entre siglos de renovado interés romántico-pintoresco por el *Quijote* es el que debemos situar también la serie concebida por Arpa, la cual, sólo por el número de lienzos que la conforman, cuarenta y seis de diferentes formatos, debe ser considerada como una de las más importantes de entre las citadas. En conjunto, además, conforma un excelente recorrido por los diferentes géneros de la pintura de Arpa —retrato, paisaje, escenas de género, naturalezas muertas— y por sus diferentes variaciones estilísticas, tendiendo a un marcado naturalismo en unas ocasiones o a una mayor idealización de corte simbolista en otras, y oscilando entre un preciosismo de reminiscencias «fortunyanas» y un impresionismo de trazos ágiles y abocetados; todo, en cualquier caso, con un gran sentido de unidad. Poco sabemos sin embargo del origen y gestación de esta serie. Ninguno de los lienzos está datado y sólo sabemos que desde un primer momento formaron parte de la decoración de la casa de Manuel Rivero en La Mesada (Villaviciosa, Asturias). Este hecho nos lleva a pensar en que quizás fue durante la estancia de Arpa en dicha casa en 1910 —año en el que pintó por encargo de Manuel Rivero diferentes vistas del concejo de Villaviciosa (Amandi, Lugás, Tazones...)¹⁴— cuando el pintor ejecutó o finalizó estos lienzos como regalo a la familia que continuamente le había favorecido como mecenas; Arpa habría optado por tanto por el tema quijotesco en homenaje al propio apellido familiar, Rivero-Quijano.

La amplitud de la serie, sin embargo, y aunque los lienzos sean de pequeño tamaño, nos hace suponer que Arpa ya había estado trabajando en ellos desde tiempo atrás; quizás desde el año

de su partida a México, 1896. La celebración en 1905 del III centenario de la publicación de la primera parte del *Quijote* pudo haber sido un acicate para que Arpa decidiera —o se le encargara— abordar la ilustración de la novela cervantina al igual que hiciera José Jiménez Aranda; no habría sido ésta la primera vez que Arpa trabajaba como ilustrador. De hecho, esta serie se nos presenta en su estructura global como un conjunto perfectamente ideado para tal fin, incluyendo frontispicios, colofones e ilustraciones de capítulos. No obstante, lejos de ser los habituales dibujos a la aguada de tinta china y guache por los que los pintores solían decantarse de cara a su más fácil reproducción como ilustraciones, estas obras son lienzos al óleo completamente acabados.



1. *Cervantes imaginando a don Quijote y Sancho* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; prólogo:I; colección particular, Alicante)

Siguiendo esta posible estructura para libro, los tres primeros lienzos de la serie servirían para ilustrar la vida de Cervantes que precediera al texto de la novela: un frontispicio en el que Arpa dedica la serie a Miguel de Cervantes, cuyo retrato aparece en una medalla acompañada por los habituales laureles para coronar el triunfo literario de Cervantes; una escena de la vida del escritor —la referente a su testamento junto a un monje franciscano—; y un colofón en el que se insiste en la profesión de Cervantes en la venerable Orden Tercera de San Francisco veintidós días antes de su muerte, imagen especialmente peculiar dentro de toda la historia ilustrada cervantina. No deja de resultar también novedoso el episodio elegido para ilustrar la vida de Cervantes, pues, si bien es habitual encontrar representaciones de su pasado militar o en cautiverio, ésta en su lecho de muerte y firmando su testamento ha sido menos tratada por ilustradores y pintores. Cabe poner en relación este lienzo con los dedicados por el maestro de Arpa, Eduardo Cano de la Peña, a *Cervantes y Don Juan de Austria* y a *Los Últimos Momentos de Cervantes*; ambas escenas, sin duda, entroncan a la perfección con la imagen romántica de la vida de Cervantes.

