



HAL
open science

El texto y sus ilustraciones. Dialogos intersemioticos e interculturales: los casos del "Persiles" y el "Quijote" en Europa y Africa (siglos XX-XXI)

Gislain Arnaud Essome Lele

► To cite this version:

Gislain Arnaud Essome Lele. El texto y sus ilustraciones. Dialogos intersemioticos e interculturales: los casos del "Persiles" y el "Quijote" en Europa y Africa (siglos XX-XXI). Literature. Université de Lyon; Université de Maroua, 2021. Español. NNT : 2021LYSES003 . tel-03588660

HAL Id: tel-03588660

<https://theses.hal.science/tel-03588660v1>

Submitted on 25 Feb 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



N° d'ordre NNT : 2021LYSES003

THÈSE de DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE LYON

opérée au sein de
UNIVERSITÉ JEAN MONNET DE SAINT-ÉTIENNE

École Doctorale N° 484
ED 3 LA - Lettres, Langues étrangères, Linguistique et Sciences du langage, Arts

Spécialité : ÉTUDES HISPANIQUES

Soutenue publiquement le 28/01/2021, par :
Gislain Arnaud ESSOME LELE

EL TEXTO Y SUS ILUSTRACIONES. DIÁLOGOS INTERSEMIÓTICOS E INTERCULTURALES: LOS CASOS DEL *PERSILES* Y EL *QUIJOTE* EN EUROPA Y ÁFRICA (SIGLOS XX-XXI)

Devant le jury composé de :

- M. MERLO MORAT Philippe, Professeur des Universités, Université Lumière - Lyon 2 **Président**
- Mme BERTIN-ÉLISABETH Cécile, Professeure des Universités, Université de Limoges **Rapporteure**
- Mme PÉRES Christine, Professeure des Universités, Université Jean Jaurès - Toulouse **Rapporteure**
- M. MATA INDURÁIN Carlos, Maître de conférences, Universidad de Navarra (Pamplona) **Examinateur**
- Mme VINCENT-CASSY Cécile, Maîtresse de conférences HDR, Université Paris 13 **Examinatrice**
- M. Emmanuel MARIGNO, Professeur des Universités, Université Jean Monnet - Saint-Étienne **Directeur de thèse**
- M. HATOLONG BOHO Zacharie, Maître de conférences, Université de Maroua **Co-directeur de thèse**
- M. MOUKOUTI ONGUÉDOU Georges, Maître de conférences, Université de Maroua **Invité**

**EL TEXTO Y SUS ILUSTRACIONES. DIÁLOGOS
INTERSEMIÓTICOS E INTERCULTURALES: LOS CASOS
DEL *PERSILES* Y EL *QUIJOTE* EN EUROPA Y ÁFRICA
(SIGLOS XX-XXI)**

DEDICATORIA

A mi querida madre, *in memoriam*.

A mi abuela, a mis queridos hijos Alia y Yann.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mis más sinceros agradecimientos a mis directores de tesis, el Pr Emmanuel Marigno de la Universidad de Jean Monnet Saint-Étienne y el Pr Zacharie Hatolong Boho de la Universidad de Maroua, por la confianza, el rigor y el sempiterno acompañamiento.

En segundo lugar, agradezco a los docentes de la “UFD, Littératures, Langues et Sciences du Langage” de la Universidad de Maroua, por la formación universitaria y los múltiples consejos.

Mis agradecimientos también a la Universidad de Lyon y el programa IDEXLYON 2020, por la beca de movilidad que me otorgaron.

A todo el equipo del laboratorio CELEC (Centre d’Études sur les Langues et les Littératures Étrangères et Comparées), por la atención particular que reservaron a mi cotutela, la calurosa acogida y los múltiples favores durante mi estancia en Francia. No olvido a los doctorandos del mismo laboratorio con quienes compartí experiencias.

Mis sinceros agradecimientos a mi amigo Teguedong Nguekeu Cédric y Dongmo Kenfack Luc William, por su incondicional disponibilidad y al artista Felipe Alarcón Echenique por las diferentes aclaraciones respecto a su obra.

Finalmente, quiero agradecer a toda mi familia por el constante estímulo y los consejos a lo largo de todo el tiempo que he dedicado a la redacción de este trabajo. En particular, Mambi Magnack Jules Michelet, Hen Bika Dieunedort, Nzima Joseph, Banen Michel y Ngeue-De-Motsouo Léticia Mureille.

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
ÍNDICE.....	iv
RÉSUMÉ DE LA THÈSE.....	xv
ABSTRACT	xxx
ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS.....	xxxi
INTRODUCCIÓN GENERAL.....	1
PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO.....	23
CAPÍTULO I: TEORÍAS ICONOGRÁFICAS.....	25
I.1. Los elementos iconográficos intrínsecos	28
I.1.1. Los componentes morfológicos	29
I.1.1.1. El punto	29
I.1.1.2. La línea.....	30
I.1.1.3. El plano	31
I.1.1.4. La textura	31
I.1.1.5. El color.....	32
I.1.1.5.1. Nomenclatura cromática y algunas teorías	33
I.1.1.5.2. Connotación y simbolismo de los colores	35
I.1.1.5.3. Funciones plásticas del color.....	37
I.1.1.6. La forma	37

I.1.2. Los elementos dinámicos de la imagen	38
I.1.2.1. La temporalidad y la dinamización de la imagen	38
I.1.2.2. La tensión	39
I.1.2.3. El ritmo	41
I.1.3. Los elementos escalares de la imagen	41
I.1.3.1. La dimensión	42
I.1.3.2. El formato	42
I.1.3.3. La escala.....	43
I.1.3.4. La proporción.....	44
I.2. Los elementos extrínsecos: el soporte pictórico	45
I.2.1. Los principales soportes	45
I.2.2. El papel.....	46
I.2.3. El libro de artista	48
I.2.4. Acerca del libro ilustrado	49
I.3. Método de análisis e interpretación de una imagen	51
I.3.1. El método iconológico de Panofsky	52
I.3.1.1. Nivel de descripción pre-iconográfica	52
I.3.1.2. Nivel de análisis iconográfico	53
I.3.1.3. Nivel de interpretación iconológica	53
I.3.2. El método de análisis plástico de Bessière y Bessière	55
I.3.2.1. Los signos lingüísticos.....	55
I.3.2.2. Los signos icónicos (proceso de observación, lectura icónica)	56
I.3.2.3. Los signos plásticos (análisis plástico).....	56
I.4. La emblemática: imagen textual e imagen iconográfica	59
I.4.1. De la emblemática y de su funcionamiento	59
I.4.1.1. De la génesis del género emblemático	63
I.4.1.2. De la definición del emblema	66
I.4.1.3. Nomenclatura del emblema	68
I.4.2. Emblema y alegoría.....	73

I.4.3. Emblema y mitología	76
I.4.3.1. ¿Qué es el mito?.....	77
I.4.3.2. Narración mítica	81
I.4.3.3. Emblema y mitología griega	83
I.4.4. Mecanismo de interpretación de un emblema	85
I.5. La imagen y su recepción: aproximación culturalista.....	87
CAPÍTULO II: TEORÍAS ICONO-TEXTUALES	90
II.1. Modalidades de lectura de las relaciones texto/imagen	93
II.1.1. Clasificación de Nikolajeva y Scott.....	97
II.1.2. Taxonomía de Van der Linden	98
II.1.2.1 Relación de redundancia	98
II.1.2.2. Relación de complementariedad	102
II.1.2.3. Relación de disyunción	103
II.2. Herramientas del análisis de las relaciones texto/imagen	107
II.2.1. Conceptos de la filosofía estructuralista.....	107
II.2.1.1. Intertextualidad.....	108
II.2.1.2. Paratextualidad	111
II.2.1.3. Metatextualidad	111
II.2.1.4. Hipertextualidad	112
II.2.1.5. Architextualidad	113
II.2.2. Conceptos de la filosofía postmoderna.....	113
II.2.2.1. Préstamos/huellas	114
II.2.2.2. Conformación/innovación	115
II.2.2.3. Territorios híbridos e intermedialidad	116
II.2.2.4. Rizoma y desterritorialización	119
SEGUNDA PARTE: EL <i>PERSILES</i> Y SUS EDICIONES ILUSTRADAS: LECTURAS ICONOTEXTUALES.....	125

CAPÍTULO I: LECTURA DE LA *DESCRIPTIO* TEXTUAL: LAS IMÁGENES EMBLEMÁTICAS EN EL *PERSILES* 127

I.1. Cervantes, el *Persiles* y la semántica cultural y espiritual del Barroco 129

I.1.1. Vida de Miguel de Cervantes: notas biográficas desde el marco socio-histórico	129
I.1.1.1. Elementos esenciales de la biografía de Cervantes.....	130
I.1.1.1.1. Los primeros años de la vida de Cervantes.....	131
I.1.1.1.2. Adolescencia de Cervantes y evolución sociopolítica de España	132
I.1.1.1.3. Miguel de Cervantes en Italia	134
I.1.2. Semántica cultural y espiritual del Barroco	137
I.1.2.1. Definición y origen del vocablo ‘Barroco’	137
I.1.2.2. Contexto ideológico de la época.....	140
I.1.2.3. Contexto artístico-literario.....	142
I.1.2.3.1. Literatura emblemática y écfrasis	142
I.1.2.3.2. Novela bizantina	143
I.1.2.3.3. El <i>Persiles</i> y la novela bizantina	144
I.1.2.3.3.1. Novela bizantina: peregrinaje, aventuras y desventuras	145
I.1.2.3.3.2. Novela bizantina y verosimilitud.....	146
I.1.2.3.3.3. Novela bizantina y simbolismo	148

I.2. Motivos emblemáticos en el *Persiles* 148

I.2.1. Motivos emblemáticos reales en el <i>Persiles</i>	152
I.2.1.1. El amor	152
I.2.1.1.1. El amor carnal.....	153
I.2.1.1.2. El amor platónico	157
I.2.1.2. La Fortuna y la Ocasión.....	161
I.2.1.2.1. La Fortuna.....	161
I.2.1.2.2. La Ocasión	165
I.2.1.3. La Virtud	168
I.2.1.4. El Olmo y la Vid	171

I.2.1.5. El Vicio	174
I.2.1.6. La fiesta de las barcas o Certamen de las barcas	178
I.2.1.7. Los viajes y la peregrinación por el mar	179
I.2.1.8. La emblematización del cuerpo y la Voz silenciada	182
I.2.1.9. Prudencia y Silencio	183
I.2.1.10. Alegorización de la Ingratitud	188
I.2.1.11. <i>Persiles</i> y <i>Sigismunda</i> en láminas	189
I.2.1.11.1. El retrato de Auristela.....	190
I.2.1.11.2. Figura de la mujer.....	191
I.2.1.11.3. Retrato de Periandro metamorfoseado.....	192
I.2.2. Emblemas creados por Cervantes en el <i>Persiles</i>	193
I.2.2.1. La modalidad de la écfrasis pictórica en el <i>Persiles</i>	193
I.2.2.1.1. Imágenes retratadas sobre lienzos	194
I.2.2.1.2. Auristela en lienzos	196
I.2.2.2. Pintura del lugar y simbolismo topográfico en el <i>Persiles</i>	197
I.2.2.3. Pintura onírica	199
I.2.2.3.1. Onirismo y memoria del pasado	200
I.2.2.3.2. Onirismo y pintura mental.....	204
I.2.2.4. Alegorización de la historia de la humanidad	205
I.2.2.5. Imágenes religiosas en el <i>Persiles</i>	205
I.2.2.5.1. La huida de José y María.....	206
I.2.2.5.2. Alegoría de la Virgen María o Virgen de Guadalupe.....	207
I.2.2.5.3. La alegoría del mito de la Torre de Babel.....	208

CAPÍTULO II: ESTUDIO PLÁSTICO Y FORMAL DE LAS IMÁGENES DE ROMPAEY Y ECHENIQUE..... 212

II.1. Van Rompaey y sus xilografías.....	214
II.1.1. Biobibliografía del artista	214
II.1.2. Descripción material de <i>Les travaux de Persiles et Sigismonde</i> y presentación plástica de sus ilustraciones	216
II.1.2.1. Primera ilustración	218
II.1.2.2. Segunda ilustración	219

II.1.2.3. Tercera ilustración	219
II.1.2.4. Cuarta ilustración.....	221
II.1.2.5. Quinta ilustración	221
II.1.2.6. Sexta ilustración	222
II.1.2.7. Séptima ilustración	223
II.1.2.8. Octava ilustración	225
II.1.2.9. Novena ilustración.....	225
II.2. Las pinturas de Felipe Alarcón Echenique	227
II.2.1. Biobibliografía del artista	227
II.2.2. Presentación plástica de <i>Visiones de Persiles y Sigismunda</i> (2017).....	229
PRIMER LIBRO	231
II.2.2.1. <i>Los del navío descubrieron al fatigado joven</i>	231
II.2.2.2. <i>Oía llorar a una dama</i>	232
II.2.2.3. <i>La conquista del Persiles</i>	232
II.2.2.4. <i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i>	233
II.2.2.5. <i>Donde el bárbaro español prosigue su historia</i>	234
II.2.2.6. <i>Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma</i>	235
II.2.2.7. <i>Llegan a Golandia, isla habitada por católicos</i>	236
II.2.2.8. <i>Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento</i>	236
II.2.2.9. <i>Transilia es vendida a un corsario</i>	237
II.2.2.10. <i>Suceso de la Isla Nevada</i>	238
II.2.2.11. <i>El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa</i>	239
II.2.2.12. <i>De lo que sucedió a la celosa Auristela</i>	239
SEGUNDO LIBRO.....	240
II.2.2.13. <i>Cervantes cuenta cómo el navío se volcó con todos dentro</i>	240
II.2.2.14. <i>El barco que los llevaba, naufragó</i>	240
II.2.2.15. <i>Lo que pasó entre el rey Policarpo y su hija Sinforosa</i>	241
II.2.2.16. <i>Peregrinación onírica de Auristela y Periandro</i>	242
TERCER LIBRO.....	243
II.2.2.17. <i>Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén</i>	243
II.2.2.18. <i>Peregrinación por Badajoz</i>	243

II.2.2.19. <i>Auristela y Periandro entran en Ocaña</i>	244
II.2.2.20. <i>Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden</i>	245
II.2.2.21. <i>Plaza no muy grande no muy chica, Mota del Cuervo</i>	246
CUARTO LIBRO	246
II.2.2.22. <i>Dos amantes, que no hermanos</i>	246
II.2.2.23. <i>Persiles y Sigismunda</i>	247
NO CLASIFICADAS	248
II.2.2.24. <i>Cervantes atrapado en las aventuras de Auristela y Periandro</i>	248
II.2.2.25. <i>El Toboso, comienzo de mi recorrido, como hombre de la Mancha</i> ...	249
ORDEN GENERAL	250
II.2.2.26. <i>Peregrinación eterna</i>	250
II.2.2.27. <i>Peregrinación por el mundo</i>	251

CAPÍTULO III: LECTURA DE LOS DIÁLOGOS ENTRE IMÁGENES TEXTUALES E ILUSTRACIONES CONTEMPORÁNEAS EN *PERSILES*... 256

III.1. Del *Persiles* a sus ilustraciones contemporáneas..... 257

III.1.1. Imágenes retóricas e imágenes iconográficas contemporáneas del <i>Persiles</i> : ideales compartidos	258
III.1.1.1. Territorios arbitrarios	259
III.1.1.2. Territorios convencionales.....	260
III.1.1.3. De los personajes masa	263
III.1.1.4. De la estética del parentesco ideológico.....	267
III.1.1.4.1. Simbolismo religioso	267
III.1.1.4.1.1. El crucifijo y la Pasión del Cristo	271
III.1.1.4.1.2. La oración y las posturas.....	276
III.1.1.4.1.3. Las flores: la rosa y el lirio.....	279
III.1.1.4.1.4. Roma: final del peregrinaje.....	281
III.1.1.4.1.5. La tempestad como ira de Dios.....	283
III.1.1.4.1.6. Isotopía de la pureza y la virginidad.....	288
III.1.1.4.2. Simbolismo filosófico pagano	291
III.1.1.4.2.1. Mitos y simbología.....	292
III.1.1.4.2.2. La dialéctica del agua, el aire y la tierra	301

III.1.1.4.2.3. Cupido, Vanidad y Voluptuosidad	305
III.1.1.5. De la estética del efecto cinético de la(s) diégesis	309
III.1.1.5.1. Los signos icónicos y el movimiento	310
III.1.1.5.2. Los colores dinámicos	311
III.1.1.5.3. El viaje-peregrinaje: medios de desplazamiento y topografías	313
III.1.1.5.4. Actitudes y posiciones de los cuerpos	317
III.1.1.6. Del efecto ficcional y meta-ficcional.....	321
III.1.1.7. Del efecto sinóptico y narrativo de las imágenes	331
III.1.1.8. Del efecto de acumulación.....	336
III.1.1.9. De la figura autoral en el texto y las ilustraciones	337
III.1.1.9.1. Cervantes, ¿narrador extradiegético omnisciente?.....	337
III.1.1.9.2. Cervantes, ¿motor de la acción?	342
III.1.1.9.3. Polifonismo narrativo	345
III.1.2. Algunas disyunciones entre el <i>Persiles</i> y sus ilustraciones	348
III.1.2.1. De la antinomia formal	349
III.1.2.2. ¿De una estética echeniqueana híbrida?	351
III.2. El <i>Quijote</i>, más que el <i>Persiles</i>	360
TERCERA PARTE: DEL <i>PERSILES</i> AL <i>QUIJOTE</i>: LA ILUSTRACIÓN DE CERVANTES EN LOS SIGLOS XX-XXI MÁS ALLÁ DE EUROPA.....	366
CAPÍTULO I: LOS LÍMITES DE LA RECEPCIÓN SOCIO-CULTURAL DEL <i>PERSILES</i> EN ÁFRICA.....	368
I.1. Estado de la cuestión en torno a la recepción de la obra de Cervantes en África	369
I.2. Un continente, varias culturas: culturas cristiana y musulmana	372
I.3. Disparidades cultu(r)ales: los puntos divergentes	376
I.3.1. Los cuerpos y la oración	377

I.3.2. Los edificios religiosos	378
I.3.3. Los símbolos y atributos	381
I.4. Disparidades cultu(r)ales: los puntos convergentes	386
I.5. Aspectos complementarios: culturas orales, escritas, visuales y horizontes de expectativa.....	390
I.5.1. Tradición oral	390
I.5.2. Las fuentes escritas y la aparición de la imprenta	394
I.5.3. Horizonte de expectativas	397
CAPÍTULO II: DE LOS LÍMITES DEL <i>PERSILES</i> AL ÉXITO DE LA RECEPCIÓN DEL <i>QUIJOTE</i> EN ÁFRICA.....	400
II.1. Presentación del corpus de ilustraciones africanas del <i>Quijote</i>	401
II.2. Análisis de las ilustraciones africanas del <i>Quijote</i>	404
II.2.1. Intermedialidad cervantina	404
II.2.1.1. Representación del personaje don Quijote: prosopografía y <i>portrait</i>	405
II.2.1.2. Retrato de Sancho Panza	421
II.2.1.3. Ilustración del valor filosófico moral y didáctico del <i>Quijote</i>	428
II.2.1.3.1. Las virtudes	428
II.2.1.3.2. El amor	434
II.2.1.3.4. La confesión y el arrepentimiento	437
II.2.1.3.5. La lectura	438
II.2.1.4. Los mitos	441
II.2.2. ¿Un <i>Quijote</i> africano?	444
II.2.2.1. Adaptación paisajista y urbana.....	445
II.2.2.2. Humanidades mitológicas y simbólicas.....	457
CAPÍTULO III: MÁS ALLÁ DEL ICONOTEXTO: HACIA UNA LECTURA TRANSHISTÓRICA Y TRANSCULTURAL.....	461

III.1. El arquetipo: una lectura fenomenológica según Carl Gustav Jung.....	462
III.1.1. Tentativa definicional y reflexiones previas	463
III.1.2. Pan-temática con valores filósofos éticos y morales	466
III.1.3. Enfoque psicológico: el <i>Quijote</i> , la mimesis y la personalidad.....	474
III.1.4. Forma de expresión trans-social.....	477
III.2. El mito: una lectura filosófica y sociocultural.....	481
III.2.1. Aclaración terminológica	482
III.2.2. Mito intelectual	486
III.2.2.1. Don Quijote: mitotipo literario	487
III.2.2.2. Don Quijote: mitotipo artístico	490
III.2.3. Mito sociocultural: humanismo quijotesco y encarnación sociocultural en África.....	493
III.2.3.1. Actos de amabilidad y consideraciones eco-críticas	494
III.2.3.2. Amor platónico.....	497
III.2.3.3. El acogimiento	497
III.2.3.4. Don Quijote superhéroe y defensor de los derechos humanos	499
CONCLUSIÓN GENERAL.....	505
BIBLIOGRAFÍA	522
I. Obras del corpus	523
II. Obras generales	523
III. Estudios teóricos y críticos	528
III.1. Arte, pintura e iconografía	528
III.2. Sobre écfrosis	532
III.3. Sobre emblemática	533

III.4. Sobre texto/imagen.....	534
III.5. Sobre intermedialidad e interculturalidad.....	537
III.6. Sobre filosofía y simbología	539
III.6.1. Sobre filosofía.....	539
III.6.2. Sobre filosofía posmoderna	540
III.6.3. Sobre mitos y símbolos	541
IV. Miguel de Cervantes	542
IV.1. Estudios sobre el <i>Persiles</i>	542
IV.2. Estudios sobre el <i>Quijote</i>	545
IV.3. Otros estudios sobre Cervantes y su obra.....	548
V. Estudios sobre África	550
VI. Diccionarios y léxicos.....	552
VII. Webografía.....	553
I. ÍNDICE ONOMÁSTICO	555
II. ÍNDICE DE FIGURAS.....	564
III. ÍNDICE DE TABLAS.....	579

RÉSUMÉ DE LA THÈSE

Dans la présente thèse de doctorat, il est question d'étudier les dialogues intersémiotiques (texte/image), interculturels (Europe/Afrique) et transhistoriques (XVIIe, XXe et XXIe siècles) entre le *Persiles* (1617), le *Quichotte* (1610-1615) et leurs réécritures iconographiques modernes et post-modernes (1947, 2016 et 2017).

Ces voyages permettent d'analyser divers modes de pensée et, surtout, d'une part, comment se contemporanéise le *modus operandi* artistico-littéraire baroque et d'autre part, de quels moyens s'effectuent les processus de reterritorialisation africanisée d'un mode de pensée qui s'avère être hispanique à la base.

La recherche s'appuie donc sur la problématique de l'*imitatio* des images de la littérature emblématique, la réception et l'interprétation iconographique du *Persiles* et du *Quichotte*. Conforme à cette problématique, nous émettons sept hypothèses. En premier lieu, nous admettons que le texte peut être reçu de moult modes, dépendamment de l'époque, de la culture et des sensibilités anthro-po-esthétiques des illustrateurs. Ainsi, Van Rompaey et Felipe Alarcón Echenique illustrent le *Persiles* selon des visions esthétiques, cultu(r)elles différentes, mais aussi le recréent en le contemporanéisant et en créant, selon les cas, une esthétique personnelle. De la même façon, les artistes africains reçoivent le *Quichotte* selon l'écologie graphique africaine.

Ensuite, nous affirmons qu'il subsiste des traces iconographiques -du genre emblématique-, sous formes d'images scripturales dans l'hypotexte du *Persiles*. D'après cette posture, ce substrat visuel tient lieu de commentaire discursif intermedial et transtextuel.

En troisième lieu, nous observons des relations de jonction et de disjonction entre le *Persiles*, le *Quichotte* et leurs illustrations post-modernes, mais nous remarquons que la relation de jonction est dominante. Etant donné que l'image est polysémique, elle fonctionne comme rappel du passé (XVIIe siècle) et révélateur du présent (XXe et XXIe siècles). De ce fait, elle établit un lien entre des époques de lecture différentes du

Persiles et du *Quichotte*, d'où le caractère transhistorique des productions qu'il nous revient d'analyser.

En rapport avec l'hypothèse antérieure, nous affirmons que les hypotextes du *Persiles*, le *Quichotte* et leurs illustrations entretiennent une relation de complémentarité pour la construction de la signification. Ces deux patrons intersémiotiques transhistoriques permettent, à partir d'une vision contemporaine, de construire une lecture hybride qui génère des lectures plurielles et de constants va-et-vient entre deux systèmes sémiotiques.

En ce qui concerne la réception socioculturelle et iconographique du *Persiles* en Afrique, nous observons qu'elle est inexistante. Nous postulons que cette absence est d'ordre sociohistorique, culturelle et cultuelle.

Cependant, du point de vue esthétique-cultu(r)el, nous admettons que les illustrateurs africains africanisent le *Quichotte*, adaptent sa philosophie à des problématiques des humanités de l'Afrique en général et de leurs pays respectifs en particulier. En dernier lieu, nous affirmons que les illustrations africaines révèlent le *Quichotte* comme forme archétypique et mythologique.

Avant d'analyser le corpus d'étude qui est constitué de deux œuvres textuelles et de trois rééditions illustrées, nous dédions la première partie du travail à la consolidation de ses bases théoriques et critiques. Pour ce faire, nous insistons sur la théorie de l'image iconographique (la méthode iconologique de Panofsky, l'analyse plastique de Bessière et Bessière).

Nous remarquons que la perception des images dépend des contextes de production et de réception ; résultat de la trilogie *intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris* (Bessière et Bessière, 2018). Tel que le précise Belting dans *Pour une anthropologie des images* (2004), elle dépend des sensibilités corporelles et des expériences culturelles. C'est-à-dire, "on ne saurait établir de concept de l'image qui

ne soit le reflet et l'expression de son expérience et de sa pratique dans une culture donnée" (Belting, 2004:74).

Cette expérience dont parle Belting s'observe avec précision dans la série *Don Quichotte au fleuve Niger* dans laquelle les artistes s'expriment de différentes façons sur un sujet commun. Par exemple, quatre artistes -Cheick Oumar, Michel Millimouno, Mohamed Lamine Soumah et Sara Mansare- dédient leurs quatre tableaux -le GC 12, 13, 14 et 15- à l'illustration de l'amour dans la série *DQRN*. Chacun d'eux a alors sa perception différenciée de l'amour du roman le *Quichotte*. Il est donc judicieux de préciser qu'en dehors des pratiques culturelles et idéologiques collectives qui participent de l'esthétique de la réception d'une œuvre (Jouve, 1993), nous remarquons que les variantes personnelles -relation œuvre/sujet- sont aussi des éléments à prendre en considération.

Pour terminer cette partie, nous étudions certaines modalités sémiotiques qui participent de la lecture des relations texte/image. À ce propos, nous insistons sur deux principaux points : les taxonomies de Nikolajeva et Scott et celles de Van der Linden. Il en ressort que le texte et l'image entretiennent des relations de jonction, de complémentarité et de disjonction, fait qui permet de vérifier nos hypothèses trois et quatre.

Dans le même ordre d'idées, nous étudions les outils philosophiques et herméneutiques qui contribuent à l'exploitation du corpus icono-textuel. Il s'agit des concepts de la philosophie structuraliste de Gérard Genette et de la philosophie post-moderne de Deleuze et Guattari. Nous insistons sur les notions suivantes : *imitatio*, *creatio*, hybridité, déterritorialisation, reterritorialisation, rhizome et intermédialité. Elles se révèlent comme des outils d'études intersémiotiques, transterritoriales, transculturelles et transhistoriques.

De ce qui est dit, nous pouvons tirer les conclusions suivantes : *in primis*, l'hypotexte du *Persiles* s'accorde avec la dynamique du Baroque, étant donné qu'il est

motivé par un flux abondant d'images scripturales qui sont une *imitatio-conformatio* des emblèmes réels de la littérature emblématique ou, se révèlent comme de simples *creatio* de Miguel de Cervantès. Ce substrat visuel contribue, sans aucun doute, à la construction effective du pèlerinage narré. Pour Marigno Vázquez (2018b:315), "*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, de Miguel de Cervantes y Saavedra permanece en la historia de la literatura como una verdadera antología de écfraisis, elementos mitológicos, referencias emblemáticas, o sea, imágenes escriturales". Cette conclusion ressort du premier chapitre de la seconde partie : *Lectures de la descriptio textuelle : les images emblématiques dans le "Persiles"* qui a pour objectif l'étude des motifs de l'emblématique dans le *Persiles*.

Après analyse, nous nous rendons compte que moult emblèmes d'emblémistes comme Alciato, Ripa, Juan de Borja ou Covarrubias transparaissent dans l'œuvre sous le prisme d'images textuelles. Par exemple, nous identifions les symboles de l'Amour, de la Fortune et de l'Occasion, de la Vertu, de l'Olm et de la Vigne, du Vice, du Corps et de la Voix, du Silence et de la Prudence, de l'Ingratitude et enfin la figure de la femme.

Ensuite, nous découvrons d'autres images dans le texte persilien, mais qui n'ont pas de lien avec les emblèmes réels de la littérature emblématique du Siècle d'Or. Il en résulte que Cervantes les crée afin de satisfaire certaines exigences narratives du récit (comme la description picturale de certains lieux) ou pour justifier son fort attachement à la culture visuelle.

Plus précisément, sont identifiés l'ekphrasis pictographique, la peinture topographique, la peinture onirique, l'allégorisation de l'histoire de l'humanité et certaines images religieuses telles que les allégories de la fuite de Joseph et Marie, de la Vierge et la Tour de Babel. On peut remarquer que c'est un texte hybride dans lequel se confondent intertextualité et intermédialité. Cervantès convoque les références emblématiques par le truchement de l'allusion, des métaphores ou, parfois des références directes.

Dans un deuxième temps et en lien avec la problématique qui met en scène le *Persiles*, le *Quichotte* et leurs illustrations postmodernes, nous établissons que les deux territoires sémiotiques (textes/images) dialoguent constamment sous le prisme des rapports de jonction (codes esthétiques et socio-culturels partagés). Cependant, les illustrateurs marquent aussi un écart à l'égard des hypotextes en se créant une grammaire picturale soit métissée et cubanisée (cas du peintre Echenique), soit africanisée (pour le cas de la série *DQRN*).

Concernant le cas du *Persiles*, il partage des idéaux communs avec les gravures de Van Rompaey et les peintures néo-cubistes d'Echenique. Il s'agit de la parenté idéologique, les effets cinétique, fictionnel et métafictionnel et la figure d'auteur.

À plusieurs occasions, Cervantès massifie ses personnages (voyager en groupe et manger en groupe), ce qui représente 97,22 % des trente-et-six illustrations analysées. Pour exemple, dans les tableaux d'Echenique, les personnages graphiques s'entremêlent, semblent se diluer corporellement et se confondre dans une masse anonyme. Ce qui provoque un effet d'accumulation ponctué de micro et macro-masses.

Sur le plan idéologique, les deux systèmes sémiotiques semblent métaphoriser la condition humaine qui perdure et peine à changer : l'ignorance, l'abîme, l'absence d'idéaux ou l'individualisme (Marigno Vázquez, 2010 ; Ortega y Gasset, 2008). En outre, cette façon d'ameuter les sujets les déshumanise et leur ôte le droit de se sentir humains. Ils perdent donc leurs identités personnelles dans la masse impersonnelle comme s'ameutent les animaux. Selon Marigno, ces "hommes-masse" deviennent des monstres grotesques et ridicules (2010:633).

Les symbolismes religieux et païen sont un autre point de parenté idéologique observé. Ils -texte/image- partagent les codes du symbolisme religieux et, surtout, ceux de la religion catholique. Il s'agit des valeurs d'adoration, d'amitié, de compassion, de spiritualité, de foi, de fidélité, d'honneur, d'humilité, de loyauté, de perfection de

l'âme, de rédemption, de piété, de vertu et de virginité (représentées par la fleur peinte sur les cheveux d'Auristelle dans l'image FAE 19). En plus de ce qui vient d'être mentionné, on peut observer la co-présence d'autres attributs de la religion catholique tels que :

- 1° la croix (illustrée dans la septième gravure de Rompaey et les illustrations FAE 6, 12, 17, 19, 21 et 27 d'Echenique) ;
- 2° la prière et les postures ;
- 3° la rose et la fleur de lys (voir FAE 6, 18, 20 et 21) qui représentent le caractère vaniteux de la vie et une étape pour l'au-delà. Tel que le postule Barbe-Gall (2007:72), “la signification symbolique la plus courante de la fleur renvoie à la beauté et à la fugacité. Toutes espèces confondues, on la présente dans de nombreuses natures mortes moralisantes, surtout à partir du XVIIe siècle, pour évoquer la fragilité de la vie quels qu'en soient par ailleurs les plaisirs” ;
- 4° Rome comme lieu de pèlerinage et ville sainte. En dehors du titre de sa 6e illustration, *Periandro y su compañía, van a de peregrinación a Roma* [*Périandre et sa compagnie vont en pèlerinage à Rome*] qui révèle déjà la destination des personnages graphiques, nous constatons qu'Echenique évoque Rome dans ses illustrations par synecdoque via l'utilisation récurrente des églises et basiliques (la partie pour le tout);
- 5° la tempête comme colère de Dieu: si les isotopies lexicales de la “tempête” (motifs météorologiques) telles que le “vent”, les “nuages”, “la nuit obscure et ténébreuse”, le “tonnerre”, les “éclaircs”, la “tempête”, la “furie” ou la “tornade” sont visibles dans la *descriptio* du *Persiles*, la grammaire plastique de certains tableaux d'Echenique et Rompaey conservent les traces du phénomène météorologique. À titre d'exemple, dans l'illustration *El barco que los llevaba, naufragó*, on peut apercevoir un navire en pleine tempête dans la mer. Les hachures en spirales appliquées sur les voiles représentent le vent et la tornade.

Précisons que dans les deux territoires, l'interprétation est la même : le malheur, les gémissements et la mort. Ainsi, la tempête représente une punition de Dieu contre les vices et péchés de l'humanité. Elle symbolise aussi la condition agitée et périlleuse de la vie humaine, comme l'affirme Arellano (1998).

Allant dans le même sens, nous vérifions certains horizons communs entre les illustrations d'Echenique et le *Persiles* en terme de philosophie païenne, c'est-à-dire, de nature polythéiste et centrée sur l'adoration des "dioses y diosas, hombres y mujeres con poder espiritual y/o político, por ejemplo, el culto al César como hijo de la divinidad en la cultura romana" (Herrera Ospina, 2015:123). Ce sont des motifs intertextuels que Cervantès insère dans son texte pour signifier son attachement à la culture symbolique du genre emblématique. Dans les illustrations des artistes, on peut remarquer plusieurs symboles parmi lesquels :

- 1° le cheval (FAE 4) : emblème de *Poséidon* (dieu de la mer et des océans) ;
- 2° le loup (PVR 2) : symbole d'*Apollon* -fils de *Zeus*, dieu de la prophétie, la beauté masculine et de la médecine-, le loup dans le *Persiles* et la gravure PVR 2 de Rompaey représente la protection étant donné que, après que la sorcière ait libéré Rutilio d'une sentence à la mort, ce dernier a l'illusion de sa transformation en louve. Ainsi, l'illusion annule le danger que la "louve" pouvait représenter ;
- 3° la lune (FAE 2, *Oía llorar a una dama*) : comme symbole maçonnique. Elle représente le principe féminin, la fertilité, mais aussi les changements brusques d'humeur (Battistini, 2003) comme Taurisa qui se met à pleurer et le visage triste qu'on peut apercevoir dans l'illustration ;
- 4° la métaphore du zéphyr (FAE 20, *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden*) comme symbole du vent doux occidental, illustré par les moulins à vent ;
- 5° les étoiles (PVR 3) : elles symbolisent l'espoir, le calme et la prospérité comme l'indique l'emblème 43 d'Alciato, *Spes proxima*, l'espoir proche;

- 6° la roue de la Fortune (FAE 4, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*) qui symbolise l'évolution spirale ascendante de l'homme, les différents changements des civilisations de l'humanité, mais aussi les situations changeantes qui s'imposent à l'être humain. Les grilles noires et blanches qu'Echenique représente dans ces roues signifient aussi l'égalité entre les races, les personnes, thématique qui fait partie des principes universels de la Franc-Maçonnerie (les deux autres étant la Liberté et la Fraternité) ;

Parmi les quatre principes premiers de Bachelard, trois sont illustrés : l'eau/la mer ; l'air/le vent et la terre. Ils épousent une symbolique dualiste qui se veut facilitatrice ou élément perturbateur qui déclenche les actions et impacte le cours normal du voyage des pèlerins.