Tras un frontispicio en el que se reproduce la página titular de la edición *princeps* (Madrid: Juan de la Cuesta, 1605 y el consabido emblema del editor), se da paso al prólogo de la primera parte, del que se extrae el momento en el que Cervantes concibe los personajes de su novela en la prisión de Argamasilla de Alba (fig. 1). Se trata del mismo asunto pintado por Mariano de la Roca en 1858, pero las diferencias son evidentes; mientras que el Cervantes de De la Roca parece más sumido en la mera ensoñación, el de Arpa —aunque sea menos fiel al texto— está ya pluma en mano listo a la escritura. Resulta notable el contrastado tratamiento pictórico con el que Arpa diferencia en-



2. *Don Quijote sueña con los libros de caballería* (óleo sobre lienzo; 22 x 31.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo)

tre figuras imaginadas y real; ésta se resuelve con un detallado retrato del autor en colores cálidos, mientras que aquéllas quedan diluidas en veladuras de colores fríos. A partir de aquí se inician los episodios de la novela, siendo los ocho siguientes lienzos una pura glosa visual de las más famosas citas del primer capítulo: «un hidalgo de los de lanza en astillero», «tenía en su casa un ama que pasaba los cuarenta, y una sobrina que no llegaba a los veinte», «se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto», «llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros», «fue luego a ver su rocín», «había una moza labradora de muy bien parecer [...] llamábase Aldonza Lorenzo» y «vino a llamarla Dulcinea del Toboso».¹⁵

base Aldonza Lorenzo» y «vino a llamarla Dulcinea del Toboso».¹⁵

La escena que nos presenta a Alonso Quijano leyendo libros de caballerías en su biblioteca es una de las más difundidas de la iconografía quijotesca (ya en la edición de Londres: Tonson, 1738). El hidalgo sostiene uno de los voluminosos libros al tiempo que ya empuña su espada (a la cual también se dedica otro lienzo junto a uno de los libros y al rosario del caballero); su postura es todavía tranquila, pero el rostro anciano, consumido, y la mirada fija al tiempo que ausente que Arpa reproduce magistralmente nos hablan ya de su transformación en don Quijote. La atmósfera en ligera penumbra que desdibuja la ambientación de esta escena contrasta con la claridad de las dos en las que se nos presenta al ama y a la sobrina. Ambas a modo de escenas de género, en la primera se insiste en el carácter religioso-supersticioso del ama —a través del rosario, el libro de devociones y la pililla de agua bendita— como se pondrá de manifiesto en el episodio del donoso escrutinio; en la segunda, destaca el carácter alegre y espontáneo de la pintura para presentarnos una escena puramente costumbrista y pintoresca, bien en consonancia con la pintura sevillana. Arpa vuelve a los colores fríos y a la atmósfera sombría para retomar la caída de Alonso Quijano en la locura; sentado y dormido el hidalgo en primer plano, los caballeros, las batallas, los encantadores, las sierpes y los endriagos conforman un fondo imaginario que nos recuerda composiciones bien conocidas del Romanticismo más interesado por las fantasías del caballero, como las de Doré (París: Hachette, 1863), Apeles Mestres (Barcelona: Juan Aleu, 1879) o Adolf Wald (Stuttgart: K. Thienemanns, c. 1896). Aquí, una vez más, se nos demuestra la habilidad de Arpa para sugerir atmósferas mediante tonos azules y grises (fig. 2).

La ambientación de la cuadro en la que don Quijote observa al que será Rocinante —sencilla pero resuelta de forma eficaz: un portón, una tinaja, un cesto...— nos devuelve a la realidad al igual

que lo hace el excelente retrato de Aldonza Lorenzo —con un cedazo de trigo como nos dirá Sancho—, cuyo carácter naturalista se acentúa al hacer pareja con la versión imaginada por don Quijote de la sin par Dulcinea del Toboso. Arpa recurre para este segundo retrato a las técnicas de la pintura simbolista que durante algunos años le influyó; la pintura se vuelve prácticamente luz a través de blancos, amarillos, dorados, azules y rosados superpuestos en veladuras que dan a la figura una apariencia etérea, casi de visión divina (fig. 3).



3. *La sin par Dulcinea del Toboso* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo)

Arpa demuestra su capacidad como pintor de las variaciones de la luz al enfrentarse a los dos lienzos con los que se inicia el segundo capítulo; uno es apenas la continuación del otro. Don Quijote abandona su casa a lomos de Rocinante por la puerta falsa de un corral antes de que amanezca; apenas se ve luz en el horizonte y los tonos fríos siguen dominando en el fondo en contraste con las figuras del primer plano. Por el contrario, cuando «apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos» en uno de los días más calurosos del mes de julio, el azul del horizonte manchego —quizás sevillano—, y el ocre amarillento de la tierra se llenan de tintes rosáceos. Arpa, sin lugar a dudas, reproduce aquí y en algunas de las escenas que veremos a continuación, como la del ataque a los molinos o la de las ovejas, una de las imágenes de mayor belleza del austero pero inmenso paisaje manchego.

Tras el episodio de la cena en la venta, resuelta más como una sencilla escena de género que como la situación de profunda ironía que las figuras de doña Tolosa y doña Molinera merecen, llegamos al de la vela de las armas y posterior investidura como caballero. La acción se desarrolla en tres lienzos —todos ellos magníficos nocturnos— en los que el hidalgo aparece velando sus armas, derrotando a uno de los arrieros y, finalmente, arrodillado ante el ventero mientras éste le arma caballero en presencia de las mozas del partido y de uno de los mozos. La composición en cada uno de los casos responde a modelos bien conocidos, pero la calidad de estas escenas reside en el uso de la luz y del color. Nótese los efectos de la luna en la primera de ellas, creándose las figuras a modo de siluetas con densas manchas de color; en la segunda, al despertar el resto de arrieros, una luz se enciende en la venta y las figuras se hacen más evidentes, pero aún sin dibujo, sólo con manchas de color (fig. 4); y por último, a través de la obligatoria vela que sostiene el mozo, la escena en la que don Quijote es armado caballero adquiere tintes de aquelarre de Goya al iluminarse



4. *Don Quijote derrota a un arriero durante la vela de las armas* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 3:I; colección particular, Oviedo)

de una manera casi grotesca los rostros del ventero y de una de las mozas, quedando el de la otra en sombras.

Podemos hacer aquí mención al retrato que Arpa dedica a don Quijote; la imagen, aunque atemporal y pudiendo hacer referencia a cualquier momento de la novela —ya parece que le faltan los dientes que pierde tras el episodio de los rebaños—, nos muestra al hidalgo apoyado en su lanza, como si se tratara de un detalle de la vela de las armas y con el mismo predominio de azules. El Alonso Quijano que leía libros de caballerías en su biblioteca al inicio de la serie ya ha sufrido aquí una profunda transformación; demacrado, envejecido, fatigado, con la boca entre abierta, el personaje dirige la mirada

directamente al espectador transmitiendo una intensidad tal que por un momento olvidamos que se trata de un personaje de ficción. Y una vez más, Arpa busca el contraste entre este retrato de colores fríos, luminosos, en correspondencia con un personaje en el que prima el idealismo, con los retratos de Sancho¹⁶ y de su mujer Teresa o con los del ventero Juan Palomeque el zurdo y su mujer, que vendrán más adelante. Éstos han sido tratados dentro de la más pura tradición realista del barroco tanto español como holandés; son puros tipos populares tratados en toda su crudeza: la simpleza de Teresa Panza —con un copo de estopa para hilar como relatará el paje de la Duquesa—, la «condición terrible» del ventero y la humilde grandeza de la ventera. Mención aparte merecen la risa y el gesto socarrones de Sancho, así como la textura empastada de su piel (fig. 5), tomados directamente del retrato de *Malle Babbe* por Frans Halls (c. 1633-35, Gemäldegalerie, Berlín). Este préstamo refuerza el eclecticismo de Arpa y evidencia su magistral capacidad para adoptar diferentes estilos, sin perder por ello una unidad general que pesa sobre todo el conjunto.¹⁷