Par exemple, la mer est le symbole de la vie éternelle et de la purification qui expie les péchés de la condition charnelle des personnages afin qu'ils atteignent Rome en toute pureté. Toutefois, lorsqu'elle est troublée par les vents et la tornade, elle devient marâtre et soumet les voyageurs à un destin inflexible.

Quant à la terre, elle est accueillante. C'est le lieu secret où se manifeste l'amour ardent (la grotte souterraine). C'est aussi le symbole de paix, de repos et de vie éternelle (cas de l'enterrement de Cloelia).

Le dernier motif du symbolisme religieux païen commun à nos deux systèmes sémiotiques est celui de Cupidon, la Voluptuosité et sa relation avec le vice de la Vanité. Dans les illustrations PVR 9 et FAE 3 on peut remarquer des femmes nues dotées de formes féminines accentuées. Ce type de corps a pour vocation d'accentuer les appétits sensuels-sexuels ; ce qui fait d'eux des entités inutiles vouées à la Vanité.

Il est judicieux de rappeler que les femmes nues ne représentent pas seulement la Vanité. Selon l'artiste, elles traduisent la bonté et la beauté perdues dans l'art actuel. Ces deux qualités se retrouvent au second grade de la Franc-Maçonnerie. Elles sont exaltées par la figure de Venus qui devient une obsession iconique qui se répète dans sa grammaire picturale.

Un autre élément aussi important des relations de jonction est l'esthétique de l'effet cinétique des diégèses textuelles et iconographiques. En effet, autant les personnages du roman se déplacent continuellement, les artistes-illustrateurs utilisent différentes opérations picturales pour représenter l'illusion du mouvement dans leurs images :

- 1° les signes iconiques (la succession des asymétries, lignes obliques, circulaires et spirales) ;
- 2° les couleurs dynamiques (le contraste de couleurs chaudes et froides, la variation des registres de couleur le long de la narration graphique avec une fonction spatiale déplaçable). On peut remarquer que les couleurs chaudes (marron, ocre et rouge) représentent les terres accueillantes tandis que les couleurs froides comme le bleu représentent les lieux hostiles (Marigno, 2008). Celles-ci évoluent, changent au fur et à mesure que les personnages se déplacent ;
- 3° les moyens de déplacement et les géo-topographies (représentation de navires, personnages graphiques qui utilisent les sceptres comme béquilles pour se déplacer et le changement d'espaces) et ;
- 4° les attitudes et positions des corps (inclinés ou personnages qui courent).

D'autres motifs des grammaires picturales de Rompaey et Echenique illustrent de façon concrète l'effet cinétique. Il s'agit du dédoublement du cheval (FAE 10), le déséquilibre des personnages (FAE 23) et la représentation inclinée des composantes graphiques (maisons, objets) dans FAE 20 et PVR 5; l'action de marcher du vieux dans FAE 21 et le galop volant des chevaux dans FAE 4, 10 et 21. En outre, nous pouvons citer l'oiseau en plein vol (FAE 21), les drapés flottants (PVR 1, 3, 8 et 9), les voiles des navires qui flottent sous l'effet du vent (PVR 1 ; FAE 3, 7 et 14) et les vagues de la mer troublées par la tempête (PVR 3).

Les effets de fiction et de métfiction du texte sont aussi illustrés de façon spécifique par l'hispano-cubain. Ainsi, pour représenter l'esthétique de la fiction, il utilise les figures abstraites et non figuratives. Dans son 16^e tableau (*Peregrinación*

onírica de Auristela y Periandro [Pèlerinage onirique d'Auristelle et Périandre]), il se sert de la gamme chromatique (mélange du rouge, jaune et vert estompé), du dédoublement des lignes et de l'aspect mortifère de la composition pour exprimer le rêve qui est en soi un motif de fiction.

Pour illustrer la métafiction du *Persiles*, Echenique semble s'auto-peindre dans ses propres tableaux. Ainsi, il peint les processus esthétiques picturaux de sa propre fiction. Ceux-ci étant inspirés de son hybridisme culturel (usage du café, du vin rouge, du rosé, de la thématique relative à son idéologie philosophico-sociale, par exemple). Pour achever ce point, il est juste de mentionner d'autres points de l'hypotexte qui sont illustrés par nos artistes :

- 1° l'accumulation ou l'effet de superposition : avec l'utilisation de la technique mixte, la juxtaposition et la superposition des formes, lignes, couleurs, sujets, objets et micro-mondes ;
- 2° la figure d'auteur : Cervantès considéré comme narrateur extradiégétique omniscient est représenté en contre-plongée et la mise en page le place en position dominante et en focalisation graphique zéro (voir les images FAE 7, 11 et 13) ;
- 3° le polyphonisme narratif : avec l'usage de micro-mondes et micro-figures iconographiques (personnages, micro-espaces, micro-formes, yeux, figures, visages et couleurs). Les voix subjectives différenciées de chacun de ces mondes participent de la construction de la réalité picturale du tableau, de la même façon que les voix narratives du roman participent de la construction de sa diégèse.

En dernier ressort, les analyses révèlent que certaines illustrations de Rompaey et Echenique marquent un écart avec le *Persiles*. Les artistes recréent et dépassent alors l'hypotexte selon leur propre vision. Autrement dit, ils l'interprètent, le contextualisent et l'adaptent au récepteur/lecteur contemporain. Ce point précis nous permet de marquer un arrêt sur la notion d'esthétique écheniquéenne hybride ou syncrétique.

En effet, il ressort qu'Echenique crée sa propre esthétique métisse qui s'enracine dans sa culture hybride (afro-cubaine et espagnole) et son époque (post-moderne ou contemporaine). Il cubanise ses tableaux en faisant usage de matériaux comme du café, en recréant l'ethnographie de certaines valeurs et coutumes populaires d'origine cubaine et afrodescendante.

Il s'agit par exemple du mythe de la « multata » (qui est une lutte contre la discrimination raciale, la stigmatisation et la dépréciation de la femme de couleur dans la société cubaine). Citons aussi la Santería (qui est un culte syncrétique cubain d'origine nigériane). Remarquons pour le cas spécifique de la Santería, qu'il peint les masques, les figures mortifères, tristes et non figuratives, la multiplication de visages, mains, yeux, bouches et pieds).

En ce qui concerne le *Quichotte* et les illustrations africaines, nous étudions les différents dialogues entre l'hypotexte et la série *DQRN*. Dans les images, on peut apercevoir le vieux chevalier mince, crasseux, grand de taille avec les mêmes moustaches longues et noires comme dans le texte. En plus, il est accompagné par son cheval Rocinante et son sempiternel écuyer.

Toutefois, les artistes adaptent certaines aventures, la prosographie, le portrait des protagonistes -don Quichotte et Sancho Panza- et les paysages à l'Afrique contemporaine. Par ailleurs, ils conservent la perception chevaleresque et comique de l'œuvre originale. En plus de leur hybridité culturelle et identitaire, les illustrations ont une fonction didactique et sociale en référence avec la thématique du texte et les préoccupations socio-historiques de l'Afrique à l'exemple de la traite négrière et la violence infantile. Nous remarquons aussi que les humanités culturelles africanisées du catalogue sont celles de l'Afrique de l'Ouest sahélien suivant des considérations socioculturelles, culturelles, paysagistes, urbaines, éco-critiques, mythologiques et symboliques.

On peut donc observer que deux territoires dialoguent constamment. D'une part, l'hypotexte et les illustrations africanisées (du point de vue esthétique). D'autre part, les cultures espagnole et sahélo-africaine (du point de vue socio-culturel). L'évidence

est que le lecteur/observateur est pris dans l'entre-deux de ces va-et-vient identitaires provoqués par les constantes déterritorialisations et reterritorialisations.

Dans le dernier chapitre, *Au-delà de l'iconotexte : pour une lecture transhistorique et transculturelle*, l'étude du *Quichotte* selon les approches archétypique et mythographique permet de révéler son aspect transcendant et transculturel, ce qui permet d'aborder le caractère socioculturel du mythe quichottesque à partir de son humanisme et ses valeurs qui sont incarnés esthétiquement dans les réécritures africaines. En effet, alors que le *Persiles* est empreint des codes socioculturels occidentaux, le *Quichotte*, en revanche, permet une portée plus universelle qui rejoint et inclut les codes de la représentation africaine.

Nous démontrons qu'étant une inspiration et un modèle intellectuel durant cinq siècles et pour plusieurs cultures, la figure quichottesque est considérée comme mythe. Néanmoins, de prime à bord, sous le prisme de considérations philosophiques et psychologiques, nous concevons le *Quichotte* comme structure transcendantale, transculturelle et collective.

Ensuite, nous étudions le processus mythographique de façon ascendante, c'est-à-dire, du « type » au « mythe ». De part son caractère universel, nous partons de la considération du *Quichotte* et ses protagonistes comme types et prototypes littéraires/artistiques pour déboucher sur sa conception comme mythe (nous l'appelons "mythe intellectuel"). Cet aspect permet d'aborder le caractère socioculturel du mythe quichottesque par le truchement de son humanisme et ses valeurs représentés esthétiquement dans les illustrations africaines. Précisément, il est question de voir comment les Africains vivent le mythe quichottesque d'après leurs influences sociohistoriques et cultu(r)elles.

À partir d'une lecture phénoménologique de l'archétype, nous étudions comment le *Quichotte* s'impose en tant que réalité objective observable hors de l'intra-sujet et comment il est chargé de contenus qui dépassent l'expérience personnelle et se manifestent chez tous les individus, tous les peuples et cultures ; c'est ce que le

psychiatre et élève de Freud appelle archétype ou structures de l'inconscient collectif (Jung, 2019). Ce point induit donc l'étude des motifs qui fondent son universalité parmi lesquels sa pan-thématique avec des valeurs philosophiques, éthiques et morales ou son approche psychologique. Comme l'affirme Cervantès dans la seconde Partie du *Quichotte*, “los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes” (*Quijote II*, 3, p.572).

C'est un roman qui comporte un éventail de thèmes humains et divins qui traitent des coutumes populaires et cultes, de la morale, de la religion, des sentiments ou des passions et qui examine jusqu'aux détails insoupçonnés la vie quotidienne. Ce qui fait de lui le miroir à travers lequel chaque être peut se mirer (Céspedes Benítez, 2001).

En outre, tout au long de leurs aventures, don Quichotte et Sancho Panza transmettent des valeurs universelles parmi lesquelles l'abnégation, la gratitude, le devoir, l'amitié, l'amour, la soif de justice, le courage, la courtoisie, la fidélité, la générosité, l'honnêteté, l'humilité, la patience et le courage. Selon Duffé Montalván (2005), bien que ces principes soient pour certains auteurs le reflet de l'idéologie dominante de l'époque de Cervantès, on ne saurait nier leur caractère universel et éternel étant donné qu'ils restent d'actualité même dans notre société actuelle.

Par exemple, les artistes illustrent les actes d'amabilité dans deux tableaux (GC 2 et 3). Dans le tableau GC 2, on peut apercevoir une femme offrant un cadeau et, dans GC 3, on illustre un acte de charité qui met en scène un riche qui offre de l'argent aux nécessiteux dans une rue de Guinée.

Du point de vue psychologique, les *psychothèmes* du roman nourrissent notre argumentaire. Nous questionnons alors leurs impacts mentaux, spirituels et personnels sur les lecteurs réels. À ce propos, nous nous appuyons sur le *Quixotic Principle* (Principe quichottesque) d'Harry Levin et Sabin. Pour mieux évaluer ces impacts psycho-anthropologiques, nous prenons pour référence le thème de l'amour chaste de

don Quichotte pour la Dulcinée del Toboso. Pour Combet (1980), l'impact émotionnel de ce type d'amour est d'ordre général parce qu'étant spirituel.

Plus le *Quichotte* impacte la personnalité des lecteurs, plus chaque individu se sent concerné et plus l'impact se démultiplie tels les rhizomes de Deleuze-Guattariens. Il devient donc une structure de l'inconscient collectif (archétype), la religion commune à tous les peuples et cultures. Tout compte fait, c'est une œuvre polycontextuelle, un fait historico-littéraire connecté à diverses manifestations artistiques qui ont fait de l'auteur et du roman des emblèmes culturels, esthétiques et idéologiques atemporels (Rodrigo Martín et López López, 2016).

La question de la transcendance du *Quichotte* étant évacuée, nous diagnostiquons en dernier ressort comment les Africains vivent et transcrivent de façon esthétique le mythe quichottesque dans leurs tableaux. Les points suivants sont les plus saillants :

- 1° à partir du mythe de l'idéaliste bienfaiteur, la transmission des valeurs et les considérations éco-critiques, don Quichotte milite pour la protection du fleuve Niger qui souffre les affres de la pollution et du réchauffement climatique (ML 13) ;
- 2° l'amour platonique : par amour, don Quichotte se jette dans la mer au péril de sa vie pour secourir sa Dulcinée del Toboso qu'il illusionne être sur le point d'être dévorée par un crocodile (NR 24). Cette illustration peut être interprétée sous le prisme du pouvoir de l'amour, valeur qui est en perte de substance de nos jours sur le continent africain ;
- 3° l'accueil : don Quichotte et son compagnon de route sont chaleureusement accueillis avec unealebasse remplie de lait et la boule par une riveraine au Niger (NR 2) ;
- 4° don Quichotte comme superhéros et défenseur des droits humains, des marginaux et faibles : le chevalier vole au secours de deux enfants fouettés par leurs bourreaux au Mali (ML 17) et au Niger (NR 3). Il défend par ce biais les

droits humains, protège les enfants et lutte pour l'interdiction des châtimens corporels comme moyen de punition en Afrique.

Dans le même ordre d'idées, par anamnèse esthétique-historique, les artistes incarnent le mythe quichottesque en ressuscitant un fait majeur du passé de l'Afrique (esclavage). C'est ainsi que dans le tableau NR 3, le chevalier effectue un voyage en Afrique dans l'optique de lutter contre l'esclavage.

Mots-clé : Sémiotique icono-textuelle ; Intermédialité ; Interculturalité ; Miguel de Cervantès ; Réécritures iconographiques ; *Persiles* ; *Quichotte*.

ABSTRACT

This doctoral thesis studies the inter-semiotic (text/image), intercultural (Europe/Africa) and transhistorical (17th, 20th and 21st centuries) dialogues between *Persiles* (1617), the *Quixote* (1610-1615) and their modern and post-modern iconographic rewritings (1947, 2016 and 2017).

These travels enable analysing different ways of thinking and, above all, on the one hand, how the Baroque artistic-literary *modus operandi* was contemporised and, on the other hand, what means are used to carry out the processes of Africanised reterritorialisation of a way of thinking that turn out to be basically Hispanic.

In primis, it is shown that the hypotext of the *Persiles* is in tune with the dynamics of the Baroque, since it is motivated by an abundant flow of scriptural images that are an *imitatio-conformatio* of the emblematic literature real emblems or, reveal themselves as mere *creatio* of Miguel de Cervantes.

Secondly, and in relation with the problematic that features the *Persiles*, the *Quixote* and their postmodern illustrations, it can be established that the two semiotic territories (texts/images) are in constant dialogue under the lens of the joint relations (shared aesthetic and socio-cultural codes). However, the illustrators also mark a departure from hypotexts by creating a pictorial grammar that is either mixed and cubanised (as in the case of the painter Echenique) or Africanised (as in the case of the *DQRN* series).

Finally, the study of the *Quixote* according to the archetypal and mythographic approaches enables to reveal its transcendental and transcultural aspect, which has made it possible to approach the socio-cultural character of the *Quixote* myth from its humanism and values which are aesthetically embodied in African rewritings. Indeed, while *Persiles* is imbued with Western socio-cultural codes, the *Quixote*, in contrast, enables a more universal scope that joins and includes the codes of African representation.

Keywords: Icono-textual semiotics; Intermediality; Interculturality; Miguel de Cervantès; Iconographic rewritings; *Persiles*; *Quixote*.

ÍNDICE DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

BNVI: Biblia Nueva Versión Internacional

DLE: *Diccionario de la Lengua Española*

DQRN: *Don Quijote en el río Níger*

F AE: Felipe Alarcón Echenique

GC: Guinea-Conakry

ICR: Iglesia Católica Romana

ML: Mali

NR: Níger

PVR: Pierre Van Rompaey

SCL: Sagrado Corán en Línea

TPS: *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*

INTRODUCCIÓN GENERAL

Presentación del tema

Las producciones artísticas y literarias que toman en cuenta la pareja texto/imagen están cada vez más en el centro de la creación contemporánea. Se revela, pues, justo cuestionar sus procesos y volver a orientar los paradigmas, tanto en el campo de la creación como en el de la investigación, desde perspectivas plásticas y socioculturales.

En este marco es en que se sitúa la presente tesis doctoral que es una continuidad a los estudios generales sobre la relación texto/imagen¹, pero que toma como base las reediciones ilustradas de las dos últimas producciones literarias del atemporal Miguel de Cervantes. Nuestra intención es, pues, estudiar los diálogos intersemióticos, interculturales y transhistóricos entre el *Persiles* (1617), el *Quijote* (1610-1615) y sus reescrituras iconográficas post-modernas (1947, 2016 y 2017).

Esos viajes permitirán analizar diversos modos de pensamiento y, sobre todo, por una parte, cómo se contemporaneiza el *modus operandi* artístico-literario barroco. Por otra parte, de qué modo se efectúan los procesos de desterritorialización y reterritorialización africanizados de un modo de pensamiento que se revela ser hispánico a la raíz.

Antecedentes de la investigación

Muchos han sido los estudiosos que han abordado el estudio de la obra de Cervantes desde la perspectiva de las imágenes emblemáticas y de las relaciones texto-imagen.

¹ Tilleuil presenta una tentativa de estado de la cuestión en su obra *Théories et lectures de la relation textes-images* (2005), pp.363-428. Obviamente, faltan ensayos que fueron publicados después de 2005 como los de Korzilius (2006), Hébert (2007), Van der Linden (2007 y 2008), Klinkenberg (2009), Louvel (2011), Sipe (2012), Lépine (2013), por ejemplo.

Algunos estudios generales sobre la emblemática

Karl-Ludwig Selig es uno de los pioneros en estudiar la emblemática desde la perspectiva científica. En 1990, hace el compendio de todas sus producciones en la obra *Studies on Alciato in Spain*. Intenta presentar la influencia del emblemista Alciato en España y analiza los contornos del género emblemático español en su globalidad.

En 1999 y 2004, López Poza Sagrario publica respectivamente dos artículos en los que presenta el estado de la cuestión sobre los estudios de emblemática desde el siglo XVI y sus perspectivas posteriores. Son: “Los estudios sobre Emblemática: logros, perspectivas y tendencias de investigación” y “La proyección emblemática en la Literatura”.

Los trabajos del francés Christian Bouzy pasan a ser los más completos y detallistas sobre el género emblemático. Su tesis doctoral *-Recherches sur la littérature emblématique espagnole: les “Emblemas morales” de Juan de Horozco-* (1990) parece ser el único tratado teórico español sobre los emblemas del siglo XVI (Bouzy, 1992)². No sólo estudia los emblemistas españoles, sino que también hace mención de algunos tratadistas italianos y franceses en sus trabajos. Muestra de eso es su texto “Emblemas, empresas y jeroglíficos en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias”, publicado en 1996³.

Imágenes emblemáticas sobre la obra de Cervantes

Si los estudios llevados a cabo por Arellano sobre el teatro⁴ y la poesía⁵ cervantinos son de gran utilidad para cualquier investigación sobre la emblemática en

² *Emblemas Morales* (1589).

³ “Emblemas, empresas y jeroglíficos en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias”. In *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional* (Ed. López Poza), España: Servizo de Publicacións, pp.13-42.

⁴ Arellano, Ignacio (1997). “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, BRAE, LXXVII, pp.419-448.

⁵ Arellano, Ignacio. (1998). “Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes”. In *AC*, XXXIV, pp.169-212.

la obra de Cervantes, las reflexiones de Selig (1973)⁶, Egido (1990a⁷; 1990b⁸), Cull (1992)⁹, Arellano (2004)¹⁰ y Bradley (2004)¹¹ parecen ser más pertinentes, principalmente porque tratan del caso particular de la emblemática en el *Persiles*.

Se dedican al análisis de los principales motivos de la emblemática del texto. Además, tratan de las hipotiposis oníricas que se generan por *recreatio* del pasado y pintura mental (Egido, 1990a). Por ejemplo, el duque de Nemurs pinta y “guarda hasta la muerte el retrato ideal de Auristela en su corazón” (Egido, 1990a:627).

Más aún, son de gran relevancia las notas de Bernat Vistarini en “Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes” (1995), en las cuales “examina algunos pasajes del *Viaje del Parnaso* y otros poemas de *La Galatea* (los enigmas, sobre todo, que dejaré yo a un lado remitiendo a su trabajo) [y] [...] da una lista de motivos emblemáticos” (Arellano, 1998:170-171).

Lectura de los diálogos texto/imagen en el *Persiles*

En lo que se refiere a la cuestión de las relaciones texto/imagen en el *Persiles*, el único especialista que se ha interesado por el asunto es Marigno Vázquez. Pero, de buenas a primeras, es necesario recordar sus recientes investigaciones sobre los comentarios iconográficos. En 2008, intenta estudiar las nociones de edición, edición crítica y edición ilustrada en *Parnaso español* de Francisco de Quevedo y Villegas en el siglo XXI con su artículo “Du premier *Parnaso español* à la dernière édition illustrée de 2007 de Francisco de Quevedo y Villegas: éditer Quevedo au XXIe siècle”.

⁶ Selig, Karl-Ludwig (1973), “*Persiles y Sigismunda*: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture”, *Hispanic Review*, pp. 305-312.

⁷ Egido, Aurora (1990a). “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, pp. 621-641.

⁸ Egido, Aurora (1990b). “El *Persiles* y la enfermedad de amor”. Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas, pp. 201-226.

⁹ Cull, John, “Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*” (1992), *Romance Notes*, pp. 199-208.

¹⁰ “Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*”. *Bulletin of Spanish Studies*. LXXXI/4-5, pp. 571-583.

¹¹ “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: una crítica cervantina de la alegóresis emblemática”. *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, pp. 43-69.

Dos años más tarde, publica “Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo” (2010), en el cual comenta iconográficamente unas ilustraciones contemporáneas que el ilustrador Luis García Ochoa –*El pupilaje del Domine, y Las Zahurdas de Plutón o Sueño del infierno*- hace de los textos de Francisco Quevedo. Además, procura estudiar algunas correspondencias y disyunciones entre las imágenes iconotextuales de Quevedo y las imágenes ochoescas.

En 2018, prosigue en el mismo razonamiento publicando dos trabajos de suma importancia. Con “Pablos de Segovia ilustrado por Luis García-Ochoa: un caso de retrato-robot”, analiza los casos de disociación y complementariedad entre la imagen iconográfica de Ochoa y la imagen escritural de Quevedo –el *Buscón*- sobre el retrato de Pablos de Segovia.

Es el mismo año cuando propone la única reflexión intermedial sobre el *Persiles* y las reescrituras contemporáneas de Felipe Alarcón: “Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017), de Felipe Alarcón Echenique”. Lo publica en “*Doctos libros juntos*”. *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*, obra editada por Victoriano Roncero López y Juan Manuel Escudero Baztán.

Allí, aborda el estudio de algunas relaciones entre el texto y la imagen en las ilustraciones de Echenique sobre el *Persiles*. Que sepamos, es el único estudio que trata de manera particular del *Persiles* y de las imágenes contemporáneas de Echenique. Aunque sean propósitos liminares, nos servirán de punto de arranque para abordar las reescrituras de Echenique. Añadiremos lo que no ha podido mencionar el autor en quince páginas. El enfoque comparatístico que utilizaremos con los grabados de Van Rompaey nos permitirán ensanchar los análisis.

Lectura de los diálogos texto/imagen en el *Quijote*

En el caso de las reescrituras africanas del *Quijote*, cabe precisar que son muy recientes. Por lo que sabemos, todavía no existe ningún estudio científico que los analice. Tampoco existen trabajos que aborden sus diálogos con el hipotexto quijotesco; ni desde los enfoques puramente estéticos, ni desde los enfoques psicoanalíticos, filosóficos y socioculturales como abordado en el último capítulo de la presente tesis. Estos puntos son el valor añadido de nuestra investigación que suena como pionera en África.

No obstante, no podemos dejar de mencionar los recientes trabajos del cervantista José Manuel Lucía Megías¹², *Don Quijote, un mito en papel* (2005a), *Los primeros ilustradores del Quijote* (2005b), *Leer el Quijote en imágenes* (2006), “Don Quijote de la Mancha, caballero andante: el acto de investidura a partir de sus imágenes” (2008) y *El Quijote más allá del texto: el universo de las imágenes* (2009b). Son publicaciones imprescindibles para la comprensión de la iconografía quijotesca de manera general, aunque buena parte se enmarque en el siglo XVII.

En “*Caballero soy y de la profesión que decís: una lectura de la aventura del caballero del bosque a través de la iconografía del Quijote (h. 1650-1905)*”, los materiales aportados por el *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905* le llevan a ensanchar sus reflexiones hacia la iconografía del siglo XX¹³ como firma: “La rica iconografía quijotesca, especialmente la del siglo XIX, nos ha regalado imágenes sorprendentes [...] Se va el *Quijote* abriendo a nuevas perspectivas en las que, como todo libro genial, la apertura de un nuevo camino para el lector no supone la negación de todos los anteriores o de todos los posibles que se irán fraguando en los siglos posteriores” (2009a:216).

¹² En 2019, publica en el Grupo editorial Sial Pigmalión una nueva edición ilustrada del *Quijote*, con las ilustraciones de Daniel Urribieta Vierge.

¹³ Por ejemplo, en el texto, analiza la estampa de William Strang (New York, 1902), en la que se aprecia la “visión heroica y caballeresca del combate singular narrado en el capítulo XIV” (Lucía Megías, 2009a:196).

Las notas que presentamos en la presente indagación aspiran a constituirse en una primera aproximación al estudio intermedial detallado de las dos últimas novelas de Cervantes en general y su recepción iconográfica en el continente africano.

Son, pues, una contribución científica que propone herramientas metodológicas y críticas a los estudios semióticos e iconotextuales. Pretenden ser útil y servir de referente a los investigadores que se interesen por los estudios de la comunicación bífida, la recepción iconográfica de la obra cervantina en Europa, en África y en el mundo artístico (literatura, grabado y pintura), el paradigma de la reedición ilustrada y la comprensión de la literatura barroca.

Formulación del problema

El trabajo se construye en torno a la problemática de la *imitatio* de las imágenes emblemáticas, la recepción y la interpretación iconográfica del *Persiles* y el *Quijote*. Una serie de interrogantes nos servirá de brújula para su encaminamiento efectivo y sustentará los análisis.

Así pues, ¿cuál es la frecuencia del sustrato visual del *Persiles*? ¿De dónde se originan sus imágenes? ¿De qué modo Cervantes percibe y plasma la tradición iconográfica emblemática en el *Persiles*? ¿Cómo se efectúa la mediación entre el texto, la imagen y el lector? ¿A partir de qué procesos Rompaey y Echenique reescriben reactualizando el *Persiles* desde el punto de vista sociocultural del mundo contemporáneo? ¿Qué lectura(s) ofrecen los artistas al lector de los siglos XX-XXI sobre el *Persiles*, novela bizantina del siglo XVII?

Es decir, ¿cómo re-crean un nuevo *Persiles*, adaptado a las contingencias y exigencias estéticas de la sociedad post-moderna? ¿Cómo se reescribe el texto a partir de imágenes? ¿Son ilustraciones descriptivas que retoman la *descriptio* textual del *Persiles* o los artistas la reinterpretan según sus sensibilidades socioculturales y

estéticas? ¿Cuáles serán los motivos de la falta de recepción iconográfica y sociocultural del *Persiles* en el continente africano?

En lo que atañe al *Quijote*, ¿cómo los africanos viven su mito desde sus humanidades y sus influencias sociohistóricas, culturales y culturales? ¿Cómo se efectúa la reencarnación sociocultural del *Quijote* en el África del oeste saheliano?

Sistema de hipótesis

Conforme con la formulación del problema, emitimos siete hipótesis. En primera instancia, se admite que un texto puede ser recibido de diferentes modos, dependiendo de la época, la cultura y las sensibilidades antro-po-estéticas de los ilustradores. Así, Van Rompaey y Felipe Alarcón Echenique ilustran el *Persiles* desde visiones estéticas y cultu(r)ales diversas, pero también lo re-crean contemporaneizándolo y creando, a veces, estéticas personales. Del mismo modo, los artistas africanos reciben el *Quijote* desde la ecología gráfica africana.

Enseguida, se afirma que subsisten huellas iconográficas -del género emblemático-, en forma de imágenes escriturales o écfrasis en el hipotexto del *Persiles*. Desde esa postura, este sustrato visual cabe como comentario discursivo intermedial y transtextual.

En un tercer momento, se observan relaciones de junción y de disjunción entre el *Persiles*, el *Quijote* y sus ilustraciones post-modernas, pero la relación de junción es dominante. La imagen, siendo polisémica, funciona como recuerdo del pasado (siglo XVII) y revelador del presente (siglos XX-XXI). Establece, pues, un lienzo entre épocas distintas de lecturas del *Persiles* y el *Quijote*. De ahí, el carácter transhistórico de las producciones que nos incumbe analizar.

En relación a la hipótesis anterior, se afirma que los hipotextos del *Persiles*, el *Quijote* y sus ilustraciones mantienen una relación de complementariedad en la construcción de la significación. Estos dos patrones intersemióticos transhistóricos

permiten, desde una visión contemporánea, construir una lectura híbrida que genera procesos de lecturas plurales y constantes vaivenes entre dos sistemas semióticos.

Por lo que respecta a la recepción sociocultural e iconográfica del *Persiles* en África, se observa que es inexistente. Postulamos que esa ausencia es de orden sociohistórico, cultural y cultural.

Sin embargo, desde la perspectiva estético-cultu(r)al, admitimos que los ilustradores africanos africanizan el *Quijote* adaptando su filosofía a las problemáticas de las humanidades de África en general y de sus países respectivos en particular. En última instancia, afirmamos que las ilustraciones africanas revelan el *Quijote* como forma arquetípica y mitológica.

Justificación de la investigación

Inicialmente nos abrumó la conciencia de la dificultad de poder aportar algo novedoso tanto en la semiótica visual como sobre la obra de Cervantes, pero muy rápido, las nuevas perspectivas que ofrecen las reediciones ilustradas, el carácter actual de las reescrituras y la cuasi ausencia de estudios sobre nuestro corpus de trabajo nos permitieron encontrar un nuevo campo de interés y de estudio para poder comparar y comprender dos lenguajes (textual-icónico), dos mundos (barroco-contemporáneo), dos culturas (europea y africana) y dos modos de pensar y de expresar las sensaciones.

El hecho de ser un pionero de los estudios intermediales sobre la obra de Cervantes en África fue también una fuente de motivación suplementaria que permitió estabilizar definitivamente nuestro interés por el campo de investigación.

Estudiar esas temáticas suponía, para nosotros, emprender una verdadera aventura que no era sin dificultades. Primero, éramos conscientes de que buena parte del corpus era europea, y nuestros pocos conocimientos de la cultura europea supondrían dificultades. Aun así, nuestro interés por la cuestión se impuso y nos permitió subsanar las inquietudes científicas, no menos anormales.

Presentación del corpus

El corpus de estudio se constituye de dos novelas y tres reescrituras iconográficas.

Corpus textual

- Cervantes Saavedra, Miguel de (4ª ed.) (2003): *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz. Madrid: Ediciones Cátedra.

Es la última novela de Miguel de Cervantes que fue publicada en 1617, después de su muerte. Es una fábula bizantina que narra la historia de dos príncipes enamorados de origen nórdico –Auristela y Periandro- quienes deciden peregrinar a Roma donde se casarán. En el transcurso de su viaje, fingen ser hermanos a causa de las circunstancias; secreto que rompen por anagnórisis al final de la obra. Conocen encuentros, separaciones reencuentros, aventuras y desventuras.

La novela se divide en cuatro libros con, respectivamente, 23, 21, 21 y 14 capítulos cada uno. Toda la trama se teje en torno a la dinámica del movimiento, los cambios de voces narrativas (polifonismo), la intertextualidad con las referencias emblemáticas y religiosas, por lo que se considera como una producción sustancialmente religiosa y visual.

- Cervantes, Miguel Saavedra de (2009): *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico. Madrid : Santillana Ediciones Generales.

Es la penúltima novela caballescica de Miguel de Cervantes y Saavedra publicada dos veces. La primera parte que consta de 52 capítulos apareció en 1605 y, la segunda con 74 capítulos, fue publicada diez años más tarde (en 1615). Cuenta las aventuras de dos héroes con visiones divergentes que terminan por interinfluenciarse: el caballero de la Triste Figura don Quijote de la Mancha y su escudero Sancho Panza.

El hidalgo don Quijote enloquecido por la lectura de los libros de caballería se vuelve caballero andante medieval que decide salir y luchar contra las patologías de la

sociedad. Se cree como único aliado el campesino Sancho Panza que, movido por los deseos materialistas, termina por quijotizarse; esto es, por defender los ideales de justicia y libertad perseguidos por su maestro.

Es una obra con un sustrato filosófico moral muy importante, por lo que ha podido constituirse en una de las obras más leídas de la historia literaria, la novela de las novelas, el Libro de los libros y la Biblia profética tal como afirma Robert en *Roman des origines et origines du roman*: “Cervantes scelle son destin en lui donnant le Livre des livres, la Bible prophétique qui, abolissant l’Age d’or des Belles-Lettres, fonde l’ère trouble de la modernité” (1977 :12).

Reescrituras iconográficas

- Alarcón Echenique, Felipe (2017): *Cervantes, visiones del ‘Persiles’*. Argamasilla de Alba: Ediciones Soubriet, 27 pinturas mixta cartulina, 70 x 50 cms.

Es un catálogo constituido de veintisiete cuadros aislados que ilustran *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional* (1617). Fue publicado por el pintor hispanocubano Felipe Alarcón Echenique en 2017. Aunque parte de la serie es una reinterpretación plástica del hipotexto, es de mencionar que Echenique lo (re)crea con su propia visión; de ahí el vocablo “visiones” en el título.

Echenique expresa su cosmovisión del mundo, que fragmenta en microvisiones dentro de las que busca reflejar el caos del universo, el tiempo que fluye –pasado, presente y futuro- (noción de triple tiempo de la confraternidad de los masones), pero en la mirada de sus personajes, expresa un universo onírico que esperanza.

En los veintisiete cuadros bidimensionales de estilo neocubista, el artista utiliza la técnica mixta en cartulina. Mezcla creyón acuarelado, tinta china, vino tinto, vino rosado y café para la paleta cromática. Dispone los componentes espaciales de sus

ilustraciones de tal modo que el espectador perciba, concomitantemente, diferentes acciones y escenas.