El intervalo entre la primera y la segunda salida del caballero se marca con una efectista representación de la quema de los libros que permite a Arpa un alarde impresionista a la hora de representar las llamas y el humo. Tras este lienzo, el correspondiente a una de las aventuras más conocidas y representadas: la de los molinos. La composición, apaisada para una mejor representación del horizonte manchego, se resuelve con eficaz sencillez; el caballero se lanza al ataque de los molinos al fondo mientras que en primer plano queda Sancho incapaz de convencer a su señor de que aquello no son gigantes (fig. 6). En cualquier caso, como ya quedó dicho, es el color y la luz de la escena —de azules y ocre amarillentos combinados con tonos rosáceos— lo que hace de esta obra una representación excepcional. Mucho más original en cuanto al tema elegido es el siguiente lienzo,

dedicado al episodio de los yangüeses pero no en el momento de la pelea, sino en una escena previa, tranquila y casi bucólica — cuando don Quijote y Sancho descubren un prado con un apacible arroyo en el que comen y se refrescan— resuelta con buen colorido de efecto impresionista.

Tras esta aventura, llegarían los retratos del ventero y su mujer, ya comentados, y otros dos de los más habituales episodios de la historia gráfica del *Quijote*: el mancebo de Sancho y la aventura de los rebaños. La primera se ha resuelto no sin cierta originalidad al colocar en primer plano a don Quijote, montado sobre Rocinante y observando a Sancho «volar» por encima de la tapia de la venta; y aunque no fue Arpa ni el primero ni el único en utilizar este esquema compositivo (ya lo hicieron así los hermanos Carnicero para la edición de Madrid: Ibarra, 1782), sí fue ésta una solución menos habitual. Cabe

señalar además que esta escena es de las pocas de todo el conjunto en las que se plasma una mayor comicidad, como también se observa en el primero de los dos lienzos dedicados a la aventura de los rebaños. Aquí observamos a un Sancho que, protegido tras su rucio, escucha entre preocupado y curioso las descripciones que don Quijote le da de los ejércitos de Pentapolín y de Alifanfarón, pues sólo se ve aún la polvareda que levantan los rebaños en la lejanía; la escena, resuelta con fidelidad al texto situando a los personajes sobre una colina, recuerda notablemente a la de Moreno Carbonero para la edición barcelonesa de 1898. El episodio de los rebaños concluye con don Quijote lanzado al ataque de las ovejas y los pastores tratando de detenerle a pedradas; tenemos en esta escena otro de los mejores ejemplos del uso del color y de la luz por parte de Arpa para reproducir el paisaje, pero además, se fomenta en este caso el efecto impresionista al quedar todo envuelto o difuminado por la polvareda que levantan Rocinante y las ovejas.

Por último, en cuanto a la primera parte, se ha elegido uno de los episodios que con más frecuencia se representaron e ilustraron a lo largo del siglo XIX: el momento en el que Sancho recupera su rucio. Escena especialmente querida por los pintores e ilustradores en tanto que les permitía mostrar una faceta más sentimental o emotiva de Sancho creciente con el gusto del Romanticismo. Y a modo de colofón de la primera parte, la albarda —la que provocaría la disputa del Campo de Agramante en la venta— y la bota de vino de Sancho.



5. *Sancho Panza* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; colección particular, Alicante)



6. *El ataque a los molinos de viento* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 50.5 cms; cap. 8:I; colección particular, Alicante) (detalle)

Un nuevo lienzo/frontispicio con el rosario del hidalgo y el libro de la primera parte —en alusión a que será ahora cuando don Quijote descubra que las aventuras de sus dos primeras salidas ya han sido publicadas— da paso a la continuación de 1615. Arpa ha seleccionado de la segunda parte de la novela apenas seis episodios, menos de la mitad incluso de los que ilustran la primera parte. El primero de ellos es, quizás, una de las escenas más representativas del inicio de estas nuevas andanzas; don Quijote, engañado por Sancho, se postra ante tres campesinas en las cercanías del Toboso mientras el escudero le presenta a una de ellas como la princesa y señora universal

Dulcinea del Toboso, trasmutada por obra de un maligno encantador ante los ojos del caballero (fig. 7). Este lienzo destaca de entre el total de la serie por la absoluta apariencia de boceto inacabado que presenta; los contornos de los personajes están fuertemente marcados —siendo característico en Arpa el uso del azul para abocetar las figuras—, los rostros apenas se han trabajado y el paisaje se ha resuelto con eficaces manchas y pinceladas de color. No dista demasiado en realidad este uso impresionista, espontáneo y ágil del color del que también observamos en el paisaje en el que se sitúa la aventura del barco encantado, aunque en este caso el lienzo sí muestra una apariencia de trabajo más acabado (fig. 8). Arpa ha reproducido con gran maestría este rincón a orillas del Ebro —su vegetación de intensos verdes, su atmósfera umbrosa y fresca...— en el que casi resultan una mera anécdota pintoresca Rocinante y el rucio, que atados a un árbol contemplan alejarse en una barca a sus correspondientes amos.

No importa que las figuras queden más o menos esbozadas con rapidez o que la ambientación sea a base de rápidos toques de color o de formas veladas; Arpa es capaz de hacer perfectamente reconocibles los elementos básicos de la narración de Cervantes. Véase la escena en la que don Quijote se pone en pie para responder al eclesiástico ante la atenta mirada de los Duques; la pintura son meros trazos y toques de color, pero dispuestos con maestría tal que ahí está todo: el gesto ofendido con el que don Quijote, manto escarlata sobre los hombros, inicia su defensa de la caballería andante, la paciencia del eclesiástico ante el loco, los Duques escuchando entretenidos, los sirvientes que se apresuran a retirar los platos y que protagonizarán el lavado de las barbas a Sancho, la rica ambientación del palacio... Y si llegamos al lienzo en el que Altisidora canta en compañía de Emerencia un romance a don Quijote, Arpa nos vuelve a demostrar su dominio del nocturno en los efectos impresionistas que una posible luna llena produce en el agua de la fuente, la vegetación y las flo-



7. *Encuentro de Don Quijote y Sancho con la encantada Dulcinea* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 41 cms; cap. 10:II; colección particular, Alicante)



8. *Aventura del barco encantado* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 29:II; colección particular, Oviedo)

res del jardín y las telas de los vestidos de las doncellas; los azules, una vez más, juegan un papel fundamental en la consecución de esta atmósfera serena en la que el nocturno no queda reñido con una notable riqueza cromática. La influencia del preciosismo de Fortuny, sin duda alguna, se deja entrever constantemente en el uso del color de los lienzos de Arpa y buena parte de las obras hasta ahora comentadas son buenos ejemplos; sin embargo, es en el último episodio ilustrado, el de don Quijote dispuesto a enfrentarse a una manada de toros ante el bucólico grupo de los pastores de la fingida Arcadia, donde esta influencia se convierte casi en un homenaje de Arpa al pintor catalán. El lienzo, de colorido alegre y bien contrastado y atmósfera clara y limpia, muestra un admirable equilibrio entre boceto espontáneo y obra perfectamente acabada.

Se completa la segunda parte —y casi podemos decir que compensa de manera notable la falta de otros episodios— con una encomiable galería de retratos alusivos al cura, al bachiller Sansón Carrasco, al Duque, a la Duquesa, a doña Rodríguez y a Altisidora. A excepción del retrato de la doncella, que con un marcado carácter modernista bien podría pasar por el de una dama decimonónica contemporánea de Arpa, el resto nos evidencia hasta qué punto la pintura del Siglo de Oro —y en concreto la de Velázquez— seguía siendo un continuo referente para los pintores sevillanos. Estos retratos, especialmente los del bachiller, el Duque y doña Rodríguez, parecen directamente salidos de los pinceles del siglo XVII; auténticos retratos de época en los que Arpa demuestra que en este género no se siente menos cómodo que con el paisaje. Quizás el pintor no se muestra todo lo fiel que debiera al texto cervantino —este Sansón Carrasco nada tiene que ver con el «carirredondo, de nariz chata y de boca grande» que describe Cervantes (3:II)—, pero ninguno de ellos está desprovisto de un verismo que supera su carácter de personajes de ficción. Si hemos establecido un paralelismo entre estos retratos y los de Velázquez, también cabe establecer una correspondencia entre los diferentes tipos de retratados por ambos pintores sevillanos; así, por un lado, estos últimos retratos citados estarían en consonancia con los modelos de nobles y cortesanos pintados por Velázquez, mientras que, por otra parte, aquéllos del propio Sancho, Teresa Panza, el ventero y su mujer entroncarían con el grupo de tipos populares, enanos y bufones. Frente a la cierta idealización de aquéllos, el realismo entre grotesco y tierno de éstos. No deja de resultar significativa en este sentido la representación que Arpa dedica al gobernador Sancho Panza soñando con su mujer e hijas convertidas en condesas; éstas, vestidas a la moda del siglo XVII, recuerdan a la mismísima enana Maribárbola que acompaña a la infanta Margarita en *Las Meninas*.