Entonces, amontona mundos, personajes o elementos y representa una multiplicidad de rostros, objetos y formas fragmentados, lo que a veces dificulta el reconocimiento de las formas y la lectura (vertiente no figurativa de sus ilustraciones). Cada uno de sus personajes tiene una postura corporal que singulariza su personalidad y le da a cada uno una especie de psicología diferenciada, en términos de Bessière y Bessière (2018). Algunos parecen tristes, pálidos y asustados, otros ensueñan y tienen la mirada perdida en el vacío, conforme con el hipotexto del *Persiles*.

- Cervantes Saavedra, Miguel de (1947): *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, Traduction de Daudiguier revue par Mathilde Pomès. Préface de Mathilde Pomès, illustré de bois gravé de Van Rompaey, 145 x 190 mm, Paris : Editions Stock, collection “Voyages Imaginaires”.

Publicada en 1947 en París por la editorial “Stock Delamain et Boutelleau” de la colección “Voyages imaginaires”, es una reedición ilustrada francesa del *Persiles*, traducción de Vital Daudiguier y Mathilde Pomès. Tiene nueve xilgrabados de coloración monocromática (negro y blanco), de dimensión 145 x 190 mm. Fueron realizados por el artista belga Pierre Van Rompaey. El primer grabado está localizado antes de la portada interior, precisamente en la página 8. Entre las ocho ilustraciones restantes, el artista elige ilustrar dos capítulos del primer libro, dos del segundo Libro, tres del tercer Libro y, por fin, uno del Libro cuatro.

- Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.) (2016): *Don Quijote en el río Níger/ Don Quichotte au fleuve Niger*. Madrid: AECID Publicaciones

Es un catálogo coloreado de sesenta y siete (67) ilustraciones que reinterpretan el *Quijote* desde una mirada africana (África del oeste saheliano). Fueron realizadas entre 2016 y 2017 por cuarenta y nueve (49) dibujantes compuestos de profesionales y

estudiantes aficionados de tres países (Guinea-Conakry, Mali y Níger), todos países subsaharianos de cultura dominante arabo-islámica. Las principales técnicas utilizadas son el dibujo a lápiz, la pintura a la acuarela y el cómic a lápiz.

La colección consta de tres partes que corresponden a los tres países arriba mencionados: nueve (09) en Guinea, veinte (20) en Mali y veinte (20) en Níger. El estilo adoptado para su realización es el Realismo. Mas, no se trata del realismo en términos de *mimèsis*, copia perfecta y precisa de la realidad, sino del “realismo innovador” que podríamos llamar “neofiguración”. Representa la realidad a través de los colores vivos y locales, los trazos simplistas, la representación de la vida cotidiana y los temas sociales, la representación de cuerpos y espacios/paisajes en perspectiva dando efecto de lo real, tal como aplicado en el catálogo.

Justificación y criterios de selección del corpus

En total, se analizan dos textos escriturales, nueve xilogramados (09) y noventa y cuatro (94) pinturas que -a nuestro juicio- ameritan su estudio, tanto por su calidad artística, su carácter híbrido como por sus rasgos estéticos. Las principales razones que motivan la elección de estas obras son de tres órdenes: transmedial, transcultural y transhistórico.

Por un lado, tenemos las dos novelas que, influidas por la dinámica del Barroco y su anclaje iconográfico, nos ofrecen hipotextos sustancialmente pictóricos y/o visuales. En segunda instancia, son obras de tres áreas geográficas (España, Francia y África del oeste saheliano), por lo que tienen el mérito de ser mestizas, híbridas y transculturales (identidades española, peruano-cubana, guineana, maliense y nigerina).

Desde el punto de vista transhistórico, es de notar que el corpus ofrece la posibilidad de propiciar una doble lectura retrospectivo-contemporánea del *Persiles* y el *Quijote* (Siglos XVII-XXI). Resumiéndonos, diríamos que el aspecto contemporáneo (XX-XXI), transatlántico y transcultural (Francia-Cuba-España-

África) del corpus es su principal mérito. Permite apreciar con precisión el impacto de la obra de Cervantes desde el punto de vista intermedial y transcendental.

Justificación del marco metodológico y crítico

La metodología adoptada a lo largo de este estudio se articula en varias etapas. Primero, se fundamenta en la consulta de diversas fuentes de información. Principalmente, nos basamos en fuentes escritas de la biblioteca universitaria de la Universidad de Jean Monnet Saint-Étienne en Francia. También consultamos fuentes audiovisuales -entrevistas y conferencias- en YouTube; sin olvidar que hemos tenido la oportunidad de conversar varias veces con el artista Echenique sobre problemáticas relativas a su arte de manera global.

En segunda instancia, apoyamos nuestros análisis en un aparato crítico transdisciplinario e híbrido.

El método efrástico es el primero que nos ayuda. Considerado como el grado más elevado de picturalización del texto (Louvel, 2002), la écfrasis se define como la “representación verbal de una representación visual” (Aurora Pimentel, 2003:206; Eskelinen, 2012:97; Heffernan, 1993). Cariboni Killander, Lutas y Strukelj en “A New Look on Ekphrasis: an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example” intentan compendiar las concepciones de varios pos-spitzerianos -considerando a Spitzer como el que propuso la definición moderna de la écfrasis-:

Most definitions after Spitzer have in common the notion of representation, as we can see: “Verbal representation of a visual representation” (Heffernan, 1991:297); “the verbal representation of a graphic representation” (Mitchell, 1994: 151-152); “the verbalization of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system” (Clüver, 1998:35-36) [...]. Siglind Bruhn, a theorist combining musicology with literary theory, gives a very broad definition of ekphrasis, calling it a “representation in one medium of a real or fictitious text composed in another medium” (2014:11, 12).

Este enfoque permitirá estudiar el grado de pictorialidad del *Persiles*, o sea, las diferentes imágenes que se destacan en su hipotexto. Los diferentes marcadores picturales que propone Louvel en *Texte/Image: Images à lire, textes à voir* (2002), nos ayudarán a resaltar las imágenes emblemáticas que se diluyen en su *descriptio* textual.

Para el análisis y la interpretación de las imágenes, convocaremos dos principales marcos referenciales. En primer lugar, el método iconológico diseñado y teorizado por Erwin Panofsky (2007, 2011) en el que intenta proponer tres niveles cronológicos de análisis y significación de un texto iconográfico: el nivel primario (pre-iconográfico), el secundario (iconográfico) y el terciario (iconológico).

Las pautas de este método serán completadas y consolidadas por el método de análisis plástico propuesto por Bessière y Bessière (2018). Propone cinco principales etapas para el análisis y la interpretación adecuada de la obra pictórica. Primero se identifican los signos lingüísticos, segundo se efectúan la lectura icónica, el análisis plástico antes de interpretar y antes de presentar el sentimiento personal argumentado del receptor-observador.

Es de notar que el análisis se logra cuando se toman en cuenta tanto los elementos del mapa estructural de la imagen como los elementos externos a su composición como el contexto sociocultural, histórico y artístico de su producción. Además, las variantes personales, las sensibilidades individuales y subjetivas, los esquemas socioculturales del receptor/analista como indicado por Belting en *Pour une anthropologie des images* (2004) pueden influenciar también la interpretación final.

Para los análisis intermediales de las reescrituras iconográficas del corpus textual, convocaremos la teoría neo-estructuralista de Roland Barthes y algunos conceptos de la filosofía estructuralista de Genette y post-estructuralista de Deleuze y Guattari.

De manera puntual, con las imprescindibles nociones de “relevo” (*relais*) y “anclaje” (*ancrage*) de Barthes que cualquier estudio icono-textual debe de tomar en cuenta, ponemos en relación los valores de interinfluencia entre los hipotextos que anclan y estabilizan el flujo de significados de las ilustraciones. Al respecto, Marigno Vázquez explica que todas las ediciones ilustradas del *Persiles* “brindan grabados de estilo figurativo y con propósito narrativo arraigado fielmente en el texto, o sea, que en estos iconotextos el punto de ‘anclaje’ es el texto, siendo aquí la imagen iconográfica como un ‘relevo’ de la imagen escritural más que un comentario o una interpretación personal del ilustrador” (2018:316-317).

En lo que atañe a los conceptos de la filosofía estructuralista, se tratará de las cinco categorías de relaciones transtextuales que desarrolla Genette en su obra *Palimpsestos* (1989). Es decir, la intertextualidad, la paratextualidad, la metatextualidad, la hipertextualidad y, la architextualidad. Permiten abordar los análisis desde la mirada de “comparación”, “copresencia”, “interconexión”, “interinfluencia”, “relación” y “tensión”. Tensión que podrá ejercerse entre el *Persiles* y las imágenes emblemáticas de Alciato; el *Persiles* y sus reescrituras iconográficas; el *Quijote* y sus ilustraciones africanas. Cabe aclarar que, aquí, consideramos el texto como producción estética que constituye un “tisú” tanto de palabras, de sonidos, de pigmentos como de imágenes (Méchoulán, 2003).

En la misma perspectiva, completamos y diversificamos estos procesos comparatísticos e híbridos con enfoques mucho más transdisciplinarios. Concretamente, los conceptos de préstamo/huellas, conformación/innovación, hibridez, rizoma, flujo, mestizaje, territorialización/desterritorialización/reterritorialización, transterritorialidad, transculturalidad e intermedialidad heredados de la filosofía post-moderna de filósofos como Gilles Deleuze y Félix Guattari se aplican a lo largo de los nueve capítulos de la tesis. Se observa que son herramientas de las multiplicidades que ponen de manifiesto

los diálogos entre artes. Se aplican a cuerpos multimodales, intermediales, iconotextuales como lo es nuestro corpus de imágenes.

Esas herramientas teóricas y metodológicas post-modernas son de gran utilidad tanto para nuestro trabajo como para los estudios del mismo rumbo. En efecto, nos permiten tener una apreciación crítica sobre todo “texto”. No se trata de concebirlo como un “territorio homogéneo”, sino como “territorio heterogéneo” que admite en su seno otros territorios entrecruzados. Nuestro texto es, pues, abierto, híbrido y propicio en recibir otros textos.

Más aún, los estudios post-modernos abogan por la interdisciplinariedad, la pluridisciplinariedad y la multidisciplinariedad¹⁴. Es poco frecuente abordar los estudios hermenéuticos del texto, los de las imágenes y, sobre todo la relación texto/imagen (que es de por sí un cuerpo híbrido) sin convocar esas antiguas-novedosas teorías.

Por último, el carácter transcultural y transhistórico del corpus seleccionado se enriquece por una lectura crítica que es a la vez psicoanalítica, filosófica y sociocultural, lo que sitúa los resultados en una dimensión espiritual, universal, pero también societal. El procesamiento es deductivo. Esto es, los análisis se hacen desde consideraciones generales de la lectura del *Quijote* hasta su recepción estética en África. Son consideraciones finales que suenan como conciliación de los hallazgos de los ocho primeros capítulos, pero, a la vez, superación de las particularidades geográfico-culturales (Europa-África).

Primero, convocaremos el concepto de arquetipo desde una lectura fenomenológica según Carl Gustav Jung. Ese enfoque cuestionará el *modus operandi* por el cual el *Quijote* llega a imponerse como esquema mental colectivo a todos los

¹⁴ Para esas categorías hermenéuticas, consulten Marigno Vázquez, Emmanuel (2017). “Réflexion méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences sociales”. *Cahiers du Celec*, n° 12, *La Relation ; Abolir les frontières*, sous la direction de Jérôme Dutel. En línea <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/75>, p.4.

pueblos y las formas que conforman su universalidad. El segundo método aplicado a este último estudio será mitográfico. Se tratará de leer el *Quijote* africanizado desde dos principales enfoques: el estructural de Mircea Éliade y sociocultural de Prado Biezma.

El proceso se estudiará desde río arriba, es decir, ascendente (del tipo al mito). Partiremos de la consideración del *Quijote* y sus protagonistas como tipos y prototipos literarios/artísticos para desembocar en su concepción como mitos, debido a su carácter trascendental. Esto nos permitirá abordar el carácter sociocultural del mito quijotesco a partir de su humanismo y sus valores, encarnados estéticamente en las ilustraciones africanas. Precisamente, será cuestión de ver cómo los africanos viven el mito quijotesco desde sus humanidades o su ecología sociohistórica y cultural.

Capitulado

Desde la problemática elaborada anteriormente y desde el enfoque metodológico adoptado, el presente trabajo se estructura en tres partes y nueve capítulos. La primera parte, *Marco teórico*, proporciona las bases teóricas y críticas de la investigación.

En el primer capítulo, *Teorías iconográficas*, estudiamos algunas teorías de la imagen iconográfica. Después de presentar sus componentes intrínsecos (componentes morfológicos, elementos dinámicos) y extrínsecos (el soporte pictórico), presentamos los métodos de su análisis e interpretación. A este respecto, el método iconológico de Panofsky y los marcos referenciales del análisis plástico de Bessière, Fozza, Garat y Parfait son de gran interés. Además, abordamos la imagen grabada que se encuentra en el género emblemático antes de terminar con la crítica de su recepción cultural.

Cerramos esta parte con el estudio de algunas modalidades que participan en la lectura de las relaciones texto/imagen. A este propósito, estudiamos cómo suelen comportarse copresencialmente en textos híbridos. Nos focalizamos en dos principales

marcos referenciales: las taxonomías de Nikolajeva y Scott y de Van der Linden. Se nota que el texto y la imagen suelen mantener relaciones de junción, complementariedad y de disyunción.

En el mismo orden de ideas, presentamos otras herramientas filosóficas y hermenéuticas que ayudan en la explotación del corpus. Son los conceptos de la filosofía estructuralista de Gérard Genette y los de la filosofía post-moderna de Deleuze y Guattari. Insistimos en las nociones de *imitatio*, *creatio*, hibridez, desterritorialización, reterritorialización, rizoma e intermedialidad. Se presentan como herramientas de estudios intersemióticos, transterritoriales, transculturales y transhistóricos.

En la segunda parte titulada *El “Persiles” y sus ediciones ilustradas: lecturas iconotextuales*, efectuamos las lecturas iconotextuales y/o intermediales del *Persiles* y sus ilustraciones contemporáneas.

El primer capítulo, *Lectura de la descriptio textual: las imágenes emblemáticas en el “Persiles”*, estudia las imágenes –*descriptio*– que se esconden en el texto de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*. Esta reflexión se hace desde dos aproximaciones: leyendo la imagen textual desde su aproximación plástica (écfrasis). Los procesos gramaticales, retóricos ayudan para este ejercicio.

En un segundo momento, el estudio se realiza desde una perspectiva filosófica. En este rumbo, examinamos la vertiente moral, mística y simbólica de las imágenes del *Persiles*, valiéndonos de una lectura emblemática. Esto es, estudiando los motivos de la emblemática en el hipotexto del *Persiles*.

Dicho estudio se hace en dos etapas. En primera instancia, los motivos que Cervantes copia –*imitatio*– de la emblemática de Alciato (1573), Juan de Borja (1581), Juan de Horozco (1589), Hernando de Soto (1599), Ripa (2011), como afirma Cull: “the evidence strongly suggests that Cervantes was intimately familiar with the

emblematic tradition and that he consciously evoked previously constituted emblems in his prose fiction” (Cull, 1992: 206).

En segunda instancia, es cuestión de analizar las imágenes textuales que crea - *creatio, inovatio*- Cervantes sí mismo en su texto por motivos narrativos. Son, por ejemplo, las imágenes retratadas sobre lienzos (transcurso del peregrinaje, figura de Auristela), la pintura topográfica, la pintura onírica, la alegorización de la historia de la humanidad como viaje y algunas imágenes religiosas en el *Persiles*.

Por lo que atañe al capítulo II, *Estudio plástico y formal de las imágenes de Rompaey y Echenique*, hacemos la presentación formal-plástica de los xilogramados del belgo-francés Pierre Van Rompaey y las pinturas mixtas sobre cartulina del hispano-cubano Felipe Alarcón Echenique. Intentamos localizar las ilustraciones en el hipotexto valiéndonos de las líneas de apoyo, la cromática, las formas, los *titulus*, los valores y los personajes gráficos. Breve, la composición icónica y plástica.

Para ultimar, estudiamos los diálogos entre las imágenes textuales (écfrasis) del *Persiles* y sus ilustraciones contemporáneas en el tercer capítulo de esta parte, *Lectura de los diálogos entre imágenes textuales e ilustraciones contemporáneas en “Persiles”*. Concretamente, procuramos estudiar los principales motivos del *Persiles* que Rompaey y Echenique reescriben iconográficamente. Entre otros, el parentesco ideológico, los efectos cinético y ficcional y la figura autoral.

En segundo lugar, se nota que las ilustraciones difieren del texto. Los artistas re-crean y superan el hipotexto con su visión propia. Pues, lo interpretan, contextualizan y adaptan al receptor contemporáneo de la edición. Esto permite estudiar el específico caso de la estética echeniqueana híbrida.

La tercera y última parte de la indagación, *Del “Persiles” al “Quijote”: la ilustración de Cervantes en los siglos XX-XXI más allá de Europa*, se interesa por la

recepción iconográfica del *Quijote* más allá de la cosmovisión europea: ¿cómo los africanos conciben el *Quijote*?; el *Quijote*, ¿un mito universal africanizado?

Abordamos esta parte con el estudio de los límites de la recepción socio-cultural del *Persiles* en África. Concretamente, analizamos los puntos divergentes y convergentes de las disparidades cultu(r)ales del continente africano que han podido constituir los motivos de su falta de recepción en el continente. Además, evocamos el peso de las culturas orales, escritas o visuales y los horizontes de expectativa en la aceptación del *Persiles*, novela con un propósito sustancialmente católico.

El propósito del segundo capítulo de esta parte, *De los límites del “Persiles” al éxito de la recepción del Quijote en África*, estriba en estudiar la recepción iconográfica del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en África. Después de hacer la presentación material de sus 67 reescrituras iconográficas africanas, se estudian los diferentes diálogos intermediales entre el hipotexto y dichas ilustraciones.

Se hace hincapié en las prosopografías de los protagonistas (don Quijote y el escudero Sancho Panza), la ilustración del valor filosófico moral y didáctico del *Quijote* (las virtudes, el amor, la confesión, el arrepentimiento y la lectura). Para ultimar, se analizan las diferentes adaptaciones (paisajista y urbana, eco-crítica, mitológicas y simbólicas) que los artistas del África del oeste saheliano hacen del hipotexto.

La reflexión del último capítulo de nuestra tesis se perfila más allá del iconotexto. Titulado *Más allá del iconotexto: hacia una lectura transhistórica y transcultural*, trata de la lectura transhistórica, transcultural y sociocultural del *Quijote* a partir de los conceptos de arquetipo y mito.

Desde la lectura fenomenológica del arquetipo según el psiquiatra Carl Gustav Jung, se estudia cómo vuelve a imponerse el *Quijote* como realidad objetiva observable fuera del intra-sujeto, cargada de contenidos que superan la experiencia

personal y que se manifiesta en todos los individuos, todos los pueblos, las culturas y todas las manifestaciones artísticas; lo que Jung considera como arquetipo o estructuras de lo inconsciente colectivo (Jung, 2019).

Es la ocasión, pues, de estudiar las formas que conforman su universalidad, entre las cuales su pan-temática con valores filósofos éticos y morales, su enfoque psicológico y su forma de expresión trans-social. Además, tratamos de estudiar cómo los africanos viven el mito quijotesco desde sus humanidades y sus influencias sociohistóricas y cultu(r)ales, y cómo lo transcriben estéticamente en sus cuadros.

PRIMERA PARTE: MARCO TEÓRICO

En el primer capítulo de la presente parte, abordamos algunas teorías de la imagen iconográfica. Después de resaltar sus componentes intrínsecos (componentes morfológicos, elementos dinámicos) y extrínsecos (el soporte pictórico), presentamos los métodos de su análisis e interpretación. Además, abordamos el estudio de la imagen grabada que se encuentra en el género emblemático antes de terminar con la crítica de su recepción cultural.

Terminamos con el estudio de algunas modalidades que participan en la lectura de las relaciones texto/imagen. A este propósito, estudiamos cómo suelen comportarse en “textos” híbridos. Nos focalizamos en dos principales marcos referenciales: las taxonomías de Nikolajeva y Scott y de Van der Linden.

En el mismo orden de ideas, presentamos otras herramientas filosóficas y hermenéuticas que posibilitan la explotación de las reescrituras iconográficas del *Persiles* y el *Quijote*. En concreto, se trata de los conceptos de la filosofía estructuralista de Gérard Genette y los de la filosofía posmoderna de Deleuze y Guattari que resultan ser herramientas de estudios intersemióticos, transterritoriales, transculturales y transhistóricos.

CAPÍTULO I: TEORÍAS ICONOGRÁFICAS

El término ‘iconografía’ debe su definición a dos vocablos griegos. Por una parte, tenemos *iconos* que significa imagen¹⁵ y, por otra, *graphein* que significa escribir. Desde esta perspectiva, podemos concebir la iconografía como una “disciplina cuyo objeto de estudio es la descripción de las imágenes, o como han señalado algunos autores, *la escritura en imágenes*” (Rodríguez López, 2005:2). Pues, por semiótica iconográfica, entendemos entrar en el estudio de la semiótica la imagen¹⁶.

In primis, es de mencionar que según la clasificación peirciana de los signos según la relación con el referente u objeto representado que hemos hecho en puntos anteriores, la imagen forma parte de los signos icónicos¹⁷ porque tiene una semejanza directa con su icono¹⁸. Merece la pena recordar, ya lo hemos dicho, que la imagen desde el sentido de la semiótica europea a veces se considera como un texto. Es un enunciado en el que se correlacionan los niveles de la expresión y los del contenido. Es un cuerpo de significaciones que tiene una organización discursiva propia a su lenguaje que podemos llamar lenguaje visual.

El objetivo principal de este apartado consiste, pues, en estudiar la imagen como enunciado -lenguaje dotado de una forma, una sintaxis y una pragmática- es decir, como un discurso enunciado, articulado y que puede descomponerse en elementos

¹⁵ Es la unidad de la representación visual. Según Vouilloux, “de par son étymologie, le terme d’*image* implique l’imitation et croise les notions de représentation et de ressemblance” (2005:20). A lo largo de este trabajo, vamos a utilizar el término imagen, término utilizado por Villa fañe, Aumont y Dondis. Otras terminologías se utilizan para significar la imagen: mensaje visual, representación visual, signo icónico (Joly), signo visual (Grupo U), lenguaje visual (Saint Martin, Wucius Wong) (Entenza, 2008).

¹⁶ La semiótica de la imagen se involucra en los estudios de la semiótica visual. Se va a distinguir, pues, en el campo de la semiótica visual, dos grandes orientaciones: la semiótica de la imagen estática (que trata del análisis de los cuadros, fotografías, publicidades, etcétera) y la semiótica de la imagen dinámica (que trata del análisis de las imágenes en movimiento en el cine, teatro, etcétera). Pero, en otras medidas, se puede considerar como semiótica visual los estudios semióticos que tratan de la arquitectura, la escultura, la indumentaria (semiótica indumentaria) o de la moda (semiótica de la moda). Es evidente que nuestra tesis doctoral trata de la semiótica de la imagen estática.

¹⁷ Según Zecchetto (2002:163), la palabra ‘iconismo’ era un sustantivo “usado en la civilización bizantina para designar las representaciones pictóricas de su arte. La lengua latina que dominaba en el imperio romano, empleó el término *imago* del cual deriva nuestra palabra imagen. En el siglo XIX fue Ch. Peirce el que volvió a proponer el uso del término *iconos* en referencia a los signos primarios, los signos icónicos, es decir, aquellos que reenvían directamente a su objeto de referencia”. Se puede notar a partir de esta afirmación que cuando se habla de iconismo, se habla de imagen, pero de imagen visual, de imagen que tiene un referente.

¹⁸ Hemos estudiado que el grado de iconicidad se revela por semejanza (Peirce, Moris), similitud o analogía (Metz, Barthes) y reconstrucción (Grupo U, Eco).

analizables e interpretables. Esto nos permite adquirir las herramientas teóricas y metodológicas para analizar una imagen, dominar los conceptos del lenguaje visual para desarrollar una argumentación lógica y coherente sobre una imagen. Dado que la actividad humana reconoce variedades diversas de imagen, nos limitamos, aquí, en estudiar las que tienen una forma visible, es decir, las imágenes visuales, cómo se presentan, cómo se analizan o describen y cómo se interpretan.

Será cuestión de proporcionar pautas teóricas que nos permitan comprender mejor el funcionamiento de la imagen, lo que nos va a ayudar en el análisis e interpretación de nuestro corpus iconográfico. Muy concretamente, vamos a hablar de las imágenes estáticas, pero imágenes portadoras de significados icónicos, es decir, imágenes que reproducen casi los mismos rasgos, propiedades o cualidades que las cosas representadas (pinturas, dibujos, grabados, por ejemplo).

Después de presentar los elementos formales de una imagen y de estudiar los principales soportes pictóricos que utilizan los artistas para pintar, nos valemos de los trabajos de Panofsky (2007, 2011), Bessière y Bessière (2018) y, Fozza, Garat y Parfait (2003) para estudiar cómo se analiza e interpreta una imagen. En el mismo rumbo, una imagen de otra categoría llama nuestra atención: la imagen emblemática. Este concepto constituye el puente para estudiar las diferentes teorías del diálogo entre el texto y la imagen en el tercer capítulo.

Se reconocen a Eco, Grupo U¹⁹ (son los precursores de la semiótica visual que estudia la relación entre la imagen y la percepción), Barthes, Peirce, Moris²⁰, Panowfsky²¹ y Joly como precursores y representantes de los estudios sobre la semiótica de la imagen visual.

¹⁹ Los representantes del ‘Grupo U’ son Fontanille Jacques, Jean-Marie Klinkenberg, Jean-Marie Floch.

²⁰ Hablan del signo icónico.

²¹ Es especializado en estudios de iconología e iconografía.

I.1. Los elementos iconográficos intrínsecos

Existen varios enfoques metodológicos para analizar la representación²² del lenguaje visual²³. Casi todas siguen el enfoque reduccionista que “propone reducir el fenómeno a sus partículas elementales” (Entenza, 2008:226) o sea, descomponer la imagen o la representación visual en partículas como el mecánico desmonta el motor de un coche o como el lingüista descompone una palabra en fonemas y sonidos. Esta diversidad de propuestas hace a que no exista un modelo unificado y consensual entre los autores.

Después de consultar la mayoría de estos enfoques, adoptamos el de Justo Villafañe porque los términos técnicos cuya comprensión resulta compleja y ambigua con otros autores, los define de forma clara y simple. Entonces, reproducimos los trece elementos constitutivos de la imagen que nos ofrece en la tercera parte de su libro titulado *Introducción a la teoría de la imagen* (2006). Los clasifica en “tres grupos en

²² Según Arnheim (1980:42 citado en Villafañe, 2006:94), “la representación consiste en «ver» dentro de la configuración, estimular un esquema que refleje su estructura (...) y luego inventar un equivalente pictórico para ese esquema”. Así, la representación es la adición de dos esquemas: a) un esquema perceptivo que representa la realidad de la imagen y b) otro de representación (esquema icónico) que es el reflejo plástico del percepto (imagen real) (Villafañe, 2006).

²³ Wicius Wong (*Fundamentos del diseño bi- y tridimensional*, 1986 y *Principios del diseño en color*, 1995) empieza presentando los elementos del diseño: a) elementos conceptuales: punto, plano, línea, volumen; b) elementos visuales: textura, color, forma; c) elementos de relación: espacio, gravedad, dirección y d) elementos prácticos: representación, significado, función). Después, habla de los procesos que afectan el lenguaje visual y, allí, habla de la estructura, las formas, la similitud, la gradación, el contraste.

En cuanto al semiólogo francés Jacques Aumont (*La imagen*, 1992), habla del espacio plástico en el que presenta a) los elementos de la dimensión plástica de la imagen: composición, gama de colores, materia de la imagen, luminosidad y, de b) la estructura de la dimensión plástica de la imagen: línea, superficie, forma, etcétera.

Los elementos de la imagen que Dondis (*La sintaxis de la imagen*, 1992) presenta son los siguientes: el punto, la línea, el contorno, la dirección visual, el tono, el color, la textura, la dimensión, el movimiento (cuanto trata de la imagen dinámica).

El Grupo U (*Tratado del signo visual*, 1993) habla de los signos que conforman el signo visual. En esta clasificación, intenta establecer una diferencia entre el signo plástico y el signo icónico, tarea que dificulta la comprensión y la armonía estructural de la imagen. Pero, considera como signos plásticos el contorno, la figura, la forma, la textura y el color. Sigue definiendo el signo icónico como cualquier signo que tiene ciertas propiedades del referente (definición clásica de Peirce) pero, que tiene otras propiedades que emanan del autor-productor de la imagen. Entonces, para descomponer un signo icónico (lo que el Grupo U llama ‘tipo’), se debe remitirse a dos entidades básicas: a) sus entidades (unidades que representan los significantes; ejemplo: /boca/) y b) sus marcas (características formales con que se puede reconocer el signo; ejemplo: el tamaño de la boca, las curvas de los labios, su color). En fin, con respecto al ejemplo que hemos tomado, para presentar los elementos formales la boca, según el Grupo U, hay que considerar: las entidades de la boca y marcas de la boca.

Martine Joly (*Introduction à l'analyse de l'image*, 1993; *L'image et les signes*, 1994 y *Introducción al análisis de la imagen*, 1999, 2009) se inspira de los modelos de Barthes y del Grupo U para clasificar los signos del mensaje visual entre los signos plásticos: el color, la forma, la espacialidad, la textura, etcétera y los signos icónicos (Entenza, 2008).

función de su naturaleza plástica” (Villafañe, 2006:94)²⁴: los elementos morfológicos (el punto, la línea, el plano, la textura, el color y la forma), los elementos dinámicos (el movimiento, la tensión y el ritmo) y los elementos escalares (la dimensión, el formato, la escala y la proporción).

I.1.1. Los componentes morfológicos

Son “aquellos que poseen una naturaleza espacial [...], los únicos que poseen una presencia material y tangible en la imagen” (Villafañe, 2006:97). Entre estos elementos, los hay que implican un espacio de dos o tres dimensiones (elementos superficiales) entre los cuales el color, la textura, el plano y la forma, y otros que se refieren a una sola dimensión; son llamados elementos unidimensionales y son el punto y la línea (Entenza, 2008).

I.1.1.1. El punto

Toda representación gráfica comienza por el punto. Es el elemento icónico más simple que las artes visuales llegan a realizar con nitidez. Las propiedades que lo definen como elemento plástico son su dimensión, su forma y su color (Villafañe, 2006). Según Kandinsky, “el punto geométrico es invisible. De modo que lo debemos definir como un ente abstracto. Si pensamos en él materialmente, el punto se asemeja a un cero” (2003:21). Transciende la materialidad o sea que, aunque no se vea materialmente un punto en una imagen, obviamente, está. Una línea, un círculo o un triángulo, un cuadrado empiezan con un punto.

Pues, se difunde en los trazos y en los vacíos, razón por la que su materialidad puede “constituir una escala que vaya de un nivel cero -en el que éste no existe objetivamente, independientemente de que influya en la composición- hasta unos

²⁴ No se emplea en buscar a establecer una diferencia entre los signos icónicos y los signos plásticos –como el Grupo U y Martine Joly- porque, a veces, los signos plásticos que representan las propiedades figurativas y abstractas de la imagen pueden también ser icónicos: “una forma redonda, que sería un signo plástico para el Grupo U, se asemeja a la redondez y, sinestésicamente, se asemeja a la suavidad” (Sönesson 1992b citado en Entenza, 2008:228).

niveles máximos en los que el punto adquiere una superficie susceptible de ser medida [y], dos puntos en un espacio cerrado crean un vector de dirección (una línea visual) con un alto poder dinamizador” (Villafañe, 2006:99, 101).



Fig. 1: Ejemplo de formas puntuales
(Fuente: Kandinsky, 2003:26).

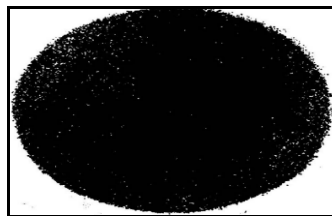


Fig. 2: Punto grande formado de puntos pequeños
(Fuente: Kandinsky, 2003:46).

I.1.1.2. La línea

Por definición, la línea es una sucesión interrumpida de puntos, “la traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el re-poso total del punto” (Kandinsky, 2003:49). Villafañe (2006:103) defiende que es “un elemento visual de primer orden” con infinitos usos en la comunicación visual. Es un elemento plástico que juega las funciones de señalar (en el caso de los estudios topográficos) y significar (en el sentido de las artes). Villafañe sigue presentando sus usos plásticos que son en total cinco: crear vectores direccionales que dinamizan la imagen, separar dos planos entre sí, dar volumen a los objetos mediante el sombreado, favorecer la profundidad al dibujo y vehicular las características estructurales o representar la forma o la estructura de un objeto.

Reconoce tres tipos de línea que son: a) la línea objetual (que representa los objetos unidimensionales), b) la línea de sombreado (que aporta volumen y

profundidad al plano de representación) y, c) la línea de contorno que permite delimitar los demás signos de la imagen entre ellos.

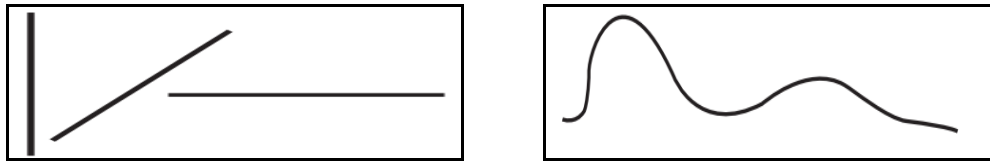


Fig. 3:
Ejemplos de líneas geométricas (Fuente: Kandinsky, 2003:51,77).

I.1.1.3. El plano

Se refiere a la dimensión espacial de la representación visual y es un elemento icónico que está limitado por las líneas o por otros planos (Villafañe, 2006). Por su carácter bidimensional y superficial, comparte el mismo espacio que el color y la textura como bien lo atestiguan Villafañe y Mínguez: “el plano, no hay que olvidarlo, al ser un elemento superficial estará asociado a otros elementos como el color, de cuya interacción depende el resultado visual y la significación plástica inherente” (2002:119).

I.1.1.4. La textura

Inseparable del plano y del color, la textura se concibe como “una agrupación de pautas situadas a igual o similar distancia unas de otras sobre un espacio bidimensional y, en ocasiones, con algo de relieve” (Villafañe y Mínguez, 2002:125). También es un elemento de superficie y tiene una naturaleza plástica. Las dos principales modalidades de sentido que permiten percibir una textura son la vista (modalidad óptica) y el tacto (modalidad táctil), pero, según el autor, se puede tener las superficies texturadas que sólo se perciben ópticamente. En este caso, las experiencias táctiles se convierten en representaciones visuales, como por ejemplo en los casos de pintura, dibujo o fotografía. De manera lacónica, es la piel de la imagen.

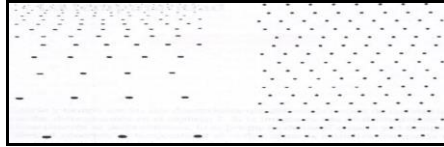


Fig. 4:
Ejemplo de texturas (Fuente: Villafañe y Mínguez, 2002:127).