Como colofón, la pluma de Cervantes queda, no colgada de una espetera, sino caída junto a un tintero. Así concluye una serie que debe ser considerada como una de las más notables aproximaciones de la pintura española al *Quijote*. Arpa, al igual que hicieran otros pintores como Carbonero o Balaca, encuentra en el texto del *Quijote* un perfecto compendio de todo aquello que considera objeto de pintura: los tipos populares en consonancia con el Romanticismo decimonónico de índole pintoresquista, las pequeñas escenas costumbristas y, por encima de todo, el paisaje, el gran protagonista omnipresente de la novela cervantina y el gran protagonista de la pintura de Arpa Perea.¹⁸

LA SERIE DE *DON QUIJOTE* POR JOSÉ ARPA

1. *Medallón / dedicatoria a Miguel de Cervantes por J. Arpa* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 24 cms; colección particular, Alicante).
2. *Testamento de Miguel de Cervantes Saavedra* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; colección particular, Oviedo).
3. *Profesión de Cervantes en la Orden Tercera de San Francisco (2 de abril de 1616) y muerte (23 de abril de 1616)* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 23.5 cms; colección particular, Oviedo) .
4. *Frontispicio de la edición princeps* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 23.5 cms; colección particular, Alicante).
5. *Cervantes imaginando a don Quijote y Sancho* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; prólogo:I; colección particular, Alicante) (fig. 1).
6. *Alonso Quijano leyendo libros de caballería* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo) .
7. *Espada, rosario y libro de caballería* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 23.5 cms, cap. 1:I; colección particular, Alicante).
8. *El Ama* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Alicante).
9. *La Sobrina* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Alicante).
10. *Don Quijote sueña con los libros de caballería* (óleo sobre lienzo; 22 x 31.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo) (fig. 2).
11. *Don Quijote pensando el nombre de Rocinante* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo).
12. *Aldonza Lorenzo* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo).
13. *La sin par Dulcinea del Toboso* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 1:I; colección particular, Oviedo) (fig. 3).
14. *Don Quijote abandona su casa en busca de aventuras* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 39 cms; cap. 2:I; colección particular, Alicante).
15. *Don Quijote camino de Campo de Montiel* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; cap. 2:I; colección particular, Oviedo).
16. *La cena en la venta* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; cap. 2:I; colección particular, Alicante).
17. *Don Quijote velando sus armas* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34.5 cms; cap. 3:I; colección particular, Oviedo).
18. *Don Quijote derrota a un arriero durante la vela de las armas* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 3:I; colección particular, Oviedo) (fig. 4).
19. *Don Quijote armado caballero por el ventero* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 3:I; colección particular, Oviedo).
20. *Don Quijote de la Mancha* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; colección particular, Alicante).
21. *Sancho Panza* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; colección particular, Alicante) (fig. 5).
22. *Teresa Panza* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; colección particular, Oviedo).