I.1.1.5. El color

De manera objetiva, el color se define como una “forma visible de una energía luminosa, resultado de la excitación de las células fotorreceptoras en la retina” (Entenza, 2008:234) pero, su estudio es difícil de abordar, razón por la que Villafañe reconoce de entrada que “con el estudio del color nos introducimos en una de las más complejas naturalezas plásticas entre las de los elementos morfológicos [...] Sería, por tanto, ingenuo por mi parte emprender un análisis exhaustivo de este elemento” (2006:11). Sus descripciones y sus usos son tan diversificados como la panoplia de dominios en que se lo puede aplicar: la filosofía, la física, la poesía, el arte, etcétera.

Pues, el pintor no abordaría la teoría del color al mismo título que el cineasta o el fotógrafo. Además, su estudio se dificulta cuando sus interpretaciones se colorean de una buena dosis de subjetividad tomando en cuenta el bagaje cultural del interpretador, su subjetividad y su propia experiencia (Villafañe, 2006). Los colores no tienen las mismas connotaciones en todos los dominios. Y, los afectos emocionales que suscitan la percepción cromática dependen “del esquema cultural, las modas, la edad y las preferencias personales” (Harris, 2006:11)

No pretendemos presentar un curso sobre el color, pero tratamos de estudiar los aspectos básicos sobre su teoría tales como el círculo cromático, los diferentes colores y sus combinaciones, y por fin, sus diferentes connotaciones culturales y emocionales.

I.1.1.5.1. Nomenclatura cromática y algunas teorías

La nomenclatura cromática se esquematiza mediante un círculo cromático²⁵ que ofrece la clasificación de los colores en tonos (característica única del color) y en descripciones anímicas (cálido o frío)²⁶. Según Harris, el círculo cromático “es una herramienta que permite seleccionar combinaciones de colores armoniosas para un diseño concreto” (2006:24). Ante todo, es de mencionar que existen tres grandes grupos de colores: los colores primarios, los secundarios y los terciarios, y “todos los colores espectrales pueden obtenerse aditivamente a partir de los tres primarias [sic] y los colores de los pigmentos por sustracción” (Villafañe, 2006:114).

Los colores primarios son de dos tipos: los primarios aditivos o colores de “naturaleza lumínica son el rojo, el verde y el azul”²⁷ (Villafañe, 2006:114) defendidos por la teoría tricromática desarrollada por Von Helmholtz y los primarios sustractivos (cian, magenta y amarillo). Los secundarios son los que se obtienen por la mezcla de dos colores primarios en la misma proporción. En cuanto a los terciarios, se obtienen por la combinación de un color secundario y del color primario restante (Harris, 2006).

Según Villafañe, “el hombre es capaz de diferenciar cerca de ciento treinta colores diferentes mediante yuxtaposición [...] [y] la teoría tricromática consideraba que todos los colores se obtenían mediante la mezcla de los tres primarios” (2006:115). Mientras que la teoría tricromática sostiene que hay tres colores primarios, la teoría de los procesos opuestos defendida por Hering a partir de 1870 postula que “los colores primarios son cuatro, y están asociados en dos parejas: rojo/verde y azul/amarillo, a las que hay que añadir la pareja blanco/negro. Estos tres pares constituyen las únicas relaciones cromáticas posibles a partir de las cuales, por combinación, se obtienen todas las demás gamas cromáticas” (Villafañe, 2006:117). Finalmente, se puede comprender que estas dos teorías se completan porque los

²⁵ Para más detalles, véase Harris (2006:19).

²⁶ Los dos sistemas cromáticos más utilizados por los diseñadores son: el RGB (siglas inglesas de rojo, verde y azul) se utiliza para la edición digital y el CMYK (siglas inglesas de cian, magenta, amarillo y negro) que se utiliza para la edición impresa (Harris, 2006).

²⁷ Sistema cromático RGB.

colores secundarios se obtienen con una mezcla bicolor (de dos colores) como lo vamos a comprobar en las figuras siguientes.

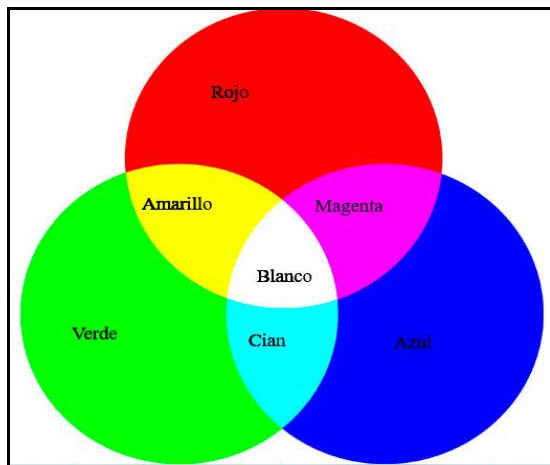


Fig. 5 :
Colores primitivos aditivos
(Fuente: elaboración propia).

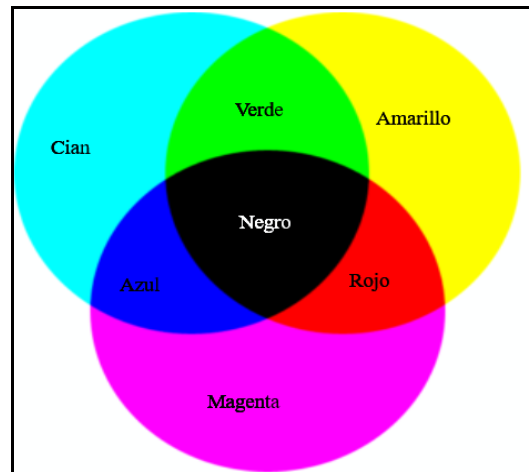


Fig. 6 :
Colores primitivos sustractivos
(Fuente: elaboración propia).

Observando los diagramas, los diferentes colores que se obtienen combinando los colores primarios aditivos son los siguientes:

- Verde + Rojo = Amarillo;
- Rojo + Azul = Magenta;
- Verde + Azul = Cian;
- Rojo + Verde + Azul = Blanco.

Cuando combinamos los diferentes colores primitivos sustractivos, obtenemos uno de los colores primitivos aditivos como los resultados siguientes lo demuestran:

- Cian+ Magenta = Azul;
- Cian + Amarillo = Verde;
- Amarillo + Magenta = Rojo
- Cian + Magenta + Amarillo = Negro

En su propuesta y a modo de solución para resumir la diversidad terminológica en lo que concierne a la teoría del color, Villafañe adopta la nomenclatura que Harald Küppers teoriza en su obra *Fundamentos de la teoría de los colores* (1978)²⁸. Entonces, propone dos grandes clasificaciones de los colores. Por una parte, los colores primarios (rojo, verde y azul) y por otra, los colores elementales que resultan de la combinación aditiva de los tres colores primarios (Villafañe, 2006): rojo, verde, azul, amarillo, magenta, cian, blanco y negro.

La síntesis de los colores no puede dar los mismos resultados en todos los dominios así, como lo prueba Villafañe en su trabajo:

si un acuarelista mezcla azul y amarillo obtendrá verde; un fotógrafo al iluminar conjuntamente con luz azul y amarilla producirá luz blanca, y, por último, cuando un ceramista hace un mosaico y yuxtapone los dos colores anteriores, el resultado de esta « mezcla óptica » será el gris. [Y precisa que], en el primer caso el color se obtiene mediante una síntesis sustractiva, aditiva con el segundo y partitiva en el último (2006:115).

Dependiendo del mensaje que quiera transmitir un diseñador con los colores que utiliza en su dibujo, los va a distribuir en tres grandes ejes: un color dominante (color principal que se utiliza para suscitar y captar la atención del observador), un color subordinado (que tiene un tono menos denso y complementa al color principal) y otro color de énfasis (que aporta un detalle visual a la imagen) (Harris, 2006).

I.1.1.5.2. Connotación y simbolismo de los colores

Los colores pueden suscitar en el observador emociones diversas. Pues, su recepción esconde connotaciones que difieren según los grupos sociales, las contingencias sociológicas o la cultura tal como lo afirma Harris (2006:105):

Los colores poseen una abundancia de significados simbólicos derivados de las connotaciones culturales y sociales. Por ello, personas de países y valores culturales diferentes no reaccionan del mismo modo ante un mismo color, ni le dan el mismo sentido. Por ejemplo, en muchos países occidentales el rojo suele asociarse al peligro, pero también tiene una connotación festiva combinado con el dorado, ya que ambos colores suelen aparecer en las felicitaciones y decoraciones navideñas. En cambio, en muchos países orientales el rojo sugiere buena fortuna, riqueza y pureza. Asimismo, el negro es color más

²⁸ En inglés es *The basic law of color theory*.

asociado a la muerte en Occidente, mientras que en Oriente el luto se suele expresar con el blanco.

A partir de esta cita, constatamos la complejidad y la variación simbólica que tiene la percepción cromática. A continuación, resumimos los principales tonos y simbolismos de algunos colores que Harris presenta en su libro *Color* (2006).

Color	Tono	Simbolismo
Rojo	Cálido ²⁹	Peligro, sangre, provoca la secreción de la adrenalina.
Rosa	Cálido	Amor, romanticismo, buena salud, feminidad.
Naranja	Cálido	Extrovertido, festivo, llamativo, atrae a los adolescentes y niños, estimula el apetito ³⁰ , las emociones ³¹ .
Amarillo	Cálido	Evoca las estaciones cálidas, vitalidad y alegría (amarillos vivos), malestar, enfermedad (amarillos verdosos), cobardía (amarillos pálidos), advertencia de peligro y obstáculo (amarillo + negro).
Marrón	Cálido	Simplicidad natural, vida al aire, seguridad del hogar ³² .
Azul	Frío ³³	Misterios y poderes de la naturaleza, color del mar y del cielo, connota estabilidad, calma, seguridad, vitalidad ³⁴ . Los azules pálidos simbolizan la serenidad y la juventud mientras los azules verdosos simbolizan el misticismo y la espiritualidad.
Verde	Frío	Bienestar, salud, vida, nuevos comienzos (símbolos de la primavera), medio ambiente, frescura, bosques, naturaleza, se asocia al islam, etcétera.
Púrpura	Cálido y frío	Plenitud espiritual, calma, regio, serena la mente, nobleza, ceremonia, sabiduría, iluminación, facilita la imaginación ³⁵ .

²⁹ Los colores cálidos son también ‘excitantes, dinámicos, energéticos’.

³⁰ Se utiliza en los envases de alimentos.

³¹ Se usa en las señalizaciones.

³² También indica elementos negativos tales como el polvo y la suciedad.

³³ O ‘reservado’.

³⁴ Cuando se asocia al agua.

³⁵ Pero, connota también crueldad y arrogancia.

Blanco	Neutro ³⁶	Bondad, pureza, limpieza, sencillez (en Occidente) y luto, la muerte (en Oriente).
Negro	Neutro	Muerte, luto (Europa, América, África), serio, sofisticado, elegante, imponente, poderoso ³⁷ , solidez ³⁸ .

Cuadro 1:
Algunos colores y sus connotaciones (Fuente: Harris, 2006).

I.1.1.5.3. Funciones plásticas del color

Villafañe afirma que el color como elemento morfológico de la imagen tiene dos principales propiedades: la espacialidad y el dinamismo. Advierte que “formalizar sus funciones plásticas es un riesgo del que casi nunca se sale indemne [dado] su lábil naturaleza, la inconstancia de sus propiedades, los miles de usos diferentes que de él se pueden realizar” (2006:118). Según él, el color permite crear un espacio plástico de la representación, ayuda a articular el espacio plástico y a crear ritmos dentro de la imagen. Aún más, piensa que es un elemento morfológico idóneo para generar el contraste y producir algunas manifestaciones sinestésicas (Villafañe, 2006).

I.1.1.6. La forma

De buenas a primeras, la forma es la apariencia, la disposición y la estructura externa visible de un objeto. Está a medio camino entre la percepción y la representación, esto es, gracias a ella, percibimos la estructura de los objetos de nuestro entorno, almacenamos su *pattern* en nuestra memoria lo que nos permite reconocer, identificar y clasificarlos (Villafañe y Mínguez, 2002).

Villafañe establece la diferencia entre dos conceptos que para él se asemejan pero que tienen contenidos diferentes. Se trata de los términos ‘forma’ y ‘estructura o forma estructural’, y ambos elementos inseparables son los que confieren a la imagen su identidad visual y su significación plástica (Villafañe, 2006).

³⁶ Son neutros “porque se caracterizan por la ausencia de color” (Harris, 2006:124).

³⁷ En la indumentaria.

³⁸ En los automóviles.

Así, considera como forma el “aspecto visual y sensible de un objeto o de su imagen, al conjunto de características que se modifican cuando dicho objeto cambia de posición, de orientación o, simplemente, de contexto” (Villafañe, 2006:126). Si tomamos el caso de un coche, percibimos formas distintas a medida que cambiamos de ángulo de observación (por debajo, por la derecha, de frente o por encima).

En cuanto a la estructura, se refiere a “aquellas otras características inmutables y permanentes de los objetos, sobre las cuales reposa su identidad visual”, o sea que tiene un carácter invariable. En cambio, a partir de ciertos rasgos esenciales y permanentes -las ruedas pareadas, las portezuelas, los faros, los limpiaparabrisas, etcétera- del coche mencionado en el ejemplo anterior, su estructura o su forma estructural queda la misma cualquiera que sea el contexto.

De hecho, era cuestión de presentar los elementos morfológicos de la imagen, es decir, los que “tienen una presencia real y material dentro de la imagen” (Villafañe, 2006:138). A continuación, Villafañe estudia los elementos que hacen que la imagen sea dinámica. Se trata específicamente, pues, del movimiento, la tensión y el ritmo, pero como nuestra tesis doctoral trata esencialmente de la imagen estática, no vamos a incluir el movimiento.

I.1.2. Los elementos dinámicos de la imagen

Entendemos estudiar los elementos que crean dinamismo en una imagen fija. En realidad, hablar de imagen estable o fija no supone que no pueda haber dinamicidad en su seno. El dinamismo se crea a partir de las energías que crean tensiones y ritmos en su composición. Villafañe afirma que “la naturaleza dinámica de la imagen está íntimamente asociada al concepto de temporalidad” (Villafañe, 2006:138), razón por la que piensa útil abordar su estudio antes de presentar los elementos dinámicos.

I.1.2.1. La temporalidad y la dinamización de la imagen

Villafañe empieza definiendo la temporalidad como “la estructura de representación del tiempo real a través de la imagen” (Villafañe, 2006:138). Existen

dos formas de temporalidad icónica que permiten generar imágenes distintas. Estas formas son: a) la secuencia que genera imágenes secuenciales y b) la simultaneidad que genera imágenes aisladas. En este último grupo de imágenes fijas-aisladas, los elementos de articulación deben ser de carácter espacial y los factores responsables de la temporalidad en ellas son:

- El formato de la imagen: es de precisar que es un elemento escalar de la imagen que vamos a estudiar en siguientes puntos. Pues,

marca los límites del espacio físico donde debe construirse ese otro espacio imaginario en cuyo seno se manifiestan las relaciones plásticas originadas por los elementos icónicos que en él se albergan y que definen, y dan especificidad, al tipo de imagen que ellas crean. El formato es, pues, el primer factor que condiciona las relaciones espaciales de los componentes de una imagen, principalmente las de forma, tamaño y ubicación (Villafañe, 1981 citado en Villafañe, 2006:144).

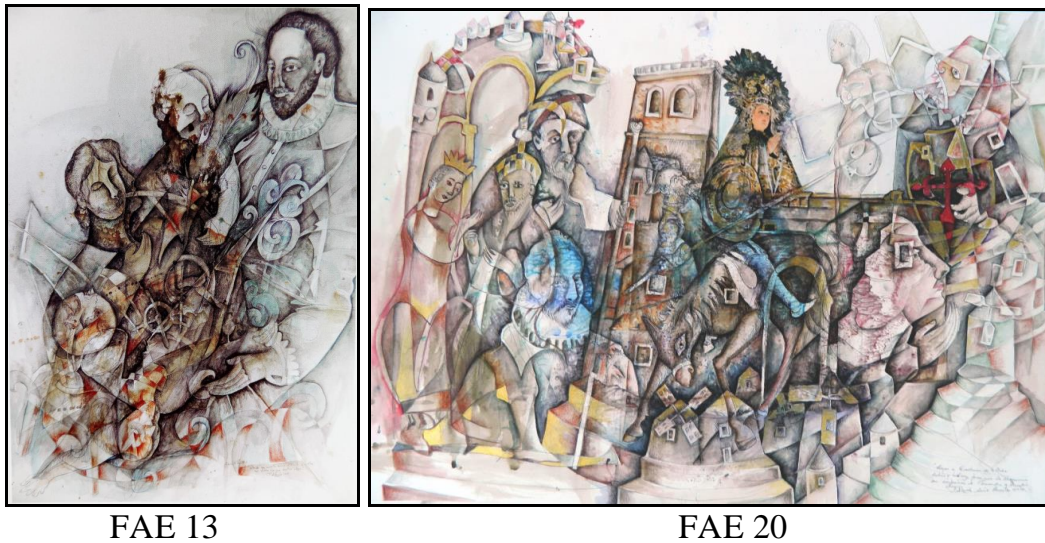
- El ritmo: Es un elemento de naturaleza temporal que es vehiculado por los elementos espaciales de la imagen. Villafañe sostiene que el ritmo de la imagen fija-aislada es similar al ritmo de la música.

- Las direcciones: Son vector de la temporalidad en la imagen y son de dos tipos: las direcciones de escena y de lectura. En la imagen fija-aislada, para crear direcciones dentro de la escena, es menester ordenar los elementos espaciales contenidos en la misma. Villafañe añade que hay numerosos recursos para representar las direcciones y toma como ejemplo el brazo extendido de un personaje (Villafañe, 2006).

I.1.2.2. La tensión

Según Villafañe, es una variable dinámica de las imágenes estáticas porque juega el mismo rol que el movimiento juega en las imágenes dinámicas. Los elementos plásticos que generan la tensión en la imagen fija son las proporciones y la forma. Afirma que las formas irregulares, asimétricas, discontinuas, incompletas, sombreadas, con textura son más dinámicas, es decir que, provocan más tensiones en la imagen fija que las formas regulares, simétricas, continuas, completas y limpias. Se comprende a

partir de esto que la dinamicidad se provoca más cuando hay deformación de la imagen y cuando la representación es no normativa como las formas inclinadas de las ilustraciones FAE 13, 20 y cíclicas de los folios FAE 4, 10 de Echenique (véase III.1.1.5.1.).



FAE 13

FAE 20

Fig. 7:

Alarcón Echenique, Felipe, Formas inclinadas: 1) *Cervantes cuenta cómo el navío se volcó con todos dentro*; 2) *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden*, 2017
 Mixta en cartulina, 70 x 50 cm
 Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.



FAE 4

FAE 10

Fig. 8:

Alarcón Echenique, Felipe, Formas cíclicas: 1) *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*; 2) *Suceso de la Isla Nevada*, 2017
 Mixta en cartulina, 70 x 50 cm
 Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

I.1.2.3. El ritmo

El autor introduce su argumentación indicando que el ritmo es un elemento dinámico difícil de definir. La mayoría de las definiciones tienen referencia con el ritmo musical mientras el ritmo producido en el espacio de la imagen fija queda poco abordado y comprendido.

Se define como un flujo de movimientos que nace de la repetición o sucesión de formas visuales en la imagen. Esto es, si se repiten los colores en un dibujo o una pintura, se crea un ritmo cromático. Sirva de ilustrar el ritmo cálido observado en el catálogo coloreado de 67 ilustraciones africanas del *Quijote*, generado por la repetición de los colores cálidos como el amarillo y el rojo (escarlata y telúrico).

Cuando el ritmo se obtiene a partir de varios elementos plásticos (forma, color, textura, por ejemplo) en el mismo momento, la imagen se vuelve dinámica porque la retina del observar recorre cada uno de estos elementos sin pararse. Villafañe afirma que todo ritmo tiene dos componentes: “la *periodicidad*, que implica la repetición de elementos o de grupos idénticos de éstos, y la *estructuración*, que es muy variable y puede incluir desde la repetición de grupos de elementos a lo que se denomina ritmo libre” (2006:154).

I.1.3. Los elementos escalares de la imagen

Hasta aquí, hemos presentado los elementos morfológicos y dinámicos de la imagen según Villafañe. Nos toca ahora estudiar sus elementos escalares que son estructuras que “definen los aspectos cuantitativos de la representación icónica” (Villafañe y Mínguez, 2002:144). Son en total cuatro: la dimensión, el formato, la escala y la proporción.

Implican la noción de relación que son de diversos órdenes: a) una relación cuantitativa entre la imagen y la realidad, b) una relación entre las partes del todo, c) una relación entre la horizontal y la vertical del formato del cuadro y por fin, d) una relación entre el tamaño objetivo de la imagen y lo que el ser humano considera como

tamaños medios (Villafañe y Mínguez, 2002). El autor los considera como elementos secundarios porque el significado de la imagen no depende de ellos. Toma como ejemplo el logotipo de una tarjeta cuya significación depende de sus constituyentes morfológicos (color, forma, por ejemplo), pero no de su tamaño.

I.1.3.1. La dimensión

También llamada tamaño, es el último atributo de un objeto. No se aborda el tamaño de los objetos de la misma manera. En la modelización y la percepción del ser humano en la vida real, el tamaño es un poco normalizado ya que, tomando el caso de la vivienda, el interior de una vivienda unifamiliar y de un rascacielos es similar. Mientras que, en la imagen, el tamaño nunca es uniforme (Villafañe, 2006).

Villafañe destaca diversas funciones plásticas de los tamaños en la representación icónica. Entre ellas, evoca la jerarquización. Además, dice que tiene una influencia notable en el peso visual del objeto y el impacto visual que tiene en el observador (Villafañe, 2006). A modo de ejemplo, las imágenes de gran formato tienen más impacto visual -por su carácter agresivo- que las de tamaño reducido en el observador como lo afirma Rothko: “Una pintura de grandes dimensiones es una transacción inmediata: te absorbe” (citado en Villafañe y Mínguez, 2002:148).

I.1.3.2. El formato

El formato de una imagen es un elemento escalar por excelencia que “expresa la proporción interna del cuadro y limita su espacio diferenciando el espacio plástico del físico” (Villafañe y Mínguez, 2002:153). Viene definido por la proporción relacional que existe entre sus lados verticales y horizontales, o sea, por la ‘ratio’. La ratio se obtiene dividiendo la medida del lado horizontal y la del lado vertical. Tomando el caso de la serie *DQRN*, el formato de las veintisiete ilustraciones es 70 x 50 centímetros o 70/50 centímetros. 70 cm es la medida del lado vertical y 50 cm la del lado horizontal. Su ratio es, pues, 0,7 y se obtiene de la siguiente manera: 50 dividido por 70 ($\frac{50}{70} = 0,7$ o $50:70 = 0,7$). Se puede notar que el formato puede también

expresarse en términos de centímetro, como los nueve xilogramados de Van Rompaey (145 x 190 mm).

A propósito del valor plástico del formato, sus dimensiones tienen un impacto considerable en la composición de la imagen. Así, los formatos de ratio corto son descriptivos mientras que los de ratio largo son fundamentalmente narrativos porque es posible crear “direcciones, ritmos, compartimentaciones espaciales” en éstos. (Villafañe, 2006:159). Tal es el caso particular de la ilustración FAE 17, *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén* de Echenique.



Fig. 9:

Alarcón Echenique, Felipe, *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cm

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

I.1.3.3. La escala

Villafañe explica que es el elemento escalar más sencillo que permite el conocimiento y la comprensión de las imágenes porque con él, se puede ampliar o reducir una imagen sin que ni su estructura ni su forma sean alteradas (Villafañe y

Mínguez, 2002). La constancia de tamaño a la que aludía el apartado dedicado a la dimensión “puede explicarse en función de la escala, ya que es ésta la que, en realidad, permanece constante y no el tamaño de los objetos. Esta continua relación con el entorno es la característica más importante de la escala. Gracias a este elemento es posible poner en relación los objetos de la realidad y los de la imagen” (Villafañe, 2006:160).

I.1.3.4. La proporción

La proporción es el último elemento que cierra el estudio de los elementos escalares de la imagen y el estudio de sus constituyentes visuales. Es la relación cuantitativa que existe entre un objeto y sus partes y, entre las partes entre sí (Villafañe y Mínguez, 2002; Villafañe, 2006). Es de notar que las imágenes figurativas como los retratos contrapicados de Auristela en FAE 19 -*Auristela y Periandro entran en Ocaña*- y Cervantes en FAE 11 -*El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa*- tienden a respetar las proporciones mientras que las abstractas, no.

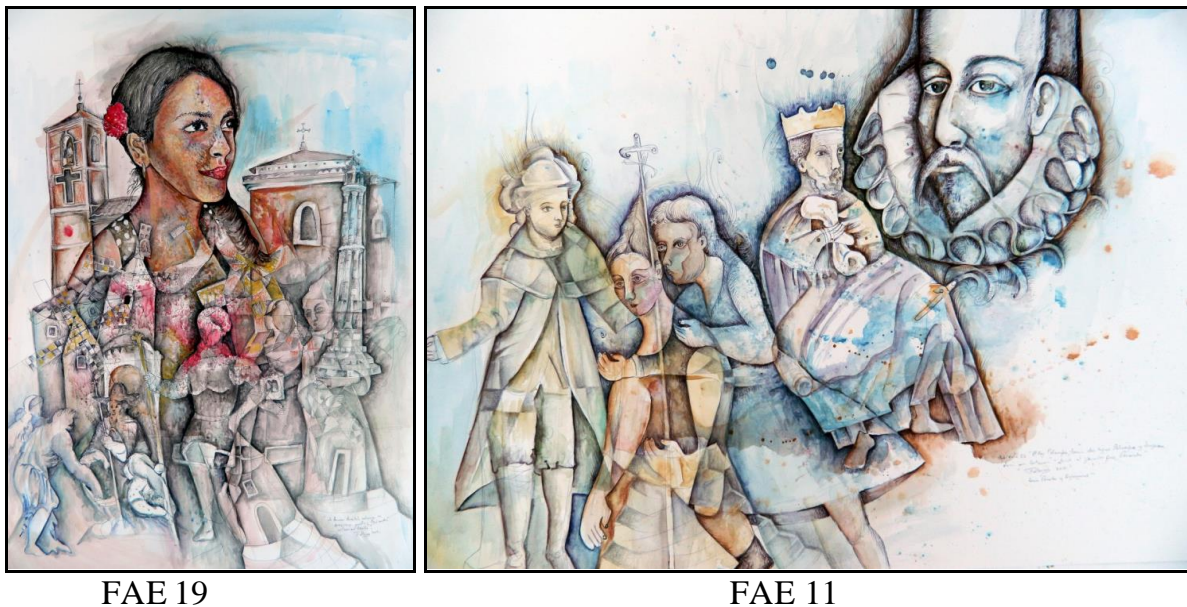


Fig. 10 :

Alarcón Echenique, Felipe, 1) *Auristela y Periandro entran en Ocaña*; 2) *El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cm

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Así presentados los elementos formales de la imagen, tratamos a continuación del soporte. Será cuestión de presentar los principales soportes y marcar una pausa en el soporte papel, lo que nos servirá de pretexto para hablar del libro ilustrado.

I.2. Los elementos extrínsecos: el soporte pictórico

En el ámbito de la pintura, el soporte pictórico es el material sobre el cual el artista pinta. Esto es, una microtopografía preparada sobre la que se aplica la propiedad química de la materia utilizada para la realización de una pintura o un dibujo. Según Laclotte y Cuzin, es “un élément matériel qui soutient la couche picturale” (2003 :817). Tiene una relación directa con la textura y se clasifica entre soportes rígidos, semi-rígidos y flexibles. Hasta el siglo XVI, los soportes rígidos eran los más utilizados.

I.2.1. Los principales soportes

De manera global, los soportes más usuales son entre otros las paredes, los muros, el ladrillo y la piedra (para la pintura mural)³⁹, las tablas de madera⁴⁰, el lienzo⁴¹, el pergamino⁴², el cuero, el metal⁴³, el papel. El acetato⁴⁴ y los plásticos⁴⁵ son

³⁹ Son los primeros soportes pictóricos fijos de la historia. Si la pintura mural tuvo su auge en la antigüedad, es de notar que siguió siendo practicada hasta el Renacimiento, el Barroco y el Rococó. Se podían localizar obras murales en el Vaticano, decoraciones ilusionistas en las paredes y techos de grandes edificios, palacios, santuarios, etcétera. La técnica pictural más usada sobre los muros es la pintura al fresco que es una técnica de pintura mural que se ejecuta sobre yeso de cal húmedo. Se aplica el yeso sobre un soporte rígido (piedra o la drillo), se utiliza el agua para fusionar el polvo seco con el yeso y, por fin, se aplica el color.

⁴⁰ La historia de la pintura precisa que la madera fue, después de la pared, el segundo soporte sobre el cual los artistas pintaron, hasta el siglo XVI (Renacimiento). Tuvo su apogeo con el arte gótico durante la Edad Media. Las obras que quedan célebres y que datan de 2000 A.C. son los sarcófagos egipcios. Las maderas que utilizaban los artistas dependían de la zona: el chopo (Italia), el roble, el haya, el pino, el abedul, el cedro o el álamo blanco (Norte de Europa), etcétera. Estas maderas resultaban muy pesados y caros para obras de grandes formatos. Es la razón por la que los artistas contemporáneos los han sustituido por otros soportes hechos de maderas, pero cuyos precios son relativamente baratos. Son el *blockboard*, el *táblex* (también llamado masonita que se fabrica a partir de residuos de maderas), el aglomerado de densidad media o DM y la madera contrachapada.

⁴¹ El lienzo es una tela de fibra natural y resistente que los artistas emplean como soporte para la pintura. Está hecho con lino, algodón y cáñamo sobre el cual se puede pintar al óleo o con acrílico. Si su utilización se densifica en el Renacimiento, es preciso mencionar que es uno de los soportes más utilizados desde la antigüedad por la facilidad que ofrece para realizar pinturas de grandes formatos que pueden superar los treinta metros (véase el retrato de Nerón). Es un soporte que resiste a las intemperies del frío y la humedad y, los artistas lo prefieren porque es ligero, relativamente móvil y ofrece la posibilidad de realizar obras de grandes formatos. Los procesos pictóricos que más se aplican a la tela son el óleo y el acrílico.

⁴² El pergamino es la piel de animales que los artistas utilizan como soporte para pintar sobre ella.

soportes muy actuales que revolucionan las superficies para pinturas. No pretendemos haber listado todos los soportes porque, los que hemos mencionado se pueden transformar para generar una lista infinita. Todo depende del resultado que el artista quiera dar a su obra y lo que quiera vehicular como mensaje.

En la base, los ilustradores de libros realizan sus grafías sobre un lienzo, una plancha u otro soporte de gran formato, pero lo imprimen por grabación sobre papeles por motivo de multiplicación y de transporte. Esa acción se llama grabado. De ese proceso las pinturas tienen efectos bidimensionales, es decir, no tienen volúmenes. Es el caso de nuestro corpus, que son pinturas grabadas sobre el papel.

I.2.2. El papel

El papel es una lámina delgada compuesta de fibras de celulosa. Proviene de varias plantas. Tiene diferentes colores, texturas y gramajes según el proceso de fabricación. Laclotte y Cuzin lo definen como : “Feuille mince et sèche fabriquée à partir de diverses substances végétales réduites en pâte. Employé comme support des œuvres peintes ou dessinées, le papier présente une texture différente selon les matériaux de base qui le constituent et qui permettent d’obtenir une surface soit lisse (pour la mise de plomb), soit rugueuse (pour l’aquarelle)” (2003 :616).

Es el soporte más utilizado desde el siglo XIX, dedicado especialmente a la escritura, la impresión, el dibujo y la pintura a la acuarela, el pastel y el grabado⁴⁶. Hoy, se puede notar que los artistas utilizan más hojas sueltas de color blanco, cuadernos o libretas de croquis para realizar sus dibujos. De ahí que el papel sea el soporte de predilección para artistas que hacen estudios preliminares en la pintura. Dependiendo del tipo de pintura y el efecto que se le quiere dar, existen varios tipos de

⁴³ El metal es un soporte muy antiguo en la historia de la pintura. Desde el siglo XVI, los artistas lo utilizan, pero resulta muy caro razón por lo que las obras sobre metales que existen se realizaron sobre pequeñas láminas. Los principales metales que utilizan los pintores son el cobre, el zinc, el aluminio, el hierro y el acero.

⁴⁴ Es un textil que se emplea como lámina para la fotografía y la impresión.

⁴⁵ Como el plexiglass (metacrilato), el PVC, el policarbonato, el PET, el poliestireno, etcétera.

⁴⁶ Hay que mencionar que se puede transformar un papel para aplicar la pintura al óleo o acrílico. En este caso, se puede elegir un papel de acuarela grueso y pegarlo en un soporte rígido.

papeles. Varían, pues, en función de su grano o textura, sus colores y sus tamaños. Los principales son:

- el papel de algodón: los especialistas lo llaman “Khadi” y se encuentra más en India;
- el papel texturado: más utilizado en Occidente, es un soporte de papel que ya tiene una textura de tela. Suele ser muy específico a la pintura al óleo y al acrílico;
- el papel *cartridge*: también llamado papel cartucho, papel para dibujar o papel de dibujo artístico; se utiliza desde el siglo XVI para realizar dibujos que no van a perdurar. Se suelen utilizar lápices y carboncillos para realizar dibujos en este soporte cuyos tamaños habituales varían entre el A4, A3, A2 y A1. Sus granos son finos para no deformar los trazos y la textura del dibujo;
- el papel para acuarela: es un soporte específico a la pintura para la acuarela. Suele tener una superficie blanca cuya textura es ora rugosa ora prensada en frío o prensada en caliente. Pues, se pueden distinguir para esa técnica pictórica tres principales papeles: el “HP” (prensado en caliente), el “NO” (prensado en frío) y el “Áspero” (rugoso). Contrariamente a los dos primeros papeles que tienen superficies lisas por tener textura con granos finos, el último papel permite tener pinturas con efectos monteados por su textura granulada que permite tener una superficie relativamente irregular;
- el papel para pintar: es un papel rígido específico a la pintura al óleo y al acrílico. Sus gramajes suelen variar entre 250 g y 300 g, por lo que sus granos suelen ser gruesos;
- el papel tela: es un papel que se utiliza para los retratos y se vulgariza en el siglo XVIII;
- el papel veludillo: también llamado papel aterciopelado, es un papel especial para la pintura al pastel. Es de recordar que, contrariamente a la pintura a la acuarela y al óleo que utilizan disolventes, el pastel es una técnica pictórica seca. La tiza seca se aplica directamente sobre el soporte papel de color neutro.

I.2.3. El libro de artista

El libro de artista, también llamado libro-arte o, en cierta medida libro ilustrado, se define como una obra de arte que toma la forma de un libro. Esto es, los artistas plásticos producen obras picturales y utilizan el soporte papel, las cuales pinturas toman la forma de un libro. Son libros que nacen en el siglo XX y más precisamente en los años sesenta. Según Turlais, “en rupture avec la tradition bibliophile du ‘livre illustré’ ou du ‘livre de peintre’, faits à la main et dans lesquels un artiste associe ses gravures au texte d’un écrivain, le ‘livre d’artiste’ a pour seul auteur un artiste, qui choisit de faire son œuvre sous la forme du livre moderne” (1997:3).

Aquella época representa las segundas vanguardias artísticas, momento en que surgió la noción de la ‘muerte del libro’ como para justificar los nuevos cambios y los nuevos paradigmas de lectura que se estaban observando en el libro tradicional. A este propósito, Déleuze y Guattari (1976) van a afirmar que no hay una muerte del libro en su sentido literal sino otra manera de leer.

Sus principales representantes fueron el norteamericano Edward Ruscha y el europeo Dieter Roth (Polo Pujadas, 2011). Mientras que los franceses lo llaman *livre d’artiste*, *livre objet* o *livre de peintre*, los anglosajones hablan de *artist’s book*⁴⁷ (Milliot, 2009; Haro González, 2013). Desde el siglo XX, existe una confusión entre esos términos, lo que no quita nada a su finalidad. La terminología depende del área geográfica pero también de algunas fechas. Es así como, por ejemplo, la crítica considera que se debe hablar de libro ilustrado para las producciones situadas entre finales del siglo XIX (1870) y mediados del siglo XX (1970). La precisión que es necesario hacer es que, el *livre d’artiste* surge después del libro ilustrado, pero mientras que en el *livre d’artiste* la imagen inventa una atmósfera, en el libro ilustrado, la imagen acompaña al texto. Con palabras de Crespo Martin,

La tradición del Libro Ilustrado “per se” se cimentó de forma más masiva en el s. XIX. En el s. XX parecía acontecer un nuevo fenómeno que alteraba y modificaba las antiguas concepciones del libro. Fue la incursión de pintores, mayoritariamente, y escultores en el

⁴⁷ A partir de 1973.

campo de la ilustración de libros. La libertad con la que los pintores y escultores explotarán el medio del libro para expresar sus ideas en términos gráficos, abandonando, progresivamente, su conexión con el texto proporcionara el brote del *Livre d'Artiste* o *Livre de Peintre*” (Crespo Martín, 1999:36).

En su tesis doctoral *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea*, Crespo Martín intenta aportar precisiones para mejor distinguir dichos conceptos, pero la conclusión que destaca es que la terminología genérica englobante y que considera como compendio de todas las acepciones discutidas es ‘libro-arte’ concibiendo que es el “arte en relación con la forma del libro” (Crespo Martín, 1999:20, 33). Esta postura fue también la de Phillpot quien consideraba el libro de artista como obras de artes en forma de libros (Milliot, 2009), concepción que Haro González (2013) atribuye más bien al libro ilustrado. Después de lo dicho, se puede considerar el libro ilustrado como una subcategoría del libro-arte.

I.2.4. Acerca del libro ilustrado

También llamado libro de grabado, libro de pintor o *Beau livre* (Jameson, 2005), “el concepto de Libro ilustrado radica en que las ilustraciones hacen referencia, en mayor o menor grado, al contenido del texto al que acompañan” (Crespo Martín, 1999:35). Esa definición convoca la noción de ilustración, o sea, una imagen que elucida o adorna al texto formando con éste una red. A este propósito, Laclotte y Cuzin afirman :

Image liée à un texte, l’illustration tient sa place dans le livre, comme la miniature dans le manuscrit. De même que le texte imprimé sur papier permet la transmission des idées nouvelles, de même l’image sert à la diffusion des styles nouveaux. L’illustration joue donc un double rôle, documentaire et esthétique, d’autant plus que chaque siècle a vu paraître quelques livres essentiels auxquels ont collaboré les artistes contemporains les plus représentatifs (2003:392).

A partir de la definición de ilustración, podemos concebir un libro ilustrado como un manuscrito que viene acompañado con imágenes grabadas (Van der Linden, 2007), cuya función es ora ilustrativa ora decorativa. Es de tradición muy antigua porque, desde el siglo XVII los pintores hicieron incursiones en el dominio de la ilustración de

libros, derrocando por este hecho las tradiciones clásicas de encuadernación del libro y revolucionando el mundo de la edición con un nuevo paradigma (texto-imagen)⁴⁸.

Los libros ilustrados modernos aparecieron en Francia a mediados del siglo XIX como “consecuencia de la colaboración entre un artista y un escritor, y en el que la parte gráfica adquiere gran relevancia [...] [y] comenzaron a ser conocidos como *livre de peintre* o *livre d’artiste*” (Haro González, 2013:59)⁴⁹. Ejemplos explícitos de lo que acabamos de decir son las ilustraciones del *Persiles* de Cervantes por Joseph Ximeno⁵⁰, Felipe Alarcón Echenique⁵¹, Van Rompaey⁵² (véase la Figura 11), Johann Friedrich Rosmäsler y Rossmässler⁵³. La siguiente figura es un ejemplo de

⁴⁸Siglos antes, ya se practicaba una tradición ilustrada. Fue el caso de la *Biblia Pauperum* o el *Canticum Canticorum* que eran libros xilográficos, o sea, “libros editados a partir de planchas trabajadas como el grabado en madera que podían contener textos e imágenes tallados” (Haro González, 2013:53).

⁴⁹Ambroise Vollard, Daniel-Henry Kahnweiler, Georges Braque, André Derain, Juan Gris, Fernand Léger, Henri Laurens, André Masson, Pablo Picasso, etcétera son algunos representantes y promotores de las ediciones de libros ilustrados (Haro González, 2013).

⁵⁰*Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia setentrional*, En Madrid, por Don Antonio de Sancha. 1781. 2 volúmenes in-8 (144 x 212mm), 8 gravures hors texte d'après Joseph Ximeno.

⁵¹*Los trabajos de Persiles y Sigismunda* que el pintor Felipe Alarcón Echenique expuso en “La Tercia Real de Mota del Cuervo” de Cuenca en 2017 con el título *Visiones de Persiles y Sigismunda* en línea: <http://asociaciondecervantistas.org/visiones-del-persiles-exposicion-de-felipe-alarcon-2-16-de-septiembre-mota-del-cuervo/>.

⁵²*Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, Traduction de Daudiguier revue par Mathilde Pomès. Préface de Mathilde Pomès, illustré de 9 bois gravés de Van Rompaey, 145 x 190 mm, Paris: Editions Stock, collection “Voyages Imaginaires”, 1947.

⁵³*Persiles*, in *Werke von Miguel de Cervantes Saavedra. Complete Works*, con 14 ilustraciones de Johann Friedrich Rosmäsler y Rossmässler, traducido por Hieronymus Müller, Zwickau, Gebrüder Schumann, 1825-1829, XVI vols., vols. XIII-XV – con 3 ilustraciones. [80 x 55 cm. / Johann Friedrich Rosmäsler].

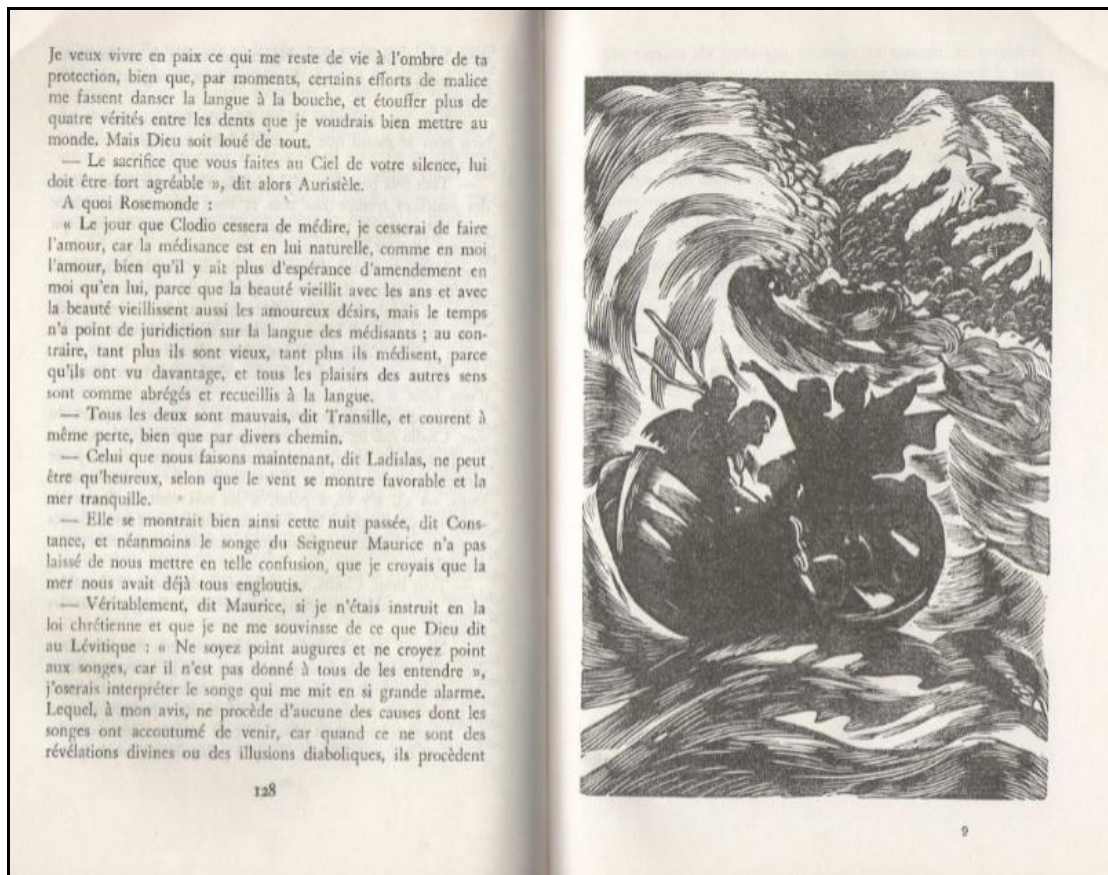


Fig. 11 :

Van Rompaey, Pierre, Illustration à *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, 1947
 Xilografía, 145 x 190 mm
 Paris, Editions Stock.

I.3. Método de análisis e interpretación de una imagen

El ejercicio anterior ha consistido en la descripción formal y estructural de la imagen, ejercicio que es de carácter objetivo. Ahora, queda revelar su contenido semiótico y hermenéutico a través un ejercicio de orden subjetivo que implica en ríto arriba el análisis y en ríto abajo la interpretación. Esta última relación (análisis/interpretación) es el objeto de las próximas líneas. De hecho, ¿qué método aplicar en la variedad de métodos existentes?

Esta pregunta es pertinente porque existen varios enfoques, varias escuelas que proponen vías para analizar e interpretar una imagen. Proponen diferentes esquemas,

pero que se compenetran. Nos inspiramos en los marcos de referencia teorizados por Panofsky (2007, 2011)⁵⁴, Bessière y Bessière (2018)⁵⁵, y Fozza, Garat y Parfait (2003)⁵⁶.

I.3.1. El método iconológico de Panofsky

Ha sido diseñado y teorizado por Erwin Panofsky⁵⁷. Intenta ver la obra de arte no como meras composiciones formales (enfoques formalista y de historiografía) sino como ideas, elaboraciones intelectuales puras que relacionan a la forma un significado (Rodríguez López, 2005). Esto supone tres niveles de análisis y de significación: el nivel primario (pre-iconográfico), el secundario (iconográfico) y el terciario (iconológico). En las líneas siguientes, resumimos sucintamente las bases en las que se asienta su reflexión.

I.3.1.1. Nivel de descripción pre-iconográfica

También llamado nivel de significación primaria o natural de la obra de arte, consiste en la identificación de las formas latentes (color, forma, línea, tamaño, por ejemplo), los iconos que permiten destacar una significación fáctica o expresiva del objeto (Panofsky, 2007, 2011). Es la primera descripción formal o morfológica que se percibe en la imagen sin incluir forzosamente los factores situacionales, culturales y espirituales. Se trata simplemente de la numeración de los motivos artísticos de la obra visual (Agustín Lacruz, 2010) y es lo que Barthes llamaría imagen literal denotada, imagen inocente o, finalmente, imagen “naïve” (Barthes, 1964)⁵⁸.

Por ejemplo, describiendo pre-iconográficamente una fotografía familiar, sólo se limita en presentar lo que se ve (el número de personas, sus posturas, sus vestidos,

⁵⁴ *Estudios sobre iconología* (2007) y *El significado en las artes visuales* (2011).

⁵⁵ *La peinture espagnole* (2018).

⁵⁶ *La petite fabrique de l'image*

⁵⁷ Erwin Panofsky (1892-1968) fue germano-americano, universitario e historiador de las artes. Fue uno de los más representantes de los estudios sobre la iconología.

⁵⁸ Consúltese “Rhétorique de l'image”, p.45.

otros objetos e instrumentos que llevan, los colores). Desde la posición de Rodríguez López,

Consiste en una interpretación primaria o natural de lo que contempla, a simple vista, el espectador de una obra de arte: una descripción en la que las figuras o los objetos representados no se relacionan con asuntos o temas determinados. Se trata, pues, de reconocer e identificar lo que se observa, sin la necesidad de conocimientos icónicos, aunque sí se precisa una mirada atenta que repare hasta en los más pequeños detalles representados (2005:5).

Se nota, pues, que el observador debe tener una familiaridad con los objetos de la imagen para mejor distinguirlos.

I.3.1.2. Nivel de análisis iconográfico

La segunda escala de análisis es la de significación secundaria o convencional de la obra visual y, “se logra mediante la identificación de las figuras, los temas y los conceptos manifestados en imágenes, historias, tramas narrativas y alegoría” tal como transmitidos por las fuentes literarias (Agustín Lacruz, 2010:92). En este estrato, el observador debe tener prerequisites sobre los orígenes literarios (fuentes textuales) de la imagen, o sea, los textos que la evocan tal como lo afirma Rodríguez López (2005:5): “en el análisis hay que acudir a la tradición cultural, principalmente a las fuentes icónicas y a las fuentes literarias. En virtud de dichas fuentes, se trata de identificar el asunto representado y de ponerlo en conexión con las fuentes escritas”. Así, se establece una relación directa entre los motivos artísticos identificados en el nivel pre-iconográfico y los temas o conceptos (Panofsky, 2007, 2011).

I.3.1.3. Nivel de interpretación iconológica

Trata de la significación intrínseca o del contenido y es la tercera vertiente más elevada del método iconológico que se alcanza cuando se hacen simultáneamente los análisis pre-iconográfico e iconográfico. Aquí, se supera el simple conocimiento de los temas y conceptos de las imágenes para desembocar en su contenido simbólico: imagen simbólica connotada (Barthes, 1964). Rodríguez López en “Introducción

general a los estudios iconográficos y a su metodología” (2005) parece abundar en este sentido sosteniendo que,

Consiste en ahondar sobre el concepto o las ideas que se esconden en los asuntos o temas figurados, y sobre su alcance en un contexto cultural determinado. Para afrontar el análisis iconográfico en este nivel (iconológico), se hace precisa una amplia investigación de los textos escritos y del contexto cultural relacionado con la obra de arte. Este nivel supone en todos los casos gran complejidad, por lo que el historiador debe proceder con cautela; no es extraño que el estudioso se deje llevar por premisas o puntos de partida inexactos, y que de ello resulten interpretaciones arbitrarias que, en la mayoría de los casos, pueden aparecer, *a priori*, como especulaciones coherentes (2005:5).

Para lograr esta escala de interpretación de la imagen, el observador “requiere un conocimiento muy profundo de la historia de la cultura visual y de su contexto social y cultural [saber antropológico]” (Agustín Lacruz, 2010:92). Debe, por ejemplo, ser capaz de decir que la paloma representa la paz, el cuadro de una mujer desnuda o a medio desnuda simboliza la justicia y la libertad en la cultura barroca y que la mujer simboliza la belleza ideal y divina en la tradición petrarquista (Madrid, 2014). Pues, se toman en cuenta tanto los aspectos formales como antropológicos, culturales y pragmáticos. Veamos el resumen del método de Panofsky en la siguiente figura.

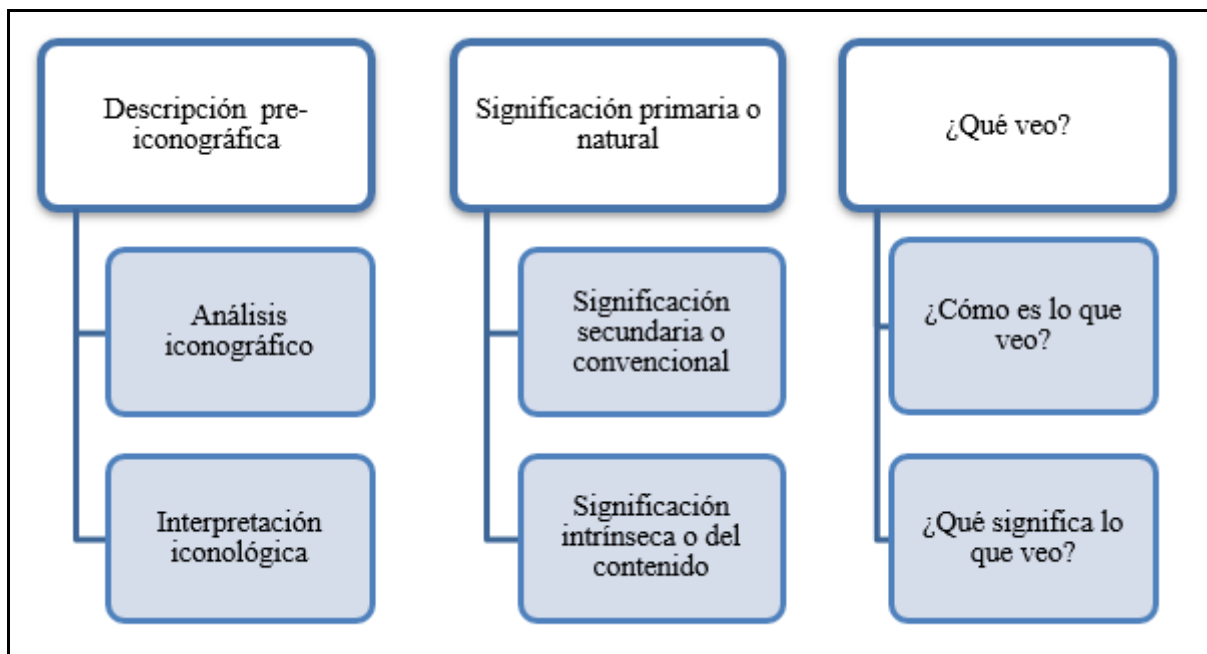


Fig. 12:
Esquema del análisis iconológico según Panofsky (Fuente: elaboración propia).

Para resumirnos, frente a una imagen y a partir de nuestra familiaridad con los objetos, podemos reconocer que el vestido llevado por el personaje es de color blanco (nivel de descripción pre-iconográfica). Nuestra familiaridad con las fuentes literarias sobre los colores nos lleva a evocar como tema de la imagen la pureza y la inocencia (nivel de análisis iconográfico), pero si el cuadro es obra de un artista de cultura oriental, el conocimiento que tiene el observador de la cultura oriental le impone tener otra lectura más profunda del cuadro. En este momento, el/los valor(es) simbólicos de la imagen cambia(n) ya que el color blanco simboliza la muerte en la cultura oriental (nivel de interpretación iconológico).

I.3.2. El método de análisis plástico de Bessière y Bessière

En su libro *La peinture espagnole* (2018)⁵⁹, Bessière Bernard y Bessière Christiane elaboran una especie de metodología del comentario de un cuadro pictural o guía para el análisis de una obra de arte pictórica. Es un esquema muy detallado que puede aplicarse a cualquier tipo de imagen. En primera instancia, hablan de los diferentes signos que lo componen: los lingüísticos⁶⁰, icónicos y plásticos.

I.3.2.1. Los signos lingüísticos

Son de dos órdenes. El “paratexto” o la ficha técnica del cuadro. Concretamente, el analista debe identificar las informaciones siguientes: autor (apellido y nombre, lugar y fecha de nacimiento/muerte), título, fecha de creación, técnicas, soporte, dimensiones, el lugar de exposición y, posiblemente la ubicación actual de la obra pictórica. Enseguida, se identifica el “texto” presente en la tela (eventualmente) como las filacterias, por ejemplo –bolas gráficas que indican lo que dice/piensa un personaje en una imagen, muy recurrentes en los cómics-.

⁵⁹ Leer las páginas 13 y 14.

⁶⁰ El esquema de Panofsky no parece hacer hincapié en esta escala del análisis mientras es importante. La nacionalidad del autor puede, por ejemplo, ser un signo importante para descodificar ciertos signos relacionados con su cultura. Pues, empezar identificando directamente los signos de la imagen puede tener límites.

I.3.2.2. Los signos icónicos (proceso de observación, lectura icónica)

Responden a la pregunta ¿qué veo? Aquí, se clasifican jerárquicamente los objetos/signos visuales del cuadro con miras a determinar su género (retrato, paisaje, escena de género o costumbrista, bodegón-vanidad, alegoría, género religioso, género histórico, género mitológico, por ejemplo). Es necesario precisar que hay cuadros heterogéneos que pueden representar al mismo tiempo los mitos, la vanidad, los retratos y los motivos religiosos. Es el caso de las series *Visiones del Persiles* de Felipe Alarcón (20017) y *DQRN* que conforman nuestro corpus de análisis.

I.3.2.3. Los signos plásticos (análisis plástico)

En este nivel, el receptor-observador responde a la pregunta ¿cómo se expresa plásticamente el pintor? Esto le permite situar el cuadro en un período o una corriente/escuela precisa (clasicismo, manierismo, tenebrismo, barroco, neoclasicismo, rococó, romanticismo, naturalismo, impresionismo, expresionismo, fauvismo, cubismo, surrealismo, abstracto, pop art, neo-cubismo, neo-expresionismo, por ejemplo).

Los diferentes elementos que tomar en cuenta para este nivel de análisis son:

- la composición o estructura del cuadro⁶¹: el campo visual de la imagen se estructura en ejes de composición o líneas de apoyo, planos o términos (primer plano, segundo plano), los ejes del cuadro (horizontales/verticales), las diagonales (ascendentes/descendentes), la oposición izquierda/derecha; la oposición parte superior/parte inferior; el equilibrio/desequilibrio; la simetría/disimetría o asimetría de las masas, la impresión de efectos de armonía/caos, dinamismo/estatismo;
- la perspectiva: su geometría/cromática/atmosférica (decir si el espacio es bidimensional o tridimensional); puntos de vista (frontal, de perfil, de tres cuartos, picado, contrapicado, multienfoque);

⁶¹ Mayoritariamente, son elementos que no se “ven”. Sólo se “perciben”.

- el color: decir si la paleta cromática es rica/reducida, monocromática/policromática; identificar su temperatura (cálidos/fríos), sus armonías (primarios/secundarios/complementarios), su valor (claro/oscura)⁶². Por fin, decir si el artista aplica el camafeo⁶³, saturación/desaturación y, identificar su organización en términos de dominación y subordinación;
- la luz: buscar la fuente/origen de la luz, decir si es clarooscuro, tenebrismo (de sótano), luz interior, luz exterior o luz cenital;
- la técnica: tinta plana/difuminado⁶⁴, pincelada o brochazo.

A estos elementos, se pueden añadir otros detalles plásticos como la línea y la forma. La línea se expresa gráficamente en función de su trazo (continua/discontinua, gruesa/fina, texturada/no texturada), su trayectoria (recta/curva/ondulada, abierta/cerrada, quebrada, mixta), su posición (paralela/perpendicular, vertical/horizontal, oblicua). En función del tipo de línea y su disposición, la imagen puede tener efectos de dinamismo o estatismo (Crespi y Ferrario, 1995)⁶⁵.

En cuanto a la forma, es menester notar que puede tener volumen (forma volumétrica) o ser plana. Puede también ser geométrica/geométrica, abierta/cerrada, figurativa (con signos reconocibles), semifigurativa, abstracta (con escenas no reconocibles o de abstracción) (Crespi y Ferrario, 1995)⁶⁶.

Globalmente, después de identificar los signos lingüísticos, el comentario se hace en cuatro fases sucesivas: a) la lectura icónica; b) el análisis plástico; c) la interpretación o el nivel expresivo (significación e interés del cuadro, o sea, decir si tiene un carácter histórico, político, filosófico, espiritual, sociológico, antropológico,

⁶² En el dominio de la pintura, la gente suele considerar el “blanco, negro y gris” como colores mientras no es el caso. En realidad, son valores (el negro y gris para el valor oscuro/profundidad y, el blanco para el valor claro/claridad). Pues, son acromáticos. Cuando se mezcla estos tres valores con otros “colores” (como el rojo, verde, amarillo, por ejemplo), se dice que la paleta cromática es “modelada” (color modelado). No confundir con la paleta cromática “modulada” (color modulado) que consiste en la mezcla de diferentes colores entre ellos para tener variados tonos (variaciones tonales).

⁶³ Uso de diferentes tonos de un mismo color (Bessière et Bessière, 2018:128)

⁶⁴ La tinta plana o “aplats” (en francés) es una “teinte étendue uniformément et sans nuances. S’oppose à dégradé” (Bessière et Bessière, 2018:118).

⁶⁵ Consúltese su obra *Léxico técnico de las artes plásticas*, p.668.

⁶⁶ Consúltese *Léxico técnico de las artes plásticas*, pp.46-48.

psicológico, estético, anecdótico y situarlo en su contexto histórico y cultural). Por fin, d) la presentación del sentimiento personal argumentando del receptor-observador o analista (emoción, entusiasmo, malestar, rechazo, por ejemplo).

En este mismo rumbo, en *La petite fabrique de l'image* (2003:119), Fozza, Garat y Parfait identifican dos etapas importantes para el comentario de una imagen fija. Son

- su geometría (niveles 1, 2 y 3 de Bessièrre y Bessièrre) y;
- sus aspectos semiológicos: son los códigos sociales y simbólicos, la retórica de los signos, la connotación, los referentes culturales, los códigos estéticos de la imagen (nivel 4 de Bessièrre y Bessièrre) y, los valores de implicación del receptor-espectador (nivel 5 de Bessièrre y Bessièrre).

Resumimos el marco referencial de Bessièrre en la siguiente figura.

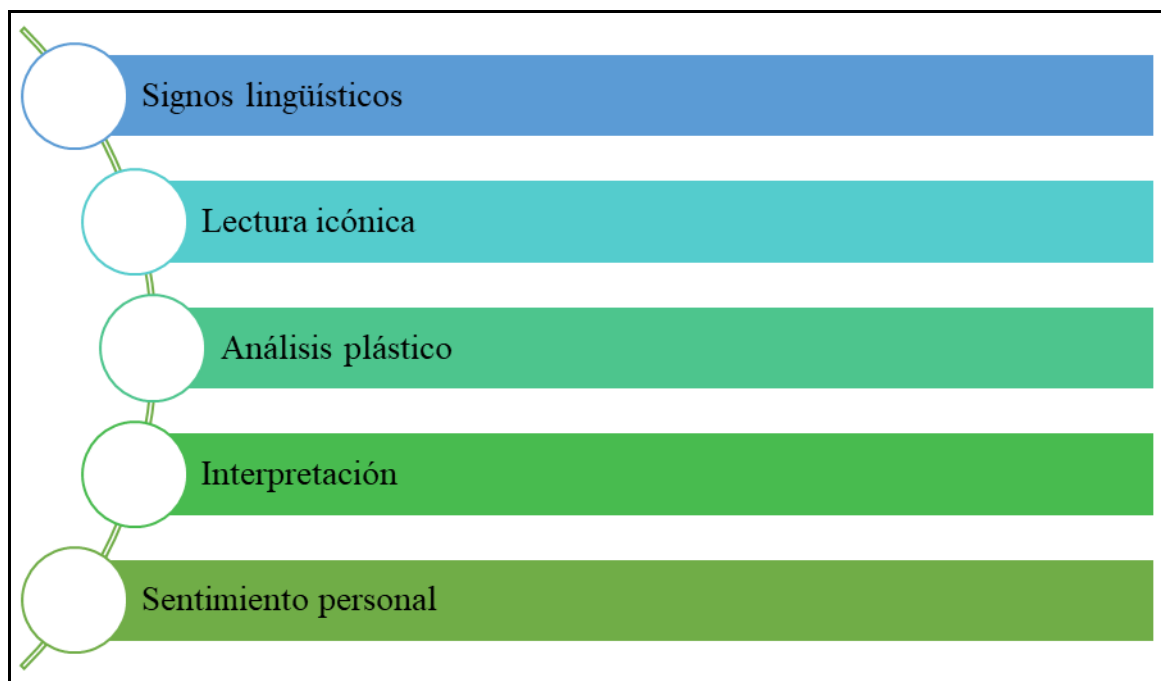


Fig. 13:
Guía para el análisis de una obra pictórica según Bessièrre y Bessièrre
(Fuente: elaboración propia).

Lo que se debe notar es que el análisis se logra cuando uno toma en cuenta tanto los elementos del mapa estructural de la obra como los elementos externos a su

composición como el contexto sociocultural, histórico y artístico de su producción. No olvidar que las variantes personales, las sensibilidades individuales y subjetivas, los esquemas socioculturales del receptor/analista como indicado por Belting en *Pour une anthropologie des images* (2004) pueden influenciar también el resultado final. Así pues, un cuadro o una imagen puede admitir diferentes interpretaciones. A continuación, tratamos de la emblemática.

I.4. La emblemática: imagen textual e imagen iconográfica

El objeto de este apartado es estudiar el funcionamiento del género emblemático. Tratamos de visitar su génesis, su estructura y funcionamiento, destacando los diferentes ejes interpretativos posibles. Es de recordar que este género, que es muy antiguo, no suscitó el interés de tantos estudiosos como otros campos de estudios como la lingüística, la pintura o la literatura porque su estudio convoca una confrontación de varias ciencias -la semiótica, la hermenéutica, la literatura, el arte, la mitología, por ejemplo- y, esto constituye un verdadero obstáculo.

I.4.1. De la emblemática y de su funcionamiento

Varios autores dedicaron sus estudios a la comprensión del sistema emblemático y a la interpretación de la erudición cultural de Europa durante la época barroca. Constituyen una inmensa fuente para investigadores que se interesan por ese asunto. Sólo evocamos los que inspiran nuestra investigación y que la mayoría de estudios sobre la emblemática considera como referencias.

Ya en el siglo XVI, Alciato esboza unas primicias para los estudios teóricos de la literatura emblemática en su obra *Emblematum liber* (1531) que será reeditada en varias lenguas. Entre esas reediciones, la que llama nuestra atención es la de Santiago Sebastián (*Los emblemas*, 1608). Después de presentar la estructura tríplica del emblema (*inscriptio, pictura, suscriptio*), el autor presenta el repertorio de los 212 emblemas de Alciato que agrupa bajo 14 temáticas (las Virtudes, los Vicios, la Naturaleza, la Astrología, el Amor, la Fortuna, el Honor, el Príncipe, la Vida/Muerte,

la Amistad-Enemistad, la Venganza, la Paz, la Ciencia-Ignorancia, el Matrimonio y la serie de los árboles).

En el mismo orden de ideas, el italiano Cesare Ripa publica en 1593 una colección de emblemas alegóricos inspirados de la obra de Andrea Alciato: *Iconología* (título original: *Iconologia overo Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*)⁶⁷. Es una verdadera enciclopedia iconográfica elitista que inspiró a artistas tales como los pintores Vermeer (*L'Allégorie de la foi*, 1670-1674) o Antonio Cavallucci (*L'Origine de la musique*, 1786).

A partir de 1955, Karl Ludwig Selig dedica su tesis doctoral (*Notes on Alciato in Spain*) y numerosos artículos científicos al estudio de la influencia de Alciato en España y al análisis de la emblemática española en su globalidad. En 1990, va a agrupar la mayoría de sus producciones en un libro titulado *Studies on Alciato in Spain*.

Aún más, el artículo “Los estudios sobre Emblemática: logros, perspectivas y tendencias de investigación” de López Poza Sagrario resulta ser un trabajo de lectura enriquecedora. Publicado en 1999, es un inmenso repertorio que hace una revisión bibliográfica sobre los estudios de emblemática desde el siglo XVI hasta el siglo XX como lo afirma: “se presenta un estado de la cuestión de los estudios de Emblemática, disciplina multidisciplinar [...]. [También] se indican los nombres de investigadores, sobre todo europeos y americanos dedicados a este estudio, sus producciones, los congresos celebrados y actas editadas, una revisión bibliográfica de repertorios, ediciones y estudios” (López Poza, 1999:94-95). Los agrupa en tres bloques entre los cuales los repertorios, las ediciones y los estudios.

Cinco años más tarde, el mismo autor publica en 2004 “La proyección emblemática en la Literatura”, ponencia que presenta en el *Congreso Internacional de Emblemática General* en la cual, una vez más, presenta el estado de la cuestión sobre

⁶⁷ En el marco de la presente tesis, utilizamos la edición traducida al francés por Jean Baudoin (2011).

la emblemática y su relevancia para el futuro. Estos trabajos nos serán de gran utilidad para orientar la revista literaria de nuestra tesis doctoral.

Otro especialista que nos inspira mucho es el francés Christian Bouzy. Sus trabajos se concentran más en la teoría del emblema y el estudio de emblemistas tales como los hermanos Juan de Horozco y Sebastián de Covarrubias. Es así como, en 1990, defiende su tesis doctoral con el tema *Recherches sur la littérature emblématique espagnole: les “Emblemas morales” de Juan de Horozco* en el que analiza lo que considera como único tratado teórico español sobre los emblemas del siglo XVI (Bouzy, 1992)⁶⁸.

A nuestro parecer, sus estudios son uno de los más detallistas y enciclopédicos de la literatura emblemática. No sólo trata de los emblemistas españoles, sino que también hace mención de algunos tratadistas italianos y franceses como en su artículo “Emblemas, empresas y jeroglíficos en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias” publicado en 1996⁶⁹.

En 1992, dedica el artículo “El *Tesoro de la Lengua Castellana o española*: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición” a la reexplicación del contenido del *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Sebastián de Covarrubias⁷⁰. Es cuestión de redefinir y comprender la terminología que pertenece a la simbólica de la literatura emblemática: emblema, empresa, símbolo, *hieroglífico*, divisa o lábaro; definiciones que resultan ser un laberinto porque, “de una a otra, las definiciones van diciendo casi lo mismo y avanzan como por un laberinto sin salida” (Bouzy, 1992:143). La conclusión que se saca de esa confusión es que esos

⁶⁸ *Emblemas Morales*, Ségovie, 1589.

⁶⁹ “Emblemas, empresas y jeroglíficos en el *Tesoro de la lengua* de Sebastián de Covarrubias”. En *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional* (Ed. López Poza), España: Servicio de Publicaciones, pp.13-42.

⁷⁰ Según Bouzy, junto con su hermano Juan de Horozco, Sebastián de Covarrubias es “uno de los principales representantes de este género literario en España, ya que mandó editar en 1610, apenas un año antes de sacar a luz la primera edición del *Tesoro de la Lengua*, tres centurias emblemáticas bajo el título de *Emblemas Morales*” (1992:128).

términos son más o menos sinónimos. Es un trabajo que nos servirá por mucho en la comprensión del emblema.

En 2000, publica “De los *Emblemas Morales* al *Tesoro de la Lengua* y al *Suplemento*: Sebastián de Covarrubias reescrito por sí mismo”. Aquí, el autor estudia los problemas generados en la auto-reescritura que Sebastián de Covarrubias hace de su obra los *Emblemas Morales*. Así, “por medio de alusiones o citas explícitas” (Bouzy, 2000:144) el propio autor hace de sus textos posteriores, o sea, el *Tesoro de la Lengua* y el *Suplemento*, cuerpos con constantes juegos extra-textuales e intertextuales a modelo de los *Emblemas Morales*. Este proceso produce, pues, confusiones tanto en el nivel del traspaso del texto (hipertextualidad) como en el de la reescritura de los códigos icónicos (*hiperesteticismo*).

El concepto de hipertextualidad será de gran utilidad en nuestra tesis doctoral. Genette lo define como “toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (Genette, 1982 :11). Entonces, nos daremos cuenta de que Cervantes convoca el mismo mecanismo en el *Persiles* haciendo alusiones de motivos de la emblemática de Alciato, Covarrubias, por ejemplo. En esta medida, el hipertexto será el *Persiles* y los hipotextos serán los libros de emblemas de Alciato, Sebastián de Covarrubias, Juan de Horozco.