23. *La quema de los libros de caballería* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 7:I; colección particular, Alicante).
24. *El ataque a los molinos de viento* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 50.5 cms; cap. 8:I; colección particular, Alicante) (fig. 6).
25. *Don Quijote y Sancho Panza comen y se refrescan en un prado* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 15:I; colección particular, Oviedo) (fig. 7).
26. *El ventero Juan Palomeque el zurdo* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 16:I; colección particular, Oviedo).
27. *La ventera* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 16:I; colección particular, Oviedo).
28. *Manteo de Sancho Panza* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 30.5 cms; cap. 17:I; colección particular, Oviedo).
29. *Don Quijote explica a Sancho los ejércitos de Pentapolín y Alifanfarón* (óleo sobre lienzo; 22 x 50.5 cms; cap. 18:I; colección particular, Oviedo).
30. *Don Quijote atacando el rebaño de ovejas* (óleo sobre lienzo; 22.2 x 48 cms; cap. 18:I; colección particular, Oviedo).
31. *Sancho Panza recupera su burro* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 27 cms; cap. 30:I; colección particular, Oviedo).
32. *La albarda de Sancho* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 11 cms; cap. 45:I; colección particular, Alicante).
33. *Don Quijote de la Mancha y rosario* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; colección particular, Oviedo).
34. *El cura* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 27.5 cms; colección particular, Oviedo).
35. *El bachiller Sansón Carrasco* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 3:II; colección particular, Oviedo).
36. *Encuentro de Don Quijote y Sancho con la encantada Dulcinea* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 41 cms; cap. 10:II; colección particular, Alicante) (fig. 7).
37. *Aventura del barco encantado* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 29.5 cms; cap. 29:II; colección particular, Oviedo) (fig. 8).
38. *La Duquesa* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 30:II; colección particular, Oviedo).
39. *El Duque* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; cap. 30:II; colección particular, Oviedo).
40. *Doña Rodríguez* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 19.5 cms; cap. 31:II; colección particular, Oviedo).
41. *Don Quijote responde al eclesiástico ante los Duques* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 48 cms; cap. 32:II; colección particular, Oviedo).
42. *Altisidora* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 20.5 cms; cap. 46:II; colección particular, Alicante).
43. *Altisidora y Emerencia cantan a Don Quijote* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 32 cms; cap. 46:II; colección particular, Alicante).
44. *Sancho Panza gobernador sueña con su mujer e hija condesas* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 34 cms; caps 45-53:II; colección particular, Oviedo).
45. *Don Quijote dispuesto a enfrentarse a los toros ante los pastores de la fingida Arcadia* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 49.5 cms; cap. 58:II; colección particular, Oviedo).
46. *Libros, pluma y tintero* (óleo sobre lienzo; 22.5 x 22.5 cms; colección particular, Oviedo).