Recientemente, Antón (“Emblemática y didáctica del latín”, 2002), vuelve a la nomenclatura del emblema en sus trabajos. Retoma la triádica de autores anteriores, pero concentra su artículo en sus orígenes y su utilidad en la enseñanza del latín. Veamos a continuación la génesis del género emblemático, la definición y la nomenclatura del emblema. Su definición será consolidada por sus relaciones con la alegoría y la mitología.

I.4.1.1. De la génesis del género emblemático

El género emblemático fue cultivado por primera vez en el siglo XVI con el librito de emblemas *Emblematum libellus* publicado en 1531 por Andrea Alciato (Alciato⁷¹, 1608:6; Antón, 2002:201) y se desarrolló con intensidad durante todo el período áureo⁷². Según ciertos emblemistas⁷³, la aparición de emblemas en los libros no fue un azar ya que nació en un contexto renacentista dominado por una cultura simbólica, la búsqueda de significados ocultos, el triunfo del hermetismo de la cultura clásica y sobre todo “la creación de un lenguaje ideográfico, a base de imágenes, explicadas con textos, bajo la pretensión de imitar la sabiduría del mundo antiguo, especialmente los jeroglíficos egipcios, en una forma totalmente arbitraria” (Alciato, 1608:15-16).

A partir de lo que acabamos de mencionar en las líneas precedentes, se considera al jurista italiano Andrea Alciato como fundador de la emblemática. Como lo íbamos diciendo, la cultura europea renacentista se caracterizó por una nueva manera de percibir el mundo considerando al hombre como centro del universo (triunfo de las ideas humanistas) y exaltando la naturaleza con el estudio de la vida y costumbres de los animales (emblemas animalísticos) o de la temática zoológica inspirada en la tradición animalística de la Antigüedad y de la Edad Media. Esta modalidad emblemática era llamada emblemática ornitológica y, según Antón (2002:209),

⁷¹ Andrea Alciato nació el 08 de mayo de 1492 en Álzate (Italia). Se doctoró en leyes en 1514 (en Bolonia) y mantuvo relaciones de amistad con Erasmo y Conrad Peutinger. Impartió clases en Francia y allí obtuvo su mayor fama. Después de una vida de nómada intelectual, falleció en Pavía (Italia) en enero de 1550. Su obra máxima *Emblematum libellus* fue reeditada más de 150 veces y fue traducida en italiano, alemán, inglés, español, francés, etc. Se inspiró de los epigramas griegos redactados por el monje Máximo Planude: *Anthologia graeca*, obra publicada en el siglo XIV. Al principio, Alciato produjo 99 emblemas, pero hizo correcciones lo que le llevó a alcanzar el número de 212 emblemas. Se cuenta que esa obra contribuyó en la invención de la imprenta. Todos sus trabajos sobre esa ciencia se registran en cuatro volúmenes (Alciato, 1608).

⁷² Relativo al Siglo de Oro que comprende dos grandes movimientos literarios: el Renacimiento (Siglo XVI) y el Barroco (Siglo XVII).

⁷³ Los emblemistas son autores que cultivaron el género emblemático. Las apelaciones difieren según los autores. Los hay que hablan de “emblemistas” y otros “emblematistas” pero en nuestro trabajo vamos a adoptar la palabra “emblemistas”. Recordemos que los primeros emblemistas eran en mayoría sacerdotes o religiosos porque vieron en la ciencia del emblema un camino por excelencia para transmitir “al hombre las virtudes, la sabiduría, las buenas costumbres” (Alciato, 1608:13).

Cuando un autor de emblemas de los siglos XVI y XVII necesitaba informarse sobre la naturaleza, hábitos o rasgos físicos de un animal real o imaginario a fin de transmitir su correspondiente mensaje moral, tenía a su disposición abundante material de temática zoológica procedente de la Antigüedad y de la Edad Media, los datos que ofrecían las exploraciones y los descubrimientos geográficos, y los nuevos inventarios de seres vivos que actualizan el legado tradicional.

En el texto siguiente, Antón reseña los trabajos antiguos en que se inspiraron los cultivadores de la emblemática animalística de los siglos XVI y XVII:

1. *De historia animalium* de Aristóteles, de paternidad discutida, es considerado el punto de arranque de la Zoología moderna como disciplina científica. Los libros VI, VIII y IX son los que más datos ofrecen sobre ornitología.
 2. En el mundo romano, de los 37 libros que forman la *Naturalis historia* de Plinio sobresalen los consagrados a la zoología (VIII-XI), y en concreto el libro X, dedicado al estudio de las aves; también hay referencias a ella en los libros XXVIII-XXX, con noticias tomadas sobre todo de Aristóteles.
 3. *De natura animalium* del retórico e historiador Claudio Eliano, un rico repertorio de curiosidades animalísticas en el que se mezclan, sin orden aparente, narraciones diversas sobre todo tipo de animales, con marcada preferencia por lo anecdótico y lo fantástico. También entre las fuentes de Eliano se halla la obra biológica de Aristóteles, que conocería a través de la compilación de Aristófanes de Bizancio.
- Otros escritos de la Antigüedad: Las *Aves* de Aristófanes, donde se enumera diversos animales volátiles con indicación de sus rasgos llamativos; el pequeño diálogo *De sollertia animalium* de Plutarco, con curiosidades y leyendas fantásticas [...] el *Polyhistor* o *Collectanea rerum memorabilium* de Julio Solino, un recorrido fantástico por el mundo conocido en el que se intercalan curiosidades geográficas y noticias maravillosas de animales reales y ficticios (2002:210).

Obviamente, el hombre renacentista se enfrentaba, pues, a nuevos desafíos, ideas novadoras y era cuestión de buscar un soporte que permitiese vehicular los nuevos hábitos. El arte y la literatura eran, dichos soportes “cargados de nuevos valores semánticos y simbólicos, [soportes de] expresión de las preocupaciones del hombre” (Alciato, 1608:12).

En otro orden de ideas, el hombre renacentista tenía como característica la vuelta a actitudes medievales y la gran admiración por la antigüedad clásica. Para los pensadores de la época, la idea de un renacer de la cultura clásica era una prueba de sabiduría ya que era una cultura cargada de un lenguaje hermético, complicado, enigmático, cuasi incomprensible, misterioso, simbólico y alegórico que necesitaba cierto grado de madurez intelectual para su comprensión.

Una de sus herencias era la cultura egipcia con su sistema jeroglífico que combina palabras, figuras y símbolos. Este mundo fascinó principalmente a los literatos y artistas y, marcó las principales raíces del género emblemático que se revelará con las mismas características que el lenguaje jeroglífico, o sea, “un lenguaje a base de imágenes y de textos escritos aclaratorios [...] equivalente moderno de los viejos jeroglíficos” (Alciato, 1608:14). Es lo que se desprende del siguiente fragmento textual:

En su deseo de recuperar la Antigüedad el hombre renacentista se encontró con un problema de lenguaje, ya que los monumentos y los restos históricos aparecían a veces en una forma ininteligible. Herencia de la milenaria cultura egipcia fueron los jeroglíficos, cuyo hermetismo se consideró como prueba de una sabiduría profunda y misteriosa, de origen divino; la escritura jeroglífica representaba las palabras por medio de figuras o símbolos, a las que por el peso de la tradición medieval se dio un sentido enigmático y aún cabalístico. Fecha clave para este resurgir fue el año de 1419, cuando llegó a Florencia el manuscrito de los *Jeroglíficos* de Horapolo, en griego, que sólo un siglo después fue traducido al latín.

Los humanistas recibieron con entusiasmo y veneración el conocimiento de estas verdades, que poco tenían de egipcias, pero que venían envueltas en un lenguaje hermético. Literatos y artistas se apasionaron por este mundo fantástico que cristalizó en obras como el *Sueño de Polífilo*, novela arqueológico-amorosa, que ejerció desde 1499 una auténtica fascinación. En la creación de las imágenes de este lenguaje enigmático se asoció su profundidad y calidad a la forma más oscura posible, sin duda como un recuerdo de los incomprensibles jeroglíficos (Alciato, 1608:14).

Al principio, Alciato no adjuntó imágenes pictóricas a sus epigramas. Sólo produjo los epigramas y sus títulos, pero más tarde, los ilustradores pintores de la época añadieron azarosamente las imágenes grabadas. A este propósito, Egido afirma en *Emblemas* de Alciato -edición española- que “fueron los editores los que, al añadirles los grabados, dieron lugar al nacimiento de ese nuevo género que del azar hizo ley para sus apariciones posteriores” (Alciato, 1608:12), pero más antes, se afirma que “Alciato preparó el manuscrito con 99 emblemas, lo presentó al consejero imperial Peutinger, quien lo dio a conocer al impresor Steyner, mas éste consideró oportuno que cada epigrama fuera ilustrado, tarea que se encomendó al grabador Breui” (Alciato, 1608:15). A partir de aquel momento, se considera el emblema como una especie de epigrama que conjuga la representación verbal y la representación pictural (unión palabra e icono, *verba* y *pictura*) y la obra de Alciato se vuelve un *Bibliae pauperum* (libro ilustrado).

Entonces, la imagen grabada entra en comunicación con el texto, habla, comunica, educa y deleita. El mundo artístico se nutre de ese nuevo paradigma, pero con un matiz añadido por los humanistas: dar a los emblemas un contenido moral y religioso con una finalidad didáctica (Alciato, 1608). Precisemos que el tiempo pasando, ese género desaparece y da lugar a otra forma de emblemas en las obras: las imágenes retóricas o écfrasis. Esto es, los autores se inspiran en las imágenes grabadas (*imago*) presentes en el emblema para hacer una reescritura que toma la forma de una imagen mental, retórica o textual. La segunda parte de este capítulo se consagra a su estudio. Ahora, veamos lo que es realmente el emblema.

I.4.1.2. De la definición del emblema

Desde los preceptistas y creadores de los libros de emblemas, las definiciones del emblema difieren de un autor a otro. De buenas a primeras, es menester precisar que existen varios términos cuyos contenidos semánticos tienden a confundirse en ese asunto. Entre emblema, empresa, jeroglífico y divisa, la frontera semántica es confusa y los debates siguen haciéndose en cuanto a sus diferencias. A este propósito, Bouzy defiende la postura según la cual son términos sinónimos. A veces, sólo la terminología cambia de un autor a otro. Así, se nota que, mientras Sebastián de Covarrubias habla de “enigma”, su hermano Juan de Horozco habla de “divisa” (Bouzy, 1992).

Dicho esto, los investigadores intentan interpretar el emblema y proponer una definición a partir de su génesis y su forma estructural. Si ciertos autores atribuyen al emblema un contenido alegórico, otros lo consideran como un cuerpo mitológico. De todas formas, vamos a intentar ver esas relaciones adelante.

Etimológicamente, la palabra emblema tiene sus raíces del griego y significa “lo puesto”, “lo colocado” (Antón, 2002:221). Pues, cuando los ilustradores colocan cerca de los textos poéticos (epigramas) de Alciato grabados y pinturas, esa asociación de imagen acompañada de un texto descriptivo se llama emblema. Si Sebastián de

Covarrubias y Joseph Vicens corroboran esa definición etimológica, la concepción de Juan de Horozco es diferente.

Según Sebastián Covarrubias, “metaphóricamente [sic] se llaman emblemas los versos que se subscriben a alguna pintura o talla, con que significamos algún concepto bélico, moral, amoroso o en otra manera, ayudando a declarar el intento del emblema y de su autor” (citado en Alciato, 1608:8) esto es, un breve texto poético unido a un objeto (pintura) y a su función descriptiva o de écfrasis (Antón, 2002). La definición de Joseph Vicens se inscribe en la misma perspectiva porque da “al emblema el estatuto de un verdadero género plástico-poético” (Bouzy, 1992:131).

Se puede notar que el emblema se caracteriza por la compenetración entre la imagen y el texto y hoy, su estudio hace la curiosidad tanto de los literatos como de los artistas. Praz presenta las cinco reglas de Giovio para la composición de un emblema:

1) that the device should have a just proportion between the body (that is, the picture) and the soul (the motto); 2) that it should not be so obscure as to need the Sybil for its interpreter, nor so transparent that every mean mechanic might understand it; 3) that above all it should make a fine show, that is, represent things pleasing to the eye, such as stars, fire, water, trees, instruments, fantastic animals and birds; 4) that the human figure should not appear therein; 5) that the motto which is its soul should be in a different language from that of the author of the device, so that the sentiments should be somewhat more concealed, and that the motto should be brief but no so much so as to be obscure and misleading (1975:63).

La definición que Juan de Horozco propone del emblema es diferente de la de su hermano. Sencillamente, considera el emblema como una mera pintura. A partir de ese enfoque, “parece privilegiar el aspecto pictórico del emblema más bien que el aspecto verbal” (Bouzy, 1992:131).

A partir de estas dos posturas definicionales, la que nos parece más adecuada es la de Sebastián de Covarrubias y Joseph Vicens que asocia simultáneamente lo verbal y lo pictórico, dejando ver una conjugación tríptica de sus componentes entre el *inscriptio* o lema, el *suscriptio* (epigrama) y la *pictura* (imagen pictural). Esto se averigua con su nomenclatura tripartida que desarrollamos a continuación. Ahí, se nota que no se puede interpretar un emblema separando el *suscriptio* de la *pictura*.

I.4.1.3. Nomenclatura del emblema

El emblema canónico (*emblema triplex*) según Alciato se compone de tres elementos ligados (Pascual Buxó, 1989; Antón, 2002; Visser, 2005): la figura, el mote/título y el epigrama o texto explicativo. En el prólogo de la edición de Santiago Sebastián, Aurora Egido afirma:

La armonía interior del emblema se establece entre los componentes que lo forman. El *emblema triplex*, al cual vamos a referirnos, se distingue, en líneas generales, de las empresas y otras formas icono-verbales por contener tres partes claramente diferenciadas: 1) la *inscriptio* o lema que da título al emblema, 2) la *pictura* o imagen simbólica y 3) la *suscriptio*, declaración o epigrama que sirve de pie a la imagen. Alciato y otros emblemistas posteriores concibieron la pintura como el cuerpo, y los textos como el alma del emblema; por tanto, cualquier intento de clarificación y análisis del mismo deberá tener en cuenta la representación (*res picta*) y su formulación (*res significans*) (Alciato, 1608:7).

Como puede notarse, la figura o elemento visual constituye el precepto didáctico-moral que se hace del libro. También se llama “cuerpo” y sus diferentes correspondientes latinos son *pictura*, *imago*, *symbolom*. Suele ser la ilustración en forma de ícono, pintura o grabado de un mensaje textual anteriormente manifiesto. Así que, desde una visión semiótica, tiene una función de redundante icónico porque retoma simbólicamente e ideológicamente lo que se transcribe a partir de lo verbal.

El mote del latín *inscriptio*, *titulus*, *motto* o *lemma*, es el lema o la sentencia -en su sentido literal- que permite destacar los diferentes semas y a “descifrar el sentido de la imagen” (Antón, 2002:203). Es la frase sintética que se redacta en griego o latín. Los emblemistas solían inspirarse en la Biblia, del clérigo, o de ciertos clásicos greco-latinos para expresar dichos lemas. Según Antón (2002:203), “suele ir colocado en la parte superior de la figura o inserto en una filacteria en el interior del grabado; pocas veces aparece en la parte inferior”.

El epigrama, del latín *suscriptio*⁷⁴, *epigramma* o *declaratio*, es un breve texto que se coloca respecto a una pintura/cuadro con una función descriptiva o explicativa. Es el alma del emblema y se redacta en latín. A este propósito, Antón atestigua que “sirve

⁷⁴ Ciertos autores escriben *suscriptio* y otros *subscriptio*. En nuestro trabajo, adoptamos la grafía *suscriptio*.

de conexión entre el grabado y el lema [y] suele ir en verso, en latín o en vulgar. Por lo general, una parte del epigrama se consagra a describir la pintura y la otra a exponer la enseñanza moral, política o religiosa que se desea comunicar” (2002:203).

Según Buxó (1989:1277),

el epigrama desempeña de manera explícita una doble función discursiva: la primera por medio de la cual se conmina al destinatario a mantenerse atento a la vinculación estructural de la imagen o «cuerpo» del emblema con la *suscriptio* o epigrama que la describe, y la segunda que consiste en la exposición de los contenidos filosófico-morales imbuidos en la imagen. Siendo esto así, resulta difícilmente aceptable la hipótesis según la cual el componente gráfico del emblema puede ser tenido como una mera ilustración del contenido del epigrama. La ilustración es, de suyo, el resultado de la transposición icónica de objetos y escenas literariamente descritos.

La disposición clásica del emblema es de tal manera que, como ya lo hemos dicho, el lema se pone encima de la imagen y el epigrama después de la imagen. Como lo podemos observar en la figura 1, tenemos un lema “*Gratiam referendam*”, la imagen de un animal (la cigüeña) y por fin el epigrama:

Aërio insignis pietate Ciconia nido

Inuestes pullos pignora grata fouet.

Taliaque expectat sibi munera mutua reddi

Auxilio hoc quoties mater egebit anus.

Nec pia spem soboles fallit, sed fessa parentum

Corpora fert humeris praestat et ore cibos.

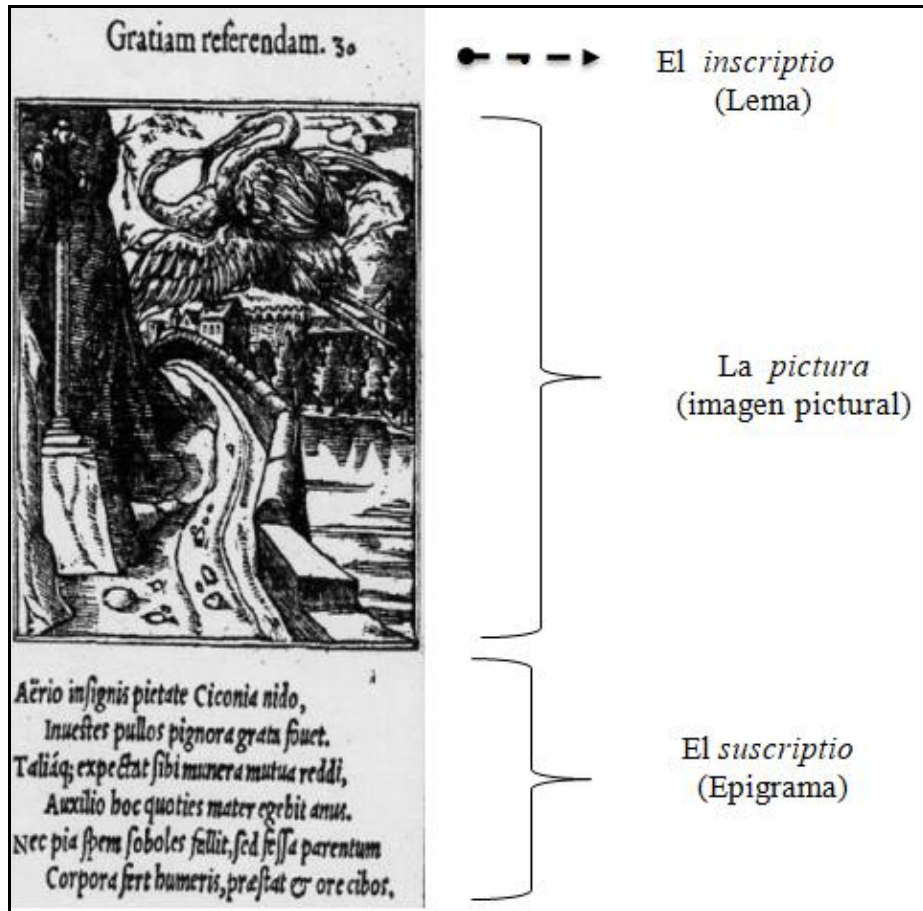


Fig. 14:
 Ejemplo de emblema animalístico (Fuente: Antón, 2002:213).

Pero, la disposición es otra en ciertas reediciones de los libros originales de los emblemistas y, son esas reediciones las que utilizamos en nuestro trabajo. A modo de ilustración, observamos que el lema y el epigrama de la figura 14 vienen debajo de la imagen.



Emblema XVIII Emblema XVIII
 PRVDENTES LOS PRUDENTES

Iane bifrons, qui iam transacta futuraque calles,
 quique retro sannas, sicut et ante, vides: te tot
 cur oculis, cur fingunt vultibus? An quod
 circumspectum hominem forma fuisse docet?

Jano bifronte, que conoces bien las cosas pasadas y por
 venir, y que contemplas lo de detrás y ves lo de delante.
 ¿por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no es
 porque esta imagen simboliza al hombre precavido.

Fig. 15:

Emblema XVIII (18): *Los prudentes* (Fuente: Alciato, 1608:41).

En ese emblema XVIII de Alciato, tenemos la imagen de la cabeza de Jano el bifronte que flota sobre un paisaje de ciudad, abajo del cual tenemos inscripciones textuales en dos lenguas: unas de izquierda en latín y otras de derecha en español. Sucesivamente, tenemos el número del emblema en cifra romana (XVIII), el título del emblema y el epigrama.

Inscripciones en latín

Emblema XVIII

PRVDENTES

*Iane bifrons, qui iam transacta futuraque calles,
 quique retro sannas, sicut et ante, vides: te tot*

*cur oculis, cur fingunt vultibus? An quod
circumspectum hominem forma fuisse docet?*

Transcripción de las inscripciones latinas en castellano

Emblema XVIII

LOS PRUDENTES

Jano bifronte, que conoces bien las cosas pasadas y por venir, y que contemplas lo de detrás y ves lo de delante. ¿por qué te pintan con tantos ojos y rostros? ¿Acaso no es porque esta imagen simboliza al hombre precavido.

Como lo podemos evidenciar, casi todos los libros de emblemas fueron redactados en latín y griego. Obviamente, las versiones que tienen inscripciones en otros idiomas (inglés, alemán, inglés o español) son meras traducciones o reediciones facsímiles como se precisa en la cita siguiente: “hubo un factor nuevo que estuvo de parte de los grandes impresores, que se dieron cuenta de la oportunidad de hacer ediciones en diversas lenguas con sólo traducir el texto original a la lengua nacional deseada, ya que la parte gráfica no variaba” (Alciato, 1608:16)⁷⁵.

La principal razón de esas traducciones es la de volver asequible el volumen de Alciato, originalmente escrito en italiano, a estudiosos que no entienden la lengua latina. Es, por ejemplo, el caso de la edición inglesa: *The latin emblems indexes and lists* (1985) de Daly en la que se elabora un índice, un catálogo de todos los emblemas de Alciato con epigramas traducidos en inglés e imágenes sumamente descritos. Introduciendo su trabajo, declara:

The purpose of this volume is to make accessible to the modern reader the emblems of the great Italian jurist Andreas Alciatus not only in the original Latin but also in representative translations into French, German, Italian and Spanish published during the sixteenth and early seventeenth centuries. These emblems have been rendered accessible in three ways. Firstly, facsimiles of the emblems have been reproduced; secondly, the texts have been translated into English and the pictures have been briefly described; thirdly, indexes have

⁷⁵ El manual de Alciato publicado en latín en 1531 fue traducido al francés en 1536, al alemán en 1542 y al castellano en 1549.

been prepared to the key words and visual motifs, which are specially flagged in the translations and descriptions. (Daly, 1985:9).

Es de precisar que, durante la época áurea, los emblemas tenían una estrecha relación con las figuraciones alegóricas, mitológicas o lexicalizadas. Seifert concibe la emblemática como una literatura alegórica junto con la mística o la pintura y concede, por ejemplo, que hay abundantes referencias alegóricas en el *Persiles* (Seifert, 2014). Entonces, ¿qué es la alegoría?

I.4.2. Emblema y alegoría

In primis, es de mencionar que existen una multitud de definiciones del término ‘alegoría’ y una variedad de concepciones que podrían acercarse a su contenido. Por una parte, Flecher otorga a la literatura alegórica una vertiente simbólica⁷⁶ de modo que “lo simbólico remite a cualquier texto o representación cuyo significado trasciende lo literal o mimético” (Seifert, 2014:24). En esta definición, se pone de relieve la consciencia figurativa y emblemática que puede tener un corpus textual. Es el ejemplo de textos sagrados como la Biblia (recuérdese, por ejemplo, la alegoría de la torre de Babel), géneros literarios tales como la poesía y artísticos como la pintura. Se pueden también clasificar disciplinas humanísticas como la filosofía (recuérdense la alegoría de la caverna de Platón o la dialéctica del amo y el esclavo de Hegel), la lógica, la metafísica cuya interpretación va más allá de la información literal.

Por su parte, Todorov concibe la alegoría como una literatura fantástica. Toma sus raíces de la fantasía o ciencia ficcional. Esto supone que tanto los relatos alegóricos como fantásticos representan estados sobrenaturales y extraordinarios en los que intervienen entes mitológicos; los cuales utilizan formas de objetos cotidianos, formas de animales y/o de seres humanos. Este tipo de relato exige que existan por lo menos dos sentidos para la misma palabra o el mismo concepto; uno literal y otro

⁷⁶ Sobre las diferencias y similitudes entre símbolo y alegoría según Goethe, Schelling, Kreuzer y Solger, véase Todorov, Tzvetan (1993). *Teorías del símbolo*. Monte Ávila: Monte Ávila Editores, pp.279-309.

obtuso. Defiende este postulado en su obra *Introducción a la literatura fantástica* (1981) donde define la alegoría de la siguiente manera:

Empecemos por definir la alegoría. Como de costumbre, no faltan definiciones antiguas, y van de lo más estrecho a lo más amplio. Curiosamente, la definición más abierta es también la más reciente; aparece en el libro de Angus Fletcher, *Allegory*, verdadera enciclopedia de la alegoría: “Dicho en términos sencillos, la alegoría expresa una cosa y significa otra”, dice Fletcher al comienzo de su libro (pág. 2). En realidad, como se sabe, todas las definiciones son arbitrarias; pero ésta no es demasiado atractiva: por su nivel de generalidad, transforma la alegoría en una suerte de cajón de sastre, en una super figura (Todorov, 1981:35).

Se puede comprender a partir de esa definición que, para identificar un motivo alegórico en un texto, hay que ir más allá de la exégesis literal de lo leído. Hay ‘lo dicho’ y hay ‘lo comunicado’ o sea, se dice algo para significar otra cosa: el primer paso para reconocer la alegoría. Sigue afirmando:

La idea que en la antigüedad se tenía de la alegoría nos permitirá avanzar un poco más. Quintiliano escribe que: “Una metáfora continua se desarrolla en alegoría”. En otras palabras, una metáfora aislada no indica más que una manera figurada de hablar; pero si la metáfora es continua, ininterrumpida, revela la intención cierta de hablar también de algo más que del objeto primero del enunciado. Esta definición es valiosa porque es formal: indica el medio por el cual es posible identificar la alegoría. Si, por ejemplo, se habla del Estado como de una nave, y luego del jefe de ese estado llamándolo capitán, podemos decir que la imaginería marítima ofrece una alegoría del estado (Todorov, 1981:35).

Las precedentes citas dejan translucir la crítica que Todorov hace de la posición de Flecher. Según él, la definición de Flecher es muy abarcadora y “prefiere una definición más precisa, concreta y teóricamente correcta” (Seifert, 2014:24). A este propósito, se adecúa con la concepción de Quintiliano, quien considera la alegoría como una metáfora continua. Si la metáfora simple es una figura estilística que comunica figurativamente un enunciado, la metáfora continua revela una intención de hablar de otra cosa que el objeto del enunciado literal.

En todo caso, “la alegoría implica la existencia de por lo menos dos sentidos para las mismas palabras; se nos dice a veces que el sentido primero debe desaparecer, y otras que ambos deben estar juntos” (Todorov, 1981:36). Esto es, se pone de relieve la dimensión simbólica y/o representativa que presupone que, al leer un texto o una imagen, no se percibe literalmente su significado. Es importante convocar lo

sobreentendido, las implicaturas que permiten trascender lo literal o mimético, pues, dice algo y comunica otra cosa o, no significa lo que dice (Seifert, 2014).

Simplemente, la alegoría es un procedimiento retórico que asocia el razonamiento mediante analogías y que crea un sistema de imágenes metafóricas. Dicho sistema puede representar un pensamiento complejo, una cultura metafísica, principios abstractos de una época, a partir de figuras con un sentido no explícito, metafórico y misterioso. En relación con la tradición emblemática que es característica a la tradición áurea, la alegoría también procura ser una figura estilística que describe el mundo barroco español como lo afirma Seifert (2014:27): “La alegoría figura, entonces, entre una serie de recursos estilísticos que se prestaban a la lectura y descripción del mundo barroco español, como son el emblema, el símbolo, la metáfora, el jeroglífico y toda suerte de traslaciones y misterios”.

A modo de ilustración, la gran luz que corre, el cometa, el viejo que sale de esta luz y que el bárbaro considera como su padre: “Padre —respondió el mozo—, vamos a nuestro rancho, que hay muchas cosas que decir y muchas más que pensar” (*TPS*, I, 4, p.158) en el *Persiles* revistan un sentido misterioso y alegórico:

En esto, vieron que hacia ellos venía corriendo una gran luz, bien así como cometa, o por mejor decir exhalación que por el aire camina. Esperáranla con temor, si el bárbaro no dijera:

—Este es mi padre, que viene a recibirme.

[...]

Llegó en esto la luz, que la traía uno, al parecer bárbaro, cuyo aspecto la edad de poco más de cincuenta años le señalaba. Llegando, puso la luz en tierra, que era un grueso palo de tea, y a brazos abiertos se fue a su hijo, a quien preguntó en castellano que qué le había sucedido, que con tal compañía volvía (*TPS*, I, 4, p.158).

Para llegar a identificar la alegoría, convocamos elementos meta-discursivos. Tomando el caso de una fábula que es un género literario en el que se mezclan la ficción artificiosa, la ficción alegórica y la mitología: “el sentido alegórico o medular de una fábula se revelaba a través de estrategias narrativas dedicadas a la articulación de un meta-discurso, sea este de índole teórico-literario, histórico-natural, moral o religioso” (Seifert, 2014:141). Esto lleva Egido a emblematizar la literatura y a considerar toda novela u obra poética como un cuerpo artístico simbólico tal como lo

son otros recursos simbólicos tales como el jeroglífico, el emblema, el sueño, todos destinados a la representación y visualización de conceptos abstractos (citado en Seifert, 2014).

A parte esas definiciones clásicas, notemos que la alegoría se lee también sobre los planos cultural, natural y social. La semiótica cultural o socio-cultural es la herramienta que se puede convocar en este contexto. Si bien la alegoría, como lo acabamos de presentar, puede identificarse por medio de la mera expresión discursiva que tiene una relación con el estilo, no se puede dejar de lado la dimensión semiótica de la cultura barroca como lo atestigua Seifert (2014:19):

la dimensión alegórica de la producción cultural barroca no sólo se manifestaba a nivel del lenguaje en cuanto modo expresivo, sino que radicaba además en cierta actitud epocal frente a la lectura del mundo natural y social. Estudios socio-culturales del período, como por ejemplo el de Carolyn Merchant, sugieren que las lecturas simbólicas de la naturaleza cedieron, a partir de la temprana modernidad, a una cosmovisión progresivamente materialista y exploradora. Si bien el interés en el significado velado del universo aumentó, también cambiaron los motivos que animaban esta empresa exhaustiva y acumuladora de la interpretación del mundo.

Entonces, la emblemática se identifica como una escritura alegórica en el barroco (Seifert, 2014) a través de la cual se puede inferir series de interpretaciones según las contingencias socioculturales en vigor. De manera simple, la emblemática alegorizaba el contexto cultural de la época presentando en forma de alegorías héroes mitológicos y sus fábulas. Fue el caso de la alegorización de la fábula de la victoria de Hércules sobre los hijos de Gerión que Alciato representa en el emblema 40 (Alciato, 1608). En el siguiente apartado, tratamos de estudiar las mitografías emblemáticas griegas y sus antecedentes.

I.4.3. Emblema y mitología

Con este estudio, penetramos el mundo filosófico-imaginario, politeísta de la mitología griega, repertorio fantasmagórico, mítico y simbólico de la tradición clásica. Es de precisar que el estudio de la mitología griega tiene todo su sentido en este trabajo porque según el método semiótico de transposición externa interdiscursiva, se

transponen las historias de mitos griegos en producciones literarias (Hébert, 2016:21). No pretendemos estudiar toda la historia de los mitos helénicos. Sólo queremos evocar esa tradición antigua para tener elementos que nos facilitarán la lectura y la interpretación de los emblemas.

Como lo hemos señalado, la cultura emblemática tiene una relación estrecha con la mitología clásica, sobre todo la grecorromana y un poco de la egipcia⁷⁷. De forma puntual, estudiamos los sentidos del mito, los principales temas y divinidades de la mitología griega. Tomamos como referencia los libros del mitógrafo García Gual Carlos, *Introducción a la mitología griega* (2004)⁷⁸ y de la egiptóloga Castel Elisa, *Gran Diccionario de Mitología Egipcia* (2001)⁷⁹.

I.4.3.1. ¿Qué es el mito?

Definir el vocablo ‘mito’ no es fácil porque según la filiación disciplinaria y el enfoque socio-científico, las interpretaciones difieren. La concepción que el antropólogo-etnólogo Lévi-Strauss tiene de esta palabra no sería la misma con la del filólogo Saussure ni la del psicólogo (Freud, Jung) o sociólogos (Karl Marx, Prado Biezma). Tampoco lo sería con la concepción del teólogo Jan de Vries. Esto permite pensar que, definicionalmente, el término mito lleva “connotaciones infinitas” lo que no permite tener una aproximación sesgada y parcial (García Gual, 2004:13).

Esa divergencia de acepciones que responden a los caprichos interpretativos particulares dificulta la tarea en el momento de proponer una definición consensual, con patrones semántico-ideológicos comunes tal como afirma Kirk en su libro *El mito* (1970): “No hay ninguna definición del mito. No hay ninguna forma platónica del mito que se ajuste a todos los casos reales. Los mitos [...] difieren enormemente en su morfología y su función social” (citado en García Gual, 2004:15).

⁷⁷ No estudiamos la mitología egipcia aquí porque no impactó el contenido de los emblemas. Formalmente, los emblemistas se inspiraron del sistema jeroglífico egipcio (gráfico/texto) para componer los emblemas.

⁷⁸ Utilizamos la edición más reciente de este libro que fue publicada en 1992 y reeditada en 1993, 1994, 1995, 1998, 1999, 2001 y 2004.

⁷⁹ El libro es una reedición del libro *Diccionario de Mitología Egipcia* publicado por la misma autora en 1995.

De buenas a primeras, el mito del griego *mythos* es un conjunto de creencias e imágenes idealizadas que se forman alrededor de un personaje o un fenómeno que le convierten en modelo, arquetipo o prototipo social. También es un relato fabuloso o imaginario (Gély, 2006) y, una ficción que lleva una conciencia con sentido alegórico transgeneracional o sea que se transmite como un legado de generación en generación acorde con García Gual (2004:18):

El mito es un *relato*, una narración, que puede contener elementos simbólicos, pero que, frente a los símbolos o a las imágenes de carácter puntual, se caracteriza por presentar una «historia». Este relato viene de tiempos atrás y es conocido de muchos, y aceptado y transmitido de generación en generación. Es lo contrario de los relatos inventados o de las ficciones momentáneas. Los mitos son «historias de la tribu» y viven «en el país de la memoria» comunitaria. La *tradición mítica* es un fenómeno social que puede presentar variaciones culturales notables, pero que existe siempre. [...] El relato mítico tiene un *carácter dramático y ejemplar*. Se trata siempre de acciones de excepcional interés para la comunidad, porque explican aspectos importantes de la vida social mediante la narración de cómo se produjeron por primera vez tales o cuales hechos. Ese *valor paradigmático* de los mitos es uno de sus trazos más destacados por los funcionalistas (Malinowski y también M. Éliade).

En el mismo orden de ideas, el mitocrítico Losada Goya, afirma que

el mito es un relato explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales, con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales (2012:9; 2017:13).

La noción de carencia de testimonio histórico que Losada menciona en su definición y que Marigno Vázquez considera como “fuera de lo histórico” (2015:53) convoca *ipso facto* el carácter sobrenatural del mito. En esta medida, Éliade lo representa como un relato sagrado que da cuenta de acontecimientos que tuvieron lugar antes de la formación del mundo. Explica su postura en su obra *Mito y realidad* de la siguiente manera:

la definición que me parece menos imperfecta, por ser la más amplia, es la siguiente: el mito cuenta una historia sagrada; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los «comienzos». Dicho de otro modo: el mito cuenta cómo, gracias a las hazañas de los Seres Sobrenaturales, una realidad ha venido a la existencia, sea ésta la realidad total, el Cosmos, o solamente un fragmento: una isla, una especie vegetal, un comportamiento humano, una institución. Es, pues, siempre el relato de una «creación»: se narra cómo algo ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El mito no

habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son Seres Sobrenaturales. Se les conoce sobre todo por lo que han hecho en el tiempo prestigioso de los «comienzos». Los mitos revelan, pues, la actividad creadora y desvelan la sacralidad (o simplemente la «sobre-naturalidad») de sus obras. En suma, los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo «sobrenatural») en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales (Éliade, 1991:7).

Esta primera tentativa definicional del mito se inscribe en la mitocrítica esencialista que concibe el mito “como matriz paradigmática sagrada” y, una “narración etiológica de corte alegórico” (Marigno Vázquez, 2015:53).

En la narrativa, se procede por transposición externa interdiscursiva para representar en un relato referencias mitológicas -narración mítica- esto es, se utilizan códigos emblemáticos cuya interpretación necesita el conocimiento del mito. Todo lo que acabamos de mencionar puede resumirse en la siguiente cita de García Gual, en la que el sustantivo mito remite “a lo que aparece como fabuloso, extraordinario, prestigioso, fascinante, pero, a la vez, como increíble del todo, incapaz de someterse a verificación objetiva, quimérico, fantástico y seductor. [Además], el *mito* está más allá de lo real, pertenece al ámbito de lo « fabuloso » y de la « ficción »” (2004:12).

La relación estrecha que tiene la mitología con la divinidad ha sido un pretexto para ciertos autores de atribuir al mito una connotación religiosa. Es el caso de Jan de Vries quien afirma que los “mitos son historias de dioses. Quien habla de mitos tiene, por tanto, que hablar de dioses. De lo que se deduce que la mitología es una parte de la religión” (citado en García Gual, 2004:13-14). La mayor parte de los mitos tienen una sustancia religiosa por lo que pueden ser protagonizados por dioses o semidioses.

Basten, como muestra, algunos dioses de la mitología egipcia (Castel, 2001): *Ajet* (diosa vaca), *Aker* (dios guardia de las puertas Este y Oeste del mundo subterráneo), *Almas de Pe* y *Almas de Nejen* (divinidades antropomorfas), *Onuris* (dios cósmico), *Osiris* (dios de la vegetación, soberano del submundo, dios del Más Allá), *Isis* (diosa de la fidelidad conyugal, el amor maternal), *Seth* (dios de la producción y fertilidad,

patrono de la guerra, la violencia y de las tormentas), *Thot* (dios de las estrellas, dios de la luna). A pesar de eso, no se puede negar el hecho de que existan mitos que no traten de dioses o de la fe religiosa, pero mitos relacionados con los cuentos populares y leyendas. Pues, la definición de Jan de Vries es limitada.

La definición del funcionalista Malinowski corrobora de una manera u otra la de Jan de Vries. Él no considera la teogonía como una ciencia ajena a la vida del ser humano. Sostiene que cualquiera que sea la creencia que brinde respuestas a las preguntas existenciales del ser humano, se debe considerar como mito. Pues, desde esa perspectiva, los mitos religiosos o teogónicos también recobran una función antropológica en el mismo título que los mitos políticos, por ejemplo.

La visión que el antropólogo estructuralista Lévi-Strauss, tiene del mito es diferente de las que acabamos de presentar. Según él, el mito “describes a lived experience” (2005: x) por lo que le asigna una función sumamente social. Esto es, no lo concibe desde una perspectiva abstracta-politeísta con significados abstractos, sino que lo interpreta

destacando su significado en el contexto social o su valor como instrumento mental en la representación colectiva del mundo de la mentalidad arcaica. Tanto unos como otros han visto en el mito una forma de representar la realidad, un molde imaginario de comprender y dar sentido a la situación y actuación del hombre en ese mundo comprensible y domesticado gracias a los mitos (García Gual, 2004:14).

En otras palabras, los mitos se interpretan desde un enfoque pragmático para comprender el hombre real, en situaciones de vidas reales, en el mundo real. Se nota con esta definición que el sentido del mito ha migrado de la concepción teocentrista al antropocentrismo secular resaltando su aspecto funcional. Es la rama existencialista de la mitocrítica que concibe el mito desde una consciencia colectiva, etnológica, ideológica y basa su “su hermenéutica en factores circunstanciales (psíquicos, socioculturales y reflexivos)” (Marigno Vázquez, 2015:53). Los principales representantes de esa rama se destacan del existencialismo contemporáneo

(Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Heidegger, Sartre) y del neoxistencialismo (Marx, Freud, por ejemplo) (Marigno Vázquez, 2015).

Total, hemos destacado dos concepciones del mito. Una de corte esencialista (mitos esencialistas o clásicos) y otra de corte existencialista (mitos existencialistas, circunstanciales o modernos). Personalmente, todas las definiciones arriba mencionadas tienen méritos. Aunque la vertiente antropológica-existencialista nos parezca más adecuada porque cualquier mito, aunque sea de origen ficcional o no, se inscribe en una contingencia social y se conforma con las preocupaciones sociales de los seres humanos. Entonces, atribuimos al mito un carácter ficcional-antropológico, terminología que juzgamos *carrefour* y que borra definitivamente esa sempiterna disputa.

I.4.3.2. Narración mítica

Un relato que tiene motivos mitológicos es un relato con narración mítica. Se convoca aquí la noción de transposición que supone el paso transformador de un mismo elemento de un sistema a otro (Hébert, 2016). En otras palabras, el autor del relato transpone las referencias que tiene de la mitología clásica grecorromana o egipcia en su narración y, esto se manifiesta a través de acciones extraordinarias y maravillosas, etcétera como lo afirma Éliade: “en la prosa narrativa, la novela especialmente, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares” (1991:89).

En este momento, las tramas son abstractas y no siguen un orden de explicaciones y de razonamiento lógicos. Es así como se puede tratar de temas ontológicamente míticos, supra-sensuales o supra-sensoriales que trascienden el orden del mundo físico y material. Pueden ser temas relativos a la muerte, al comienzo del universo, al apocalipsis, al destino del hombre después de la muerte (“el más allá”) o después del fin del mundo. García Gual afirma:

En el ámbito narrativo desfilan fulgurantes actores y allí se cumplen las acciones más extraordinarias: creación y destrucción de mundos, aparición de dioses y héroes, terribles

encuentros con los monstruos, etc.; todo es posible en ese mundo coloreado y mágico del mito. [...] El mito explica e ilustra el mundo mediante la narración de sucesos maravillosos y ejemplares. [...] La narración mítica explica por qué las cosas son así y sitúa las causas de esos procesos originales en un tiempo primordial. Hay unos temas esencialmente míticos, los que se refieren al comienzo de las cosas: la cosmogonía y la teogonía, y los que se refieren al final de todo, al más allá de la muerte y del tiempo terrestre: la escatología (2014:18,19)⁸⁰.

Sigue añadiendo que los personajes de los relatos míticos son actores extraordinarios con caracteres divinos. Pueden ser dioses o representaciones que parecen a dioses o, simplemente, pueden ser héroes de la mitología grecorromana o de la egiptología. Los caracteres de esos personajes son diferentes de los de una narración verosímil⁸¹. Sus comportamientos son del orden de la metafísica y de lo sobrenatural:

Los actores de los episodios míticos son seres extraordinarios, fundamentalmente seres divinos, ya sean dioses o figuras emparentadas con ellos, como los héroes de la mitología griega. Son más que humanos y actúan en un marco de posibilidades superior al de la realidad natural. Ahí están los seres primigenios, cuya acción da lugar al mundo, y los dioses que intervienen en el orden de las cosas y de la vida humana, y los héroes civilizadores, que abren caminos y los despejan de monstruos y de sombras. En fin, ahí están los seres extraordinarios cuyas acciones han marcado y dejado una huella perenne en el curso del mundo (García Gual, 2014:19).

Un héroe con el don de la ubicuidad, que puede resucitar a los muertos, que tiene poderes místicos, que es amorfo, zoomorfo, momiforma o antropomorfo es un ejemplo de actor mítico. El antropomorfismo -humanizar la naturaleza, humana animación del cosmos- por ejemplo, es un carácter de los dioses en las mitologías griega⁸² y egipcia: *Almas de Pe* eran deidades antropomorfas con cabeza de halcón y *Almas de Nejen* deidades con cabeza de chacal en la teogonía egipcia (Castel, 2001).

⁸⁰ a) Si la cosmogonía es una ciencia que estudia el sistema de formación del universo, b) la teogonía estudia la genealogía de los dioses, especialmente en religiones o mitologías antiguas tal como la griega. c) La escatología es la ciencia que estudia el conjunto de las creencias, doctrinas teológicas o filosóficas que se refieren al fin de los tiempos (apocalipsis), a todo lo que es posterior a la vida terrenal del ser humano y a su historia.

⁸¹ Originariamente, la narración mítica es inverosímil, pero, si el relato mítico pasa por ser una realidad –para los que creen en dichos relatos–, se vuelve verosímil. Entonces, el carácter verosímil y/o inverosímil de la narración mítica depende de quien la recibe y del contenido que se la otorga como lo atestigua García Gual: “La verosimilitud significa ajustarse a unas limitaciones de una realidad que los mitos trascienden por su mismo impulso y su contenido. Son verdaderos, para quienes creen en ellos; son la Verdad misma anterior a la realidad, que se explica por ellos. Por la verosimilitud han de preocuparse los relatos ficticios que pretenden pasar por reales” (2014:24).

⁸² García Gual firma que “el antropomorfismo de los dioses es uno de los trazos más característicos de la mitología griega. Pero tal vez podríamos postular que ese humanizar la naturaleza, en cuanto a representarla como poblada o animada por seres sobrenaturales dotados de formas, deseos, e impulsos, próximos a los de los hombres, se encuentra en la raíz de todo el pensar mitológico” (2014:20).

Notamos que la narración mítica tiene una connotación con la divinidad, trata de las preocupaciones metafísicas del ser humano, cuenta sucesos maravillosos e inverosímiles y sus normas van más allá de lo empírico. Ahora, visitemos la tradición mitológica helénica que fue, como ya dicho, fuente de inspiración para el género emblemático.

I.4.3.3. Emblema y mitología griega

Los motivos de la mitología griega o helénica son de tradición politeísta y fueron mediatizados por poetas, emblemistas y pintores. Los historiadores cuentan que la teogonía helénica fue inventada por Hesíodo y Homero dando a los dioses roles, honores y nombres (*onámata*). Entonces, “habían realizado una admirable tarea ordenadora en el conglomerado mítico politeísta, al fijar los epítetos (*eponymíai*), los honores o prerrogativas (*fimaí*) y las habilidades o competencias (*téchnai*) de cada divinidad, así como sus aspectos o figuras (*eídea*)” (García Gual, 2014:45-46).

Distinguieron doce principales dioses -los dioses olímpicos-, pero existen en el panteón de esa mitología “divinidades menores o de alcance más limitado, bien porque en el curso del tiempo hubieran decaído, bien porque su función los restringiera a ciertos ámbitos” (García Gual, 2014:137)⁸³. Estos doce dioses constituyen una familia -la familia divina- gobernada por *Zeus*, *Hera* y *Poseidón*. En el cuadro siguiente, presentamos estos doce dioses con sus principales patrocínios, prerrogativas y algunos atributos.

N°	Nombre	Patrocinio y prerrogativas
1	<i>Zeus</i>	Soberano celeste, señor de las tormentas, protector de dioses y hombres, justiciero, dios del cielo y de la luz. Su animal emblemático es el águila soberana y solitaria (símbolo del poder).
2	<i>Hera</i>	Esposa de <i>Zeus</i> , diosa protectora del matrimonio. No es maternal y

⁸³ Algunos de esos dioses menores son: *Hades* (dios del mundo subterráneo), *Hestia* (diosa del hogar), *Hécate* (diosa de las encrucijadas y de los caminos), *Helios* (dios del sol), *Pan* (dios de los espacios agrestes), *Selene* (diosa de la luna), por ejemplo.

		es perezosa. Se representa por una vaca, un pavo real o un cuervo.
3	<i>Poseidón</i>	Dios de las aguas, del mar, de los lagos, de la fecundidad y de la creación de fuentes. Su animal emblemático es el caballo.
4	<i>Atenea</i>	Nace de la cabeza de <i>Zeus</i> , señora de la ciudad, diosa de la mediación en asuntos de guerra, de la sabiduría, de la razón y de la inteligencia constructora. Es patrona de los artesanos y protectora de Atenas. Se simboliza emblemáticamente por un ave nocturna con grandes ojos o una lechuza.
5	<i>Apolo</i>	Hijo de <i>Zeus</i> , es el dios de la profecía, de la belleza masculina y de la medicina. Es el patrón de las artes y de las colonizaciones, dios purificador y caudillo de las Musas. Su símbolo es el lobo o la serpiente.
6	<i>Ártemis</i>	Hija de <i>Zeus</i> , es hostil al sexo, una divinidad casta, protectora de las muchachas en pubertad o protectora de la virginidad, señora de los animales salvajes y diosa de la caza. Se representa por perros o cierva u osa.
7	<i>Afrodita</i>	Hija de <i>Zeus</i> , es diosa del amor y la belleza, diosa de la fertilidad. Su símbolo es la manzana o la paloma.
8	<i>Hermes</i>	Hijo de <i>Zeus</i> , es dios de los caminos, mensajero de los dioses. Lleva alas.
9	<i>Ares</i>	Hijo de <i>Zeus</i> y <i>Hera</i> , es dios de la guerra y la violencia. Se le representa como un joven guerrero fuerte y armado con una lanza, un escudo y casco.
10	<i>Hefesto</i>	Hijo de <i>Hera</i> , es dios del fuego. Patrón de la metalurgia y de los artesanos. Construyó los palacios de cristal de la familia divina. Se le representa en su taller con un martillo acompañado por sus ayudantes.
11	<i>Deméter</i>	Diosa de la agricultura, la fertilidad y la tierra cultivada; protectora de los cultivos y de las cosechas. Se representa con un cuerno lleno

		de cereales.
12	<i>Dionisio</i>	Dios de la vegetación, del ímpetu natural, del teatro, del vino y de la vid, del entusiasmo y del éxtasis.

Cuadro 2 :

Los doce dioses olímpicos de la mitología helénica (Fuente: García Gual, 2014).

Con este estudio, hemos procurado tener un poco de conocimiento de la tradición mitológica helénica, tradición que fue una fuente primaria para la composición de los emblemas renacentistas. Nos ayudará en el momento de interpretar los motivos emblemáticos presentes en el *Persiles* de Cervantes. Pues, ¿cuáles son las pautas para interpretar un emblema?

I.4.4. Mecanismo de interpretación de un emblema

Los críticos que tienen el emblema como objeto de estudio se confrontan a una doble dificultad: ¿en qué componente del emblema se debe insistir durante la interpretación? ¿La imagen o el texto? Es un problema que siempre se ha planteado y que sigue planteándose en los estudios emblemistas. Ciertos autores piensan que todo depende de la concepción que el preceptista hace del emblema. Si consideramos que el cuerpo textual precedió al cuerpo icónico, entonces, la interpretación debe partir del texto (epigrama) a la imagen. Esto significa que se interpretan separadamente las partes del emblema o, se analizan enfatizando en una u otra parte. Este postulado fue defendido por el perspectivismo crítico (Alciato, 1608:8).

Pero, pensamos que esto es un debate que no debería existir hoy días si consideramos el emblema como una forma mixta indisoluble. No se debe separar el texto de la imagen y “el crítico debe interpretar el emblema en su totalidad, aunque en origen cada una de las partes tenga su propia tradición escrituraria o compositiva [...] [y hacer] una lectura plural que atienda a todas y cada una de las tres partes” (Alciato, 1608:7,8).

Dicho esto, es claro que, frente al cuerpo bífido texto/imagen, la atención tiende a dirigirse en prioridad hacia la imagen. A este propósito Sönmez afirma, basándose en los principios de la semiótica visual que, la vista es una de las más importantes vías de percepción de las cosas. Sigue arguyendo que retenemos el 83% de lo que aprendemos a partir de la vista. Esto justifica a suficiencia el postulado según el cual el sentido de la vista es prioritario en el proceso de captación, de selectividad activa (2005:122 citada en Martín Corvillo, 2013). Es lo que se desprende de la siguiente cita:

Schöne, el gran emblematista alemán, minimiza en parte la cuestión al decir que no importa qué fue primero, si el dibujo o las palabras, lo que interesa es que la *pictura* es lo primero que el ojo percibe del emblema y ello invita a interpretar esa primera visión a la luz de lo que la suscripción después confirma. Claro que Schöne destaca la importancia de la idea en la concepción de la pintura emblemática. (Alciato, 1608:8).

No hace falta ir muy lejos para comprender que, frente a un emblema, lo que llama nuestra atención en primera posición es la *pictura* o imagen simbólica. La mente busca a destacar rápidamente lo que significa. Es obvio que, a veces, la primera interpretación que el crítico hace de la imagen podrá ser diferente después de la lectura del *subscritio*. Consecuentemente, no se debe hablar de una interpretación de un emblema sino de interpretaciones que podemos llamar Representante 1, Representante 2, Representante 3, etc. utilizando la terminología de Peirce.

Las interpretaciones se elaboran en el campo visual de la percepción y cobran nuevos adjuntos interpretativos a medida que nuevas redes perceptivas se presentan. El primer nivel de percepción es, como ya lo hemos demostrado, la imagen. En seguida, el intérprete percibe directamente el texto que no le pide mucho esfuerzo intelectual (el lema) y, por fin, el epigrama que es un texto mucho más largo. La interpretación final podrá ser la combinación de los tres Representantes (R1+R2+R3), una lectura plural que va a integrar cada una de las tres partes del emblema. La figura 15 resume el mecanismo de interpretación de un emblema:

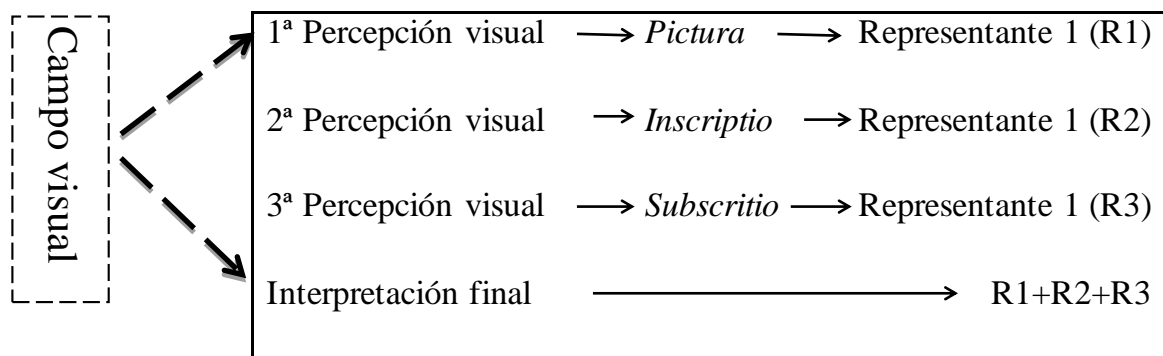


Fig. 16:

Mecanismo de interpretación de un emblema (Fuente: elaboración propia).

En una palabra, hemos estudiado el funcionamiento del género emblemático. Este estudio nos ha llevado a presentar su génesis, su definición y su nomenclatura apoyándonos en obras de emblemistas tales como Alciato y Daly. Con más detalles, nos hemos dado cuenta de que este género debe su estructura al sistema jeroglífico egipcio y su contenido a la mitología grecorromana clásica. La consecuencia directa ha sido la de poner en relación la emblemática y la alegoría y, por fin la emblemática y la mitología helénica.

Conviene subrayar, como se afirma arriba, que el género emblemático se constituye formalmente de una imagen grabada o imagen iconográfica y de un texto explicativo. Si tomamos el caso del *Persiles* que vamos a analizar con más detalles en la segunda parte de nuestro trabajo, se puede evidenciar que sólo existe el texto, pero dentro de éste, hay alusiones emblemáticas. Entonces, Cervantes reemplaza las imágenes iconográficas presentes sobre la emblemática por la écfrasis, o sea, por imágenes textuales o retóricas. Ahora, abordemos la imagen desde su recepción cultural.

I.5. La imagen y su recepción: aproximación culturalista

Los enfoques que hemos venido estudiando hasta aquí se limitan a la presentación material y técnica de la imagen. Tienen limitaciones por no tomar en cuenta otros aspectos que influyen el proceso de su lectura como lo cultural y

psicoantropológico⁸⁴. Estamos bastante de acuerdo con Belting cuando afirma que “l’image ne s’aurait-elle être autre chose qu’une notion anthropologique et c’est en tant que telle qu’elle doit s’imposer aujourd’hui contre des concepts de nature esthétique et technique. L’expérience médiatique de l’image [...] est une pratique culturelle et elle ne repose donc pas seulement sur un savoir technique, mais sur le consensus et l’autorité” (Belting, 2004 :80).

Dicho esto, es importante subrayar que la recepción de una imagen no es la misma para todos, ni para todas las imágenes. Depende de quien la produce, sus contextos de producción y de recepción. La estética de la recepción permite, pues, interrogar “tout aussi bien l’acte créateur que la signification de l’œuvre ou encore le statut du destinataire, trilogie qu’Umberto Eco désigne sous les appellations latines d’*intentio auctoris*, *intentio operis* et *intentio lectoris*” (Bessière y Bessière, 2018 : 18)

El artista codifica con códigos icónicos y plásticos para difundir un mensaje o no. El receptor-observador participa en el proceso de significación de la imagen producida descodificando, según su cultura y sus predisposiciones sensoriales individuales, lo que quiere vehicular el artista. Belting apoya que : “on ne saurait établir de concept de l’image qui ne soit le reflet et l’expression de son expérience et de sa pratique dans une culture donnée” (Belting, 2004:74). Vandendorpe parece abundar en el mismo sentido cuando declara que : “Tout comme il n’y a pas d’image “naturelle”, il n’existe pas de perception brute ou naïve des images, qui projetterait dans notre cerveau une réplique fidèle de ce qui est vu. Une image est toujours perçue à travers un jeu complexe de codes esthétiques et de références culturelles” (2005:26).

Total, este capítulo ha consistido en estudiar algunas teorías de la imagen iconográfica. Después de presentar sus componentes intrínsecos y extrínsecos, hemos estudiado los métodos de su análisis e interpretación. A este respecto, el método iconológico de Panofsky y los marcos referenciales del análisis plástico de Bessière,

⁸⁴ Aquí se toma en cuenta las predisposiciones individuales: el cuerpo, sus sensibilidades, su percepción sensorial y de orden ontológico -sexo, edad, por ejemplo- (Belting, 2004).

Fozza, Garat y Parfait nos han sido de gran interés. Además, hemos abordado la imagen grabada que se encuentra en el género emblemático antes de terminar con la crítica de su recepción cultural. A continuación, será cuestión de estudiar algunas teorías icono-textuales como la transtextualidad, la hibridez y la intermedialidad.

CAPÍTULO II: TEORÍAS ICONO-TEXTUALES

La finalidad del presente capítulo consiste en presentar las principales herramientas teóricas icono-textuales que nos permitirán analizar nuestro corpus. Por icono-texto (véase la Figura 13), entendemos un “texto complejo en el que no se puede separar lo verbal de lo visual. [También designa] una producción intermedial de texto e imagen en yuxtaposición, como en las Biblias ilustradas, los libros de horas, los emblemas, las novelas ilustradas, los comics, o los collages surrealistas, entre otros” (Aurora Pimentel, 2003:207). Nos gustaría dejar claro que estamos en presencia de un texto híbrido, heterogéneo y mixto en el que los dos media presentes (palabra/imagen) tienen una presencia material, efectiva o alusiva (Louvel, 2011)⁸⁵.

Los mecanismos hermenéuticos nos permiten diferenciar efectivamente dónde se evoca la imagen. La relación texto/imagen puede ser directa si, en el cuerpo, el texto verbal opera por modalidad de cita puntual para incorporar la imagen. Ya no se trata de alusión como en el caso de la écfrasis, sino que se trata de una imagen materialmente presente en el texto, como en los emblemas antiguos de Alciato o Covarrubias, los libros ilustrados o en los libros con realidad aumentada (hiperlibros)⁸⁶.

⁸⁵ Louvel, Liliane (2011). *Poetics of the Iconotext*. Traducción de Laurence Petit. Farnham, England: Ashgate Publishing Company

⁸⁶ Esa nueva perspectiva de libros aumentados, es decir, libros reeditados con Realidad Aumentada⁸⁶ abre la puerta a otra concepción del icono-texto con la presencia en el texto, de paratextos o hipertextos en forma de imágenes animadas. Cuando Laborderie define el libro aumentado como un texto aumentado por recursos del dispositivo numérico combinando varios media (2016) y que, en ‘recurso numérico’, se puede entender digitalización, sonido y video, vemos que estamos en presencia de libros interactivos, multimediales, libros enriquecidos, libros transmediales en los que la vertiente icónica es activa y animada. Pues, se da a una página textual un carácter vivo (lo que la tradición anglosajona llama *Byook* o *interactive book*, *storytelling device*, *Enhanced e-book* o *amplified e-book*).

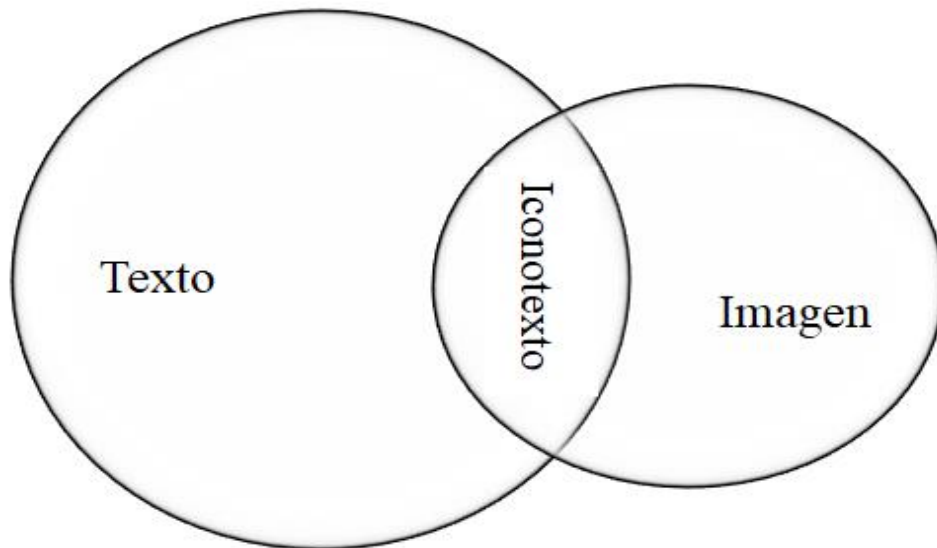


Fig. 17:
Relación icono-textual (Fuente: elaboración personal).

En este enunciado pluricódigo⁸⁷, tenemos por una parte la palabra (signo verbal) que dice lo que no puede decir la imagen. Por ejemplo, describe un estado de ánimo, una emoción, una idea abstracta, un estado psicológico y mental; lo que no logrará presentar por completo ciertas imágenes.

Así, Zecchetto piensa que la palabra es “el vehículo normal y más usado en la transmisión de los pensamientos y de los relatos sobre actividades humanas y lo que pasa en el mundo” (2002:81). En relación con el mensaje icónico, cumple dos principales funciones: la función de anclaje y la de relevo (Barthes, 1964)⁸⁸.

Por otra parte, tenemos la imagen (signo no verbal) que puede comunicar más emociones que la palabra. Si tomamos el caso de la escena de un accidente, la fotografía tendría más efectos e impactos sobre los receptores-espectadores que una mera descripción mediante las palabras o si lo hubiéramos leído en un libro de historia. En *Oía llorar a una dama* (FAE 2) de Alarcón Echenique, la mujer gráfica que llora comunica más emoción que su hipotexto. Lo que vemos captiva más nuestra atención

⁸⁷ Que combina códigos diferentes (véase Klinkenberg, 2009).

⁸⁸ “Rhétorique de l'image” (1964), *Communications*, vol. 4, núm. 1, pp.40-51.

que lo que leemos. También tiene un valor informativo (nos informa sobre su propio microcosmo y su relación con el mundo) y narrativo (cuando la imagen es ella misma una acción o genera narraciones como la ilustración FAE 17, *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén* de Echenique)⁸⁹.



Fig. 18:

Alarcón Echenique, Felipe, 1) *Oía llorar a una dama*; 2) *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

II.1. Modalidades de lectura de las relaciones texto/imagen

De acuerdo con Bergez en *Littérature et peinture* (2004), la relación texto/imagen remonta a la Edad Media y es de tradición occidental. Parte de la intención de difundir la fe cristiana en todas las clases sociales y, sobre todo la de los iletrados. Se trató, pues, de traducir la Biblia en imágenes, reescribiendo

⁸⁹ En este nivel, se habla de imágenes narrativas o de imágenes discursivas. Se sabe que la imagen es un elemento espacial, pero cuando genera una narración, se inscribe en el tiempo. Pues, esto nos trae de nuevo a la noción de éfrasis con su célebre hemistiquio la tén *Ut Pictura Poesis* (La poesía es como la pintura) patrocinado por Simónides de Kéos (Mitchell, 1987; Müller, 2006).

iconográficamente la vida de los Santos, personajes y ciertos ecos bíblicos importantes⁹⁰. A este propósito, Bergez apostilla :

À l'époque médiévale, la religion chrétienne a fourni l'un des supports idéologiques les plus importants de l'échange entre texte et image. Durant ces siècles de foi fervente où rares sont ceux qui savent lire –alors que la religion chrétienne, « révélée », a pour support essentiel le « livre » par excellence qu'est la Bible-, il faut vulgariser, c'est-à-dire, littéralement, transmettre au peuple, les textes sacrés. Comment les rendre accessibles sinon par le moyen de l'image ? Elle est donc chargée de traduire, avec sa force de séduction propre et son immédiateté, les épisodes les plus importants de l'Ancien et du Nouveau Testaments. C'est sur ces bases que se met en place le dialogue sans doute le plus constant dans l'histoire occidentale entre littérature et peinture.

L'image occupe alors une place prépondérante dans les rituels religieux. La messe n'est-elle pas elle-même une représentation symbolique de certains épisodes de l'histoire sainte, comme le sont, dans un registre plus réaliste, les représentations théâtrales de mystères médiévaux, souvent données sur le parvis des églises ? Celles-ci sont garnies d'images édifiantes, directement inspirées de l'histoire biblique. Les autorités religieuses, comme les Pères de l'Église, avaient en effet compris tout le bénéfice qu'elles pouvaient tirer d'une exploitation de l'image pour exalter la ferveur des fidèles et diffuser la foi. Les vitraux des églises constituent alors une « Bible des illettrés » [...], transcrivant en figures visuelles les épisodes et personnages remarquables des textes sacrés. Avec les sculptures, les tableaux d'autels, les polyptyques et les peintures qui recouvrent fréquemment les murs des églises, ils donnent à voir la vie des saints ou des passages de l'histoire religieuse (2004:8,9).

Se puede, pues, notar la pronta copresencia entre el texto y la imagen. Pero, como objeto semiótico y científico, los artículos “Les mots et les images” (1929) de René Magritte⁹¹, “Rhétorique de l'image” (1964) de Barthes⁹² y “Le texte et l'image” (1975)⁹³ de Bardin⁹⁴ son considerados como los estudios pioneros que se interesaron por la relación texto/imagen, aunque, de manera evasiva y superficial. Es de mencionar que abrieron pasos a una literatura fértil en este ámbito.

⁹⁰ Para ir más lejos, Tilleuil acuña en su artículo “Comment aborder l'étude du couple texte-image? Épistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique” que los primeros dispositivos mixtos texto-imagen se observan por primera vez en los sistemas escriturales de sumerios, chinos y egipcios (2005:82).

⁹¹ Publicado en *La Révolution surréaliste* (1929). Paris: Librairie José Corti, núm. 12, pp.32-33 donde intenta estudiar la relación de contradicción.

⁹² Precisamente, Barthes teoriza sobre dos funciones principales de la relación texto/imagen –*ancrage*, *relais*– como ya dicho

⁹³ Publicado en *Communication et langages*, núm. 26, pp.98-112

⁹⁴ Estos dos últimos se centraron en la publicidad.

En las primeras décadas del siglo XXI, las investigaciones se intensificaron con dos obras teóricas cumbres: *How Picturebooks Work* de Nikolajeva y Scott (2001)⁹⁵ y *Lire l'album* de Van der Linden (2007). Dos años después, Klinkenberg no tarda en interrogarse sobre el *modus operandi* de la co-presencia de estos dos media en la comunicación y en notar la evidencia de su diálogo:

Que l'image et le texte entretiennent une relation privilégiée, c'est l'évidence même : titres de tableaux, bande dessinée, publicité, journaux, livres pour enfants, pièces de monnaie, monuments, recettes de cuisine, plans de montage, cartes de géographie, articles scientifiques, monuments aux morts, rébus, écrans de téléphone portable, pages Web, sont là pour le prouver. Depuis l'invention de l'écriture il est rare que l'image aille sans le texte et, aujourd'hui, de plus en plus rare que le texte aille sans l'image. Sans compter que l'écriture - base du texte - provient elle-même historiquement de l'image, et que l'on voit de plus en plus souvent des « mots dans la peinture », selon l'expression de Michel Butor. [...] Pourtant, il est étonnant de constater que ce problème sémiotique de la relation texte-image n'a jamais été pris à bras le corps. Du moins en tant que problème de portée générale. Car bien sûr, les études de cas abondent [...]. Mais toutes ces contributions n'ont le plus souvent donné naissance qu'à des concepts ad hoc, dont la généralité et le caractère transposable n'ont pas été fréquemment interrogés, à des taxinomies empiriques, comme celle que proposait Abraham Moles (1978) ou encore à des notions générales mais restant vagues, comme celles d'ancrage et de relais, lancées par Barthes (1964) : désignées par des métaphores, elles n'ont jamais été vraiment définies (Klinkenberg, 2009:1,2).

Aquí, la taxonomía de estas tensiones intermediales texto/imagen y las herramientas que guían sus análisis nos interesan. Antes de ahondar en la cuestión de taxonomía, es menester determinar desde qué perspectiva situamos el enfoque. Puede ser desde un enfoque de sucesividad (si se trata del proceso de producción) o de simultaneidad (si se trata del proceso de recepción).