NOTAS

1. Véase FERNÁNDEZ LACOMBA, Juan. «La pintura de José Arpa: proceso de formación y definición de su lenguaje». En: *José Arpa Perea*, catálogo de la exposición. Ed. Pedro BAZAN. Sevilla: Fundación El Monte, 1998, pp. 23-67; y BÉNÉZIT E. *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*. París: Gründ, 1999, vol. 1, p. 471. Resulta llamativa la escasa pero ya temprana entrada que encontramos en OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*. Madrid: Giner, 1975 (edición facsímil de la de Madrid: Moreno y Rojas, 1883-1884), p. 50: «Joven discípulo de la Escuela de Sevilla, cuyos cuadros ha elogiado mucho el periódico *La Semana*, de Carmona».
2. GAMBOA OJEDA, Leticia. «Manuel Rivero Collada. Negocios y política en Puebla, 1897-1916». *Historia mexicana*, vol. XLVIII, 4, abril-junio 1999, pp. 795-823.
3. «The brilliant Spanish colorist». BATTAILE FISK, Frances. *A History of Texas Artists and Sculptors*. Abilene: 1928 (edición facsímil de Austin: Morrison Books, 1986), pp. 29-30.
4. POWERS, John y POWERS, Deborah. *Texas Painters, Sculptors & Graphic Artists. A Biographical Dictionary of Artists in Texas before 1942*. Austin: Woodmont Books, 2000, pp. 14-15; y GALÍ BOADELLA, Monserrat. «José Arpa Perea en México (1895-1910)». *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* (Sevilla), 13, 2000, pp. 241-261.
5. REQUENA, José María. *El Alma de José María Requena. Textos*. Carmona: Servilia, 2004.
6. Como forma de abreviar, nos referiremos a las ediciones del *Quijote* únicamente por su lugar de edición, editor y año. Todas las ilustraciones de las ediciones citadas en este estudio pueden consultarse en el proyecto *on-line Iconografía Textual del Quijote* [<http://dqi.tamu.edu>; consulta: 31 de mayo de 2010] del profesor Eduardo Urbina (Texas A&M University, EEUU). Para conocer más sobre este proyecto, véase GONZÁLEZ, Fernando; URBINA, Eduardo; FURUTA, Richard y DENG, Jie. «La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes». *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, 2006, 25:1, pp. 79-104; y URBINA, Eduardo *et al.* «Visual Knowledge: Textual Iconography of the *Quixote*». En: *Don Quixote Illustrated: Textual Images and Visual Readings*. Eds. Eduardo URBINA y Jesús G. MAESTRO. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2005, pp. 15-38.
7. Véase ASHBEE, Henry Spencer. *An Iconography of Don Quixote, 1605-1895*. Londres: Printed for the author by the University Press, Aberdeen, and issued by the Bibliographical Society, 1895; GIVANEL MÁS, Juan. *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid: Edit. Plus-Ultra, 1944; LENAGHAN, Patrick *et al.* *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America/Museo Nacional del Prado/Calcografía Nacional/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003; y LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005.
8. LEFRANÇOIS, Thierry. *Charles Coypel. Peintre du Roi (1694 – 1752)*. París: Arthena, 1994; y GONZÁLEZ, Fernando «*Don Quichotte Conduit Par La Folie: la herencia de Charles-Antoine Coypel en las ediciones ilustradas del Quijote*». *Anuario de Estudios Cervantinos*, 4, 2008, pp. 1-50.
9. BARÓN, Javier. «El Quijote y los artistas andaluces. Del Romanticismo a la Vanguardia». En *Reflejos del Quijote en Andalucía. Del Romanticismo a la Modernidad*, catálogo de la exposición. Dir. Javier BARÓN. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla/Fundación El Monte/Junta de Andalucía/Caja de San Fernando, 2006, pp. 109-167.
10. MÉLIDA, José Ramón. «Don José Jiménez Aranda y su «Quijote»». En: CERVANTES, Miguel de. *Quijote del Centenario. El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: R. L. Cabrera, 1905-1910, vol. I texto, pp. XXIX y ss.
11. RÍO Y RICO, Gabriel Martín del. *Catálogo Bibliográfico de la Sección Cervantes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930, p. 261.
12. *Cervantes ante el rey de Argel; Alegoría en honor al manco de Lepanto; Don Quijote en la fragua; Don Quijote leyendo (7-1-19); Don Quijote leyendo; Dulcinea ideal; Dulcinea real; Primera salida de Don Quijote; Aventura de los molinos de viento; Pastora Marcela; Escena de los batanes; Penitencia de don Quijote; Don Quijote enjaulado; Aventura de los leones; Duerme el criado y está velando el Señor; Aventura del barco encantado; Sacan del agua a don Quijote; Cena en casa de los Duques; Fin del gobierno de Sancho; y Puesto ya el pie en el estribo (último escrito*

de Cervantes). Véase el catálogo de la exposición monográfica del convento de los Venerables de Sevilla: *Una visión ensoñada del Quijote. La serie cervantina de Muñoz Degrain en la Biblioteca Nacional*. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2003.

13. GIVANEL MÁZ, Juan. *Historia gráfica de...*, pp. 255-260.

14. «El Pintor Arpa». *El Liberal*, 27 de agosto de 1910, s/p.; y «De Amandi». *La Voz de Villaviciosa*, 222, año V, sábado 20 de agosto de 1910, s/p., y 207, año V, sábado 14 de mayo de 1910, s/p.

15. Para las citas del texto cervantino se siguen las ediciones *princeps*. CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Juan de la Cuesta, 1605; Madrid: Juan de la Cuesta, 1615.

16. El Ogden Museum of Southern Art de la Universidad de Nueva Orleans conserva un lienzo con otra versión de Sancho Panza datado en 1910.

17. Vaya mi más sincero agradecimiento para Carlos Saguar Quer por su oportuna llamada de atención sobre este préstamo pictórico.

18. El autor del estudio quiere agradecer la cordial colaboración y la ayuda prestada por Manuel, Francisco y Carmen Corripio Rivero y de María Quintero Corripio y Michael Grant.