En el primer caso, se analizan los media de manera aislada mientras que en el segundo, forman flujos indisolubles. Nuestros análisis tomarán en cuenta estos dos ejes. Por un primer momento, desde un enfoque sucesivo –producción- que quiere que “l'image explique et interprète un texte préexistant” y por un segundo momento –recepción-, las ilustraciones como cuerpo que tiene una “présence simultanée du texte et de l'image” (Hoek, 1995:66). Hoek lo resume de la siguiente manera: “La successivité (texte existant avant l'image, ou image existant avant le texte) caractérise

⁹⁵ En su artículo “The dynamics of picturebook communication”, *Children's Literature in Education*, núm. 4, vol 31, pp.225-239, plantean las premisas de su enfoque sobre las dinámicas de las relaciones texto/imagen. Estudio que completan en la obra *How Picturebooks Work* publicada un año después.

la perspective de la production ; la simultanéité (texte situé dans une image, image située dans un texte, texte auprès d'une image, image auprès d'un texte) spécifie la perspective propre de la réception” (1995:66).

Obviamente, hoy días, resulta casi imposible encontrar imágenes o textos sueltos. Tanto en la comunicación publicitaria, propagandística como en el ámbito literario, se suele acompañar el texto con ilustraciones pictográficas y viceversa y, éstas pueden localizarse dentro del texto, al lado del texto, alrededor del texto⁹⁶, abajo/encima del texto o fuera del texto (Louvel, 2011).

En este capítulo, tratamos del binomio texto e imagen que cohabitan, “viven en continua simbiosis y se acompañan como hermanos inseparables, trabajando juntos y compenetrados para enriquecer la comunicación” (Zecchetto, 2002:82). No es un estudio que examina cómo son los dos media involucrados⁹⁷, ni trata de su relación morfológica⁹⁸, ni de su interacción sintáctica⁹⁹ sino que hace hincapié en sus aspectos funcionales (relaciones semánticas).

Pues, ¿cómo dialogan la palabra y la imagen en la comunicación iconotextual? ¿Cuáles son las relaciones intersemióticas que existen entre estos dos media? Proponemos elementos de respuesta a estas preocupaciones a continuación apoyándonos en especialistas del dominio a saber Nikolajeva y Scott, Van der Linden, Barthes, Klinkenberg y Louvel.

⁹⁶ Parapictorialidad: la imagen pictórica está presente alrededor del texto o, en sus paratextos.

⁹⁷ El “cómo son” la imagen/texto se limita a presentar los modos de penetración o las tipologías de inserción de la imagen pictográfica en un texto literario. Louvel menciona la transpictorialidad: es la interacción entre dos sistemas semióticos (texto/imagen pictórica) y sus diferentes interferencias; la interpictorialidad: cuando una imagen pictórica viene evocada en un texto por cita directa, por plagio o por mera alusión; la parapictorialidad: aquí, la imagen pictórica está presente alrededor del texto o, en sus paratextos (en el título, el prefacio, los encabezados de capítulos, etcétera); la metapictorialidad: cuando el texto comenta la imagen y viceversa; la hipertextualidad: aquí, el texto A cita al texto B transformando o imitándolo; la hypopictorialidad: aquí, un texto A se origina en a imagen A, que se evoca explícita o implícitamente. El texto es el ‘hypertexto’ mientras la imagen es el ‘hypo-ícono’; la archpictorialidad: cuando un texto cita un género o un tipo particular de pintura (Louvel, 2011).

⁹⁸ Cuando se moviliza más bien la función icónica de la escritura con las nociones de caligrafía, caligrama, iconograma (escrituras fonográficas e ideográficas); jeroglíficos con valor fonético. En *grosso modo*, es la relación entre el signo gráfico (vertiente icónica de la palabra) y el signo icónico (imagen) (véase Klinkenberg, 2009).

⁹⁹ Relaciones de indexicalidad entre los deícticos: demostrativos, conectores del discurso, *embrayeurs* (que son los *indexant*) y la imagen (que es el *indexé* o refetente) (véase Klinkenberg, 2009).

II.1.1. Clasificación de Nikolajeva y Scott

Si Barthes y Bardin se focalizan en la relación de complementariedad, Nikolajeva y Scott evocan cinco tipos de la relación texto/imagen: 1° “symmetrical” (relación de redundancia o simétrica): “words and pictures tell the same story, essentially repeating information in different forms of communication” (2000:225); 2° “Complementary” (relación de complementariedad, lo que Van Der Linden llamará relación de colaboración); 3° “Expanding o enhancing”, relación de predominancia entre los dos códigos: “pictures amplify more fully the meaning of the words, or the words expand the picture so that different information in the two modes of communication produces a more complex dynamic” (2000:225); 4° El “counterpointing” (relación de conflicto y/u oposición): “words and images collaborate to communicate meanings beyond the scope of either one alone” (Nikolajeva y Scott, 2000:225). Su grado elevado es la interacción contradictoria en que, lo legible parece oponerse a lo visible y viceversa y, por fin, 5° “sylleptic” (relación de independencia).

Tomemos el caso de la ilustración GC 1 en *DQRN* (véase la Figura 19). Se puede notar un conflicto entre el texto “Don’t be afraid” y la representación grotesca de don Quijote para expresar la noción de apariencia/realidad que parece resaltar en el *Quijote*: las cosas no serían forzosamente lo que parecen. Aunque parezca horroroso (como la imagen), no lo es en realidad.

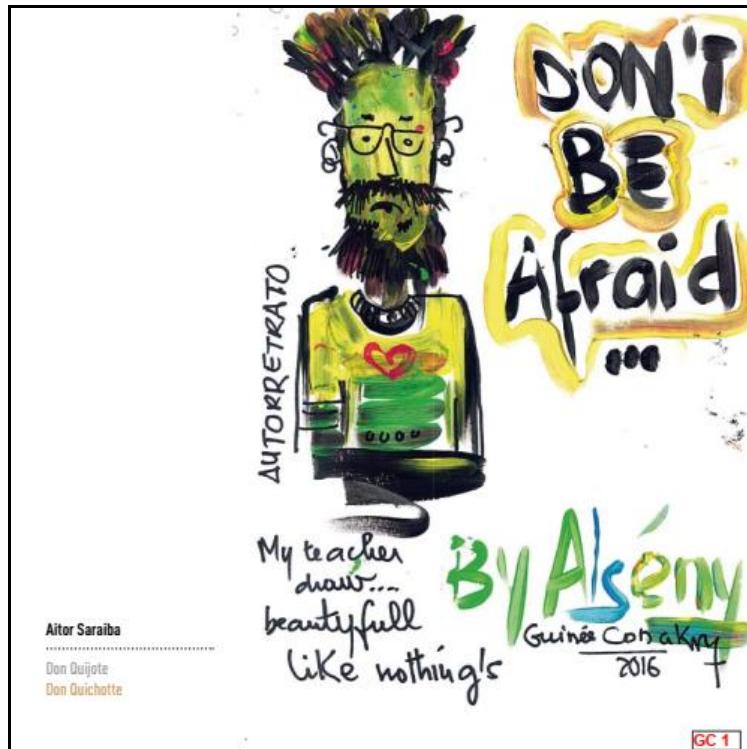


Fig. 19:
Aitor Saraiba, *Relación de conflicto entre texto e imagen*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

II.1.2. Taxonomía de Van der Linden

El riesgo de confusión de la clasificación propuesta por Nikolajeva y Scott será objeto de críticas. En *Lire l'album*, Van der Linden (2007) intenta corregir dichos fallos proponiendo una taxonomía que se reduce a tres principales clases (modelo ternario): la redundancia, la colaboración o complementariedad y la disyunción.

II.1.2.1 Relación de redundancia

Considerada como la escala más baja de las relaciones icono-textuales, es la repetición de informaciones. En corto, la imagen y el texto dicen lo mismo. Para hablar como Van der Linden, convergen en la univocidad. Para aclarar esta cuestión, podríamos tomar el ejemplo que proporciona en “L’album, le texte et l’image” (2008). Es una imagen de Uri Shulevitz, tomada de su álbum *Il neige* (1998). Se puede notar una cuasi “redundancia absoluta” entre el texto “cielo gris/techos grises/ciudad gris” y

el aspecto gris del cielo, los techos y la ciudad presentes en la imagen. Precisa : “Il est très rare que la structuration de l’image puisse à ce point correspondre à celle du texte” (Van der Linden, 2008:54).

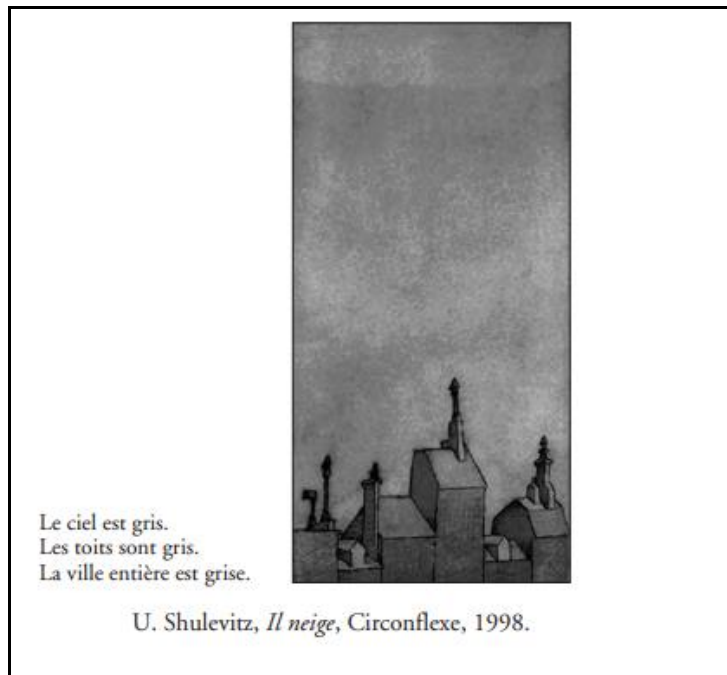


Fig. 20:
Uri Shulevitz, *Il neige*, Circonflexe, 1998
(Fuente: Van der Linden, 2008:53).

Los casos de concordancia entre la prosopografía o *portrait* de los personajes don Quijote/Sancho hipotextuales y don Quijote/Sancho iconográficos son muy flagrantes en nuestro corpus de imágenes africanas (véanse las imágenes ML 3, 5, 8 y 14).

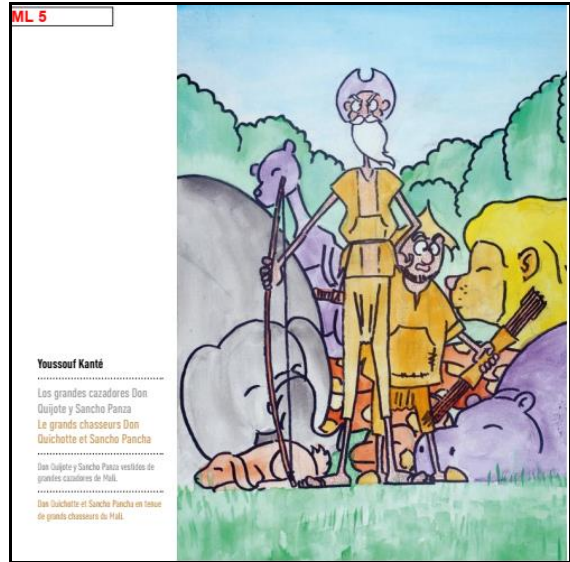
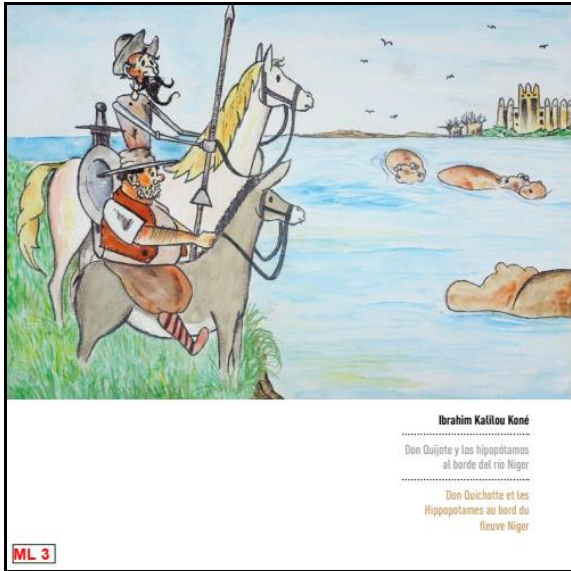


Fig. 21 :

1) Ibrahim Kalilou Koné, 2) Youssouf Kanté, 3) Ayméric Debray, 4) Ali Kéïta, Relación de concordancia entre el hipotexto del *Quijote* y sus ilustraciones, 2016 Madrid, AECID Publicaciones.

Casos similares se notan en los xilogramados del artista Van Rompaey. Éste se ejerce más en ilustrar el texto. Véase, por ejemplo, la escena gráfica del lobo y Rutilio el bárbaro italiano (PVR 2, ilustración de Cervantès, 1947, I, 8, p.83). Es fundamental precisar que la redundancia sólo es un modelo teórico que nunca puede realizarse y nunca puede ser completa (Klinkenberg, 2009; Sipe, 2012).



Fig. 22:

Van Rompaey, Pierre, El lobo y Rutilio el bárbaro italiano, 1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.

Siguiendo el ejemplo que nos proporciona Barthes, aisladamente, cada sistema tiene un sentido completo como la relación de redundancia que se establece entre la asonancia italiana de *Panzani* (signo verbal) y el signo icónico (tomates, pimienta y el tricolor: amarillo, verde, rojo) del cartel publicitario de Barthes (1964). El mismo signo visual también se refiere a la noción de “italianidad”. Por lo tanto, la imagen retoma tautológicamente el significado del texto, de ahí, la redundancia.

En el caso de las obras ilustradas, la relación de redundancia funciona de otra manera. El texto se encarga de narrar las peripecias o historias mientras que las imágenes sirven para ilustrar las escenas (Lépine, 2013), como lo veremos adelante cuando hablemos del diálogo entre las ilustraciones picturales contemporáneas del *Persiles* y el texto mismo de la obra.

Veremos, por ejemplo, que los artistas utilizan cuadros para ilustrar varios capítulos/escenas de la obra como lo podemos comprobar en la cita siguiente: “when the pictures confirm what the text says, then a congruency of the picture-text relationship contributes to the overall construction of the story” (Sipe, 2012:13).

II.1.2.2. Relación de complementariedad

El texto y la imagen se completan (Klinkenberg, 2009) y mantienen una relación de interdependencia porque el texto depende de la imagen y viceversa. Ninguno de estos dos sistemas semióticos puede llevar información completa que permita su comprensión de manera aislada. Se evoca, pues, las relaciones de anclaje y de relevo desarrolladas por Barthes.

Por relación de anclaje se designa el control que tiene el mensaje lingüístico sobre el mensaje icónico. Aquí, el texto está en el centro del mensaje porque guía, orienta y restringe nuestra percepción de la imagen. Sirve para estabilizar la polisemia de la imagen¹⁰⁰ indicando qué significados seleccionar. Influencia el sentido que el observador va a dar a la imagen. Si se cambia el texto que le acompaña, la interpretación de dicha imagen puede también cambiar. Es muy frecuente en la fotografía de prensa y en la publicidad (Barthes, 1964) porque ahí, el texto sirve para manipular y orientar la percepción del receptor. Según Hatolong Boho en “Prácticas publicitarias en lengua extranjera: El caso del español en Camerún” (2013), tiene una retórica persuasiva. En nuestro caso, los títulos de los cuadros pueden servir de anclaje e indicar breves informaciones que permitan anclar su interpretación. Por ejemplo, *Protección del río Níger. Consejo sobre la protección del río Níger (DQRN, ML 13)*.

¹⁰⁰ Una imagen tiene muchos significados, razón por la que se dice que es polisémica. Con la función de anclaje, el texto nos indica qué sentido considerar.



Fig. 23:
 Aly Zoromé, *Protección del río Níger. Consejo sobre la protección del río Níger*,
 2016
 Madrid, AECID Publicaciones

En cuanto a la función de relevo, sólo completa el sentido de lo que no llega a decir la imagen y le brinda un nuevo sentido. En este momento, texto e imagen mantienen una relación de complementariedad. Es una función muy frecuente en los dibujos humorísticos y los comics (Barthes, 1964).

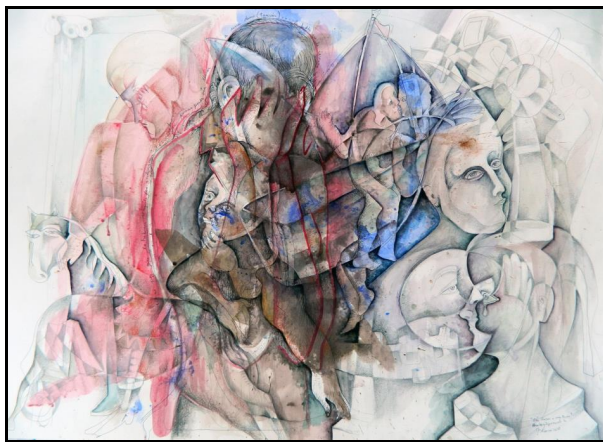
II.1.2.3. Relación de disyunción

También considerada como relación de oposición¹⁰¹, trata de las diferencias que existen entre el texto y la imagen.

¹⁰¹ Margaret Topping prefiere utilizar el término “ausencia” porque, según ella, “oposición” es muy radical (Margaret, 2010).

Aquí, lo que se ve es/parece ser conflictivo a lo que se lee (Klinkenberg, 2009; Sipe, 2010). Esta paradoja crea en el receptor/observador una sucesión de curiosidades que permiten captar su atención y que permite tener una lectura diferenciada de los enunciados involucrados. Por ejemplo, se pueden plantear las siguientes preguntas: ¿Por qué Echenique no se conforma con el texto original del *Persiles* al momento de ilustrarlo? ¿Qué busca transmitir con recreaciones personalizadas?

La respuesta es que busca transmitir su visión del mundo, la contemporaneidad y expresar su cubanidad, como la figura de la mulata representada en FAE 2 (Figura 24). Por eso, tiene que alejarse del hipotexto cervantino. Otra cosa es que, para hacerse entender e inscribirse en la época posmoderna, tiene que adaptar sus pinturas y su estilo a su época (neo-cubismo). Como veremos, el artista no representa los espacios tal como vienen descritos en el *Persiles* con selvas salvajes y mares. Los materializa con los colores (cálidos, fríos) y reemplaza los árboles con arquitecturas urbanas (véanse FAE 4, 7 y 8).



FEA 2



FAE 4



FAE 7



FAE 8

Fig. 24:

Alarcón Echenique, Felipe, *Relación de disyunción entre el Persiles y sus ilustraciones*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Por lo que se refiere a las imágenes africanas, los artistas africanizan el *Quijote* utilizando signos icónicos/plásticos de las humanidades de su territorio (África del oeste saheliano). Así, como se podrá ver un don Quijote desterritorializado y reterritorializado como marabú nigerino. En NR 23, se le puede ver enseñando el Corán (Figura 25).



Fig. 25:
 Mohamed Mounkaïla, Disyunción entre el hipotexto quijotesco y la reescritura plástica: don Quijote marabú nigerino, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

A modo de resumen,

soit il y a redondance entre les contenus, soit il y a accommodation, soit il y a opposition. Il [Klinkenberg] parle de redondance lorsque l'énoncé textuel et l'énoncé iconique se « co-référent », en sachant que la redondance n'est jamais vraiment réalisée : il n'y a que des contenus partiellement - et jamais parfaitement - convergents. L'accommodation a lieu lorsque les énoncés tendent à s'adapter l'un à l'autre : il s'agit d'une relation complémentaire, d'une coopération entre les contenus textuels et iconiques. En fin, l'opposition est la contradiction radicale des énoncés (Vallée, 2015:58).

En consecuencia, vemos que los diferentes diálogos y viajes entre el texto y la imagen generan varios flujos de lectura posibles: del texto a la imagen y vice versa y/o del texto a otros textos y a otras imágenes, lo que crea un territorio semiótico híbrido y un tipo de “entre-dos” (*entre-deux*) como lo señala Louvel en *Texte/Image: Images à lire, textes à voir* : “Le passage entre deux codes sémiotiques [...] Le texte renvoie à

des images tout comme ces images ont donné naissance au texte. Le transport et la translation sont ici proprement infinis. Le lecteur est pris dans leurs entrelacs, sur le pli de l'entre-deux" (2002:149, 159).

A continuación, presentamos las diferentes herramientas que se puede aplicar para estudiar las modalidades relacionales que acabamos de presentar. Se tratará precisamente de algunos conceptos prestados de la filosofía estructuralista (Genette) y de la filosofía posmoderna (Deleuze, Guattari, entre otros).

II.2. Herramientas del análisis de las relaciones texto/imagen

Nos apoyamos en dos principales herramientas: las de la filosofía estructuralista inspirada de los trabajos de Gérard Genette y las de la filosofía posmoderna de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Se evocará de vez en cuando la teoría neo-estructuralista de Roland Barthes con sus imprescindibles nociones de "relevo" (*relais*) y "anclaje" (*ancrage*), que cualquier estudio icono-textual debe de tomar en cuenta.

II.2.1. Conceptos de la filosofía estructuralista

En *Palimpsestos* (1989), Gérard Genette teoriza uno de los conceptos estructuralistas que permiten manipular los textos. Por texto, se entenderá toda producción estética que constituye un "tisú" de palabras, de sonidos, de pigmentos o de imágenes (Méchoulan, 2003)¹⁰². Genette lo denomina "Transtextualidad" y define como "todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos" (1989:10).

Propone, pues, cinco relaciones transtextuales: 1º la intertextualidad, 2º la paratextualidad, 3º la metatextualidad, 4º la hipertextualidad y, 5º la architextualidad. Son conceptos imprescindibles para nuestros análisis dado que nuestro corpus es híbrido; lo que significa que será abordado siempre con una mirada de "comparación", "copresencia", "interconexión", "interinfluencia", "relación" y "tensión".

¹⁰² Véase "Intermedialités : le temps des illusions perdues" (2003), p.9.

II.2.1.1. Intertextualidad

La intertextualidad es el primer tipo de relación transtextual que propone Genette. Afirma que ya había sido cuestión de estudio de Julia Kristeva en su obra *Seméiôtiké* (1969). Lo concibe como la incorporación o presencia de un texto en otro a partir de los procesos de alusión, cita, *imitatio*, *mimesis*, *reiteratio*, plagio, reescritura y traducción: “una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (Genette, 1989:10).

A juicio de Kristeva, “nous appellerons intertextualité cette interaction textuelle qui se produit à l’intérieur d’un seul texte ; pour le sujet connaissant, l’intertextualité est une notion qui sera l’indice de la façon dont un texte lit l’histoire et s’insère en elle (1969:443). En el caso de la écfrasis, hemos dicho que hay una presencia de dos representaciones (verbal y visual).

Hablar de intertextualidad en este momento significa que consideremos la imagen o el objeto plástico como ‘texto’ leído y escrito como acierta Fresnault-Deruelle : “L’image [...] peut être légitimement considérée comme un texte au fort du terme [...] dans la mesure où ses constituants (et leur distribution dans l’espace de la représentation), vont solliciter de la part du spectateur une série d’ajustements dont on pourrait dire qu’ils ramènent à ce qu’on appelle précisément la lecture” (1993:14). Besson enfatiza afirmando que “le vocable « texte » entendu dans un sens élargi peut renvoyer à un film, à un son, à une représentation théâtrale ou à une image” (2014:3).

Entonces, el médium primero será el texto verbal y el médium segundo será un ‘texto’ no verbal (representaciones gráficas: pintura, fotografía, dibujo). Según Aurora Pimentel, la definición de la écfrasis hace hincapié en la noción de textualidad: “el texto verbal representa al ‘texto’ no verbal, compuesto en un sistema de signos no verbal [sic]” (2003:206).

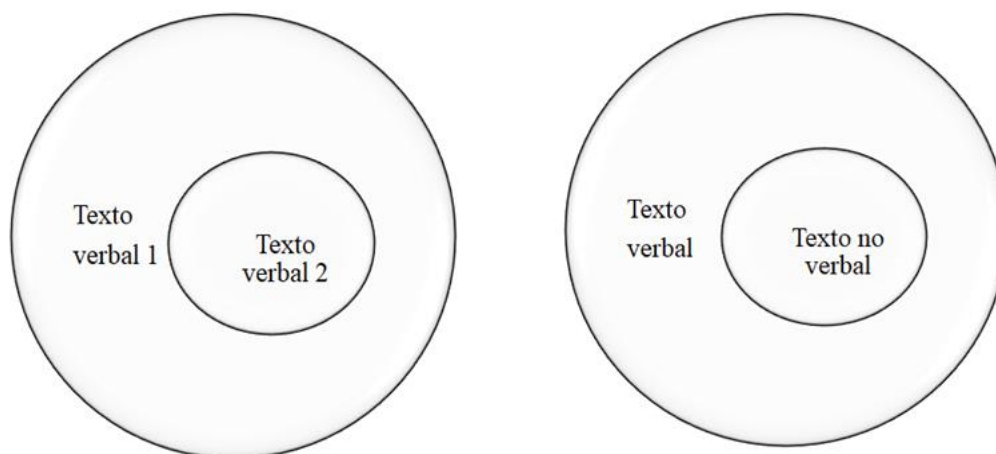


Fig. 26:
Relaciones intertextuales (Fuente: elaboración propia).

Cuando el texto 1 invoca al texto 2 (copresencia), hay intertextualidad tal como en el hipotexto del *Persiles* de Cervantes, donde se encuentran numerosas invocaciones por cita directa o alusión a referencias emblemáticas sacadas de los textos de Alciato y Covarrubias, a ejemplo de la *Fortuna*, la *Ocasión*, el *Olmo* y la *Vid*.

En el dominio preciso de la pintura, se habla más de intericonicidad o interarcialidad¹⁰³ con los mismos procesos que la intertextualidad. En este caso, por ejemplo, el pintor Echenique invoca numerosos semas pictóricos de Pablo Picasso (multiplicación de rostros, manos, ojos, máscaras, bocas y pies) en sus imágenes FAE 24, 6, 7, 14, 16 y 1 (véase la Figura 27). Esta estética reenvía a la Santería que es una de las costumbres populares de origen cubano y afrodescendiente.

¹⁰³ La diferencia es que la interarcialidad es la interacción entre las artes. Según Walter, es “l’ensemble des interactions possibles entre les arts que la tradition occidentale a distingués et différenciés et dont les principaux sont la peinture, la musique, la danse, la sculpture, la littérature et l’architecture” (2007:70).



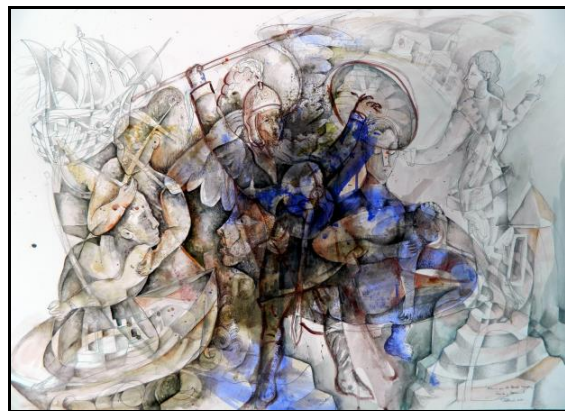
FAE 24



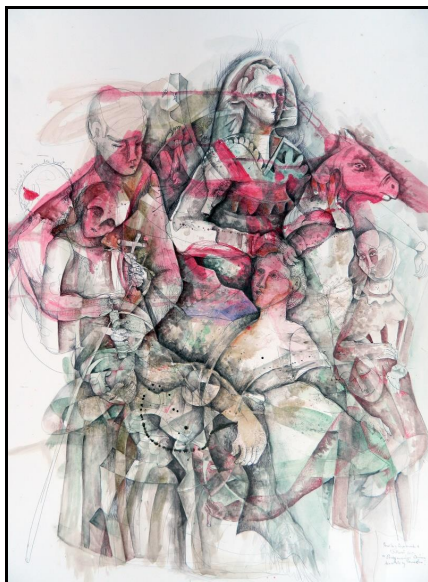
FAE 6



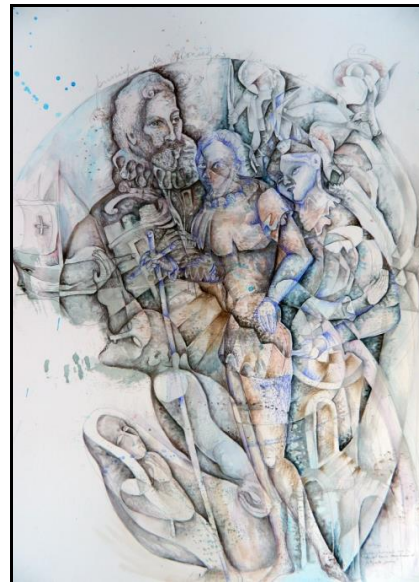
FAE 7



FAE 14



FAE 16



FAE 1

Fig. 27:

Alarcón Echenique, Felipe, Interacialidad en *Visiones del Persiles*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cm

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

II.2.1.2. Paratextualidad

La paratextualidad es la segunda relación transtextual en Genette, entendida como una relación menos explícita que el texto suele mantener con su *paratexto*; es decir, el “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc.; notas al margen, a pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas” (Genette, 1989:11). Pongamos por caso la serie *DQRN* en que se encuentran muchos signos autógrafos como las firmas e inscripciones realizadas a mano en los diferentes cuadros. Además, cada cuadro tiene el nombre de su autor.

La paratextualidad se subdivide en dos subcategorías entre otras: 1° el “peritexto” que trata de los datos editoriales y exteriores de la obra como la portada, la portadilla, los anexos, el nombre del autor, el título, el prefacio, los epílogos, el postfacio, las ilustraciones, la “elección del formato, del papel, de la composición tipográfica” (Genette, 2001:19)¹⁰⁴, y, 2° el “epitexto” que se concibe como “todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexado al texto en el mismo volumen, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado” (Genette, 2001:295) como las entrevistas privadas, televisivas o radiofónicas.

II.2.1.3. Metatextualidad

También llamada “comentario”, asume que es la relación que “une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989:13). Concretamente, un texto comenta otro sin mencionarlo forzosamente. También, se puede ahondar diciendo que se vuelve autorreflexivo teorizándose como Cervantes lo hace con la metaficción quijotesca o el *Persiles* cuando fomenta a partir de procesos estéticos, la teoría de la novela ideal.

¹⁰⁴ Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.

En *Un recorrido por la literatura y cultura españolas* (2015), Del Vecchio y Marigno Vázquez sostienen la definición de Genette añadiendo unos detalles conforme con los estudios literarios, lo que facilita su comprensión y susceptible de transponerse en otros ámbitos artísticos como la pintura:

Elle désigne la relation de commentaire qui relie deux textes ainsi que le phénomène d'autoréflexivité d'un texte sur lui-même. En littérature, la métatextualité peut prendre plusieurs formes :

- Un texte peut inclure les théories de son auteur sur la littérature ;
- Un texte peut avoir recours au processus de la mise en abyme afin de révéler ses propres mécanismes d'écriture ;
- La mise en abyme permet aussi, par une distance réflexive, de proposer des commentaires (ou auto-commentaires) sur le texte qui est en train d'être écrit ;
- Le cas du roman dans le roman s'inscrit dans la relation méta-littéraire dans le sens où il reproduit un récit second au sein d'un récit premier (2015:426).

II.2.1.4. Hipertextualidad

Es el penúltimo tipo transtextual de Genette. Parece estar muy cerca de la “intertextualidad”. Lo concibe como los procesos que transponen un texto A (hipotexto) dentro de otro texto B (hipertexto). Pues, mientras que el hipotexto es el texto original, la fuente principal, el “hipertexto” es el texto secundario en el que viene incluido el precedente: “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989:14).

A modo de ejemplo, evocaremos repetidas veces los vaivenes que existen entre los hipotextos originales cervantinos (el *Persiles* y el *Quijote*) y sus diferentes reescrituras plásticas europeas y africanas -concibiendo la imagen como otro texto según Fresnault-Deruelle (1993)-. El armazón metodológico utilizado en el caso preciso serán la teoría neo-estructuralista de Roland Barthes (relevé, anclaje) y las teorías filosóficas posmodernas de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que nos permitirán resaltar los diálogos entre el texto (hipotexto cervantino) y sus ilustraciones (hipertextos europeos/africanos).

II.2.1.5. Architextualidad

Por último, Genette evoca la architextualidad como quinta relación transtextual. Afirma que, en su taxonomía, es el tipo más abstracto e implícito dado que es mudo. Es una relación que se establece entre el texto y su género literario o su discurso. Y esto se asume a partir del título o el subtítulo en el que ya se perfila el estatuto genérico del texto: “articula una mención paratextual (títulos, como en *Poesías*, *Ensayos*, *Le Roman de la Rose*, etc., o, más generalmente, subtítulos: la indicación *Novela*, *Relato*, *Poemas*, etc., que acompaña al título en la cubierta del libro), de pura pertenencia taxonómica. [...] En todos los casos, el texto en sí mismo no está obligado a conocer, y mucho menos a declarar, su cualidad genérica” (Genette, 1989:13).

Por ejemplo, el sustantivo femenino “historia” que encontramos en el título de la última novela de Miguel de Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional* ya puede indicar la relación entre la obra y su taxonomía genérica. Deja, *ipso facto*, pensar en un relato o una novela y, sobre todo, una novela con “trabajos” (peripecias peligrosas, desafíos). Veamos, ahora, algunos conceptos de la filosofía postmoderna para el análisis de las relaciones icono-textuales.

II.2.2. Conceptos de la filosofía postmoderna

Con los avances de los estudios científicos, la noción de transdisciplinariedad ha ido vulgarizándose. Cada vez más, se promueve el uso de diferentes herramientas metodológicas para abordar un aspecto científico. Desde este borde, nos hemos interesado por unos conceptos epistemológicos de la filosofía posmoderna y post-estructuralista¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Según Teresa Herner, “El postestructuralismo es un término que hace referencia a una fase del pensamiento filosófico que emerge de mediados a finales de 1960, principalmente en Francia, que revisa algunos puntos claves del estructuralismo: teoría del signo, formalismo, metafísica de la presencia, etc. Frente al sistematismo de la estructura, que niega la individualidad y el acontecimiento, el postestructuralismo afirmará lo fortuito, lo aleatorio, la diferencia y trata de superar la tendencia de contemplar la realidad como la unión de dos o pu estos. Esta [sic] preocupado en reafirmar la importancia de la Historia y en desarrollar a l mismo tiempo un nuevo entendimiento teórico del tema. El sujeto es considerado como un producto, un punto focal de fuerzas, más que un agente creativo” (2009:160).

Concretamente, son las nociones de préstamo/huella, conformación/innovación, hibridez, rizoma, territorialización/desterritorialización e intermedialidad. *In primis*, se observa que son herramientas que ponen de manifiesto los diálogos entre artes. Se aplican a cuerpos multimodales, intermediales, icono-textuales como lo es nuestro corpus de imágenes. Son teorías de las multiplicidades.

II.2.2.1. Préstamos/huellas

Desde una perspectiva gramatical, el préstamo se concibe como un elemento léxico que cualquier lengua toma de otra. Puede ser una unidad léxica, un sintagma, una oración entera o simplemente un estilo. Convenimos con la definición de Poplack (1990:38 citado en Cortés Moreno, 2001:7), quien considera el préstamo lingüístico¹⁰⁶ como “la adaptación del material léxico a los patrones morfológicos, sintácticos e incluso fonológicos de la lengua base¹⁰⁷”.

Desde consideraciones más filosóficas, pero que comparten la raíz conceptual de la definición precedente, el préstamo *–emprunt–* o interpictorialidad citacional o alusiva para hablar como Louvel en el dominio pictorial (2002)¹⁰⁸ es la reapropiación, la dependencia a un concepto de autoridad precedente (B se reapropia de A). Pues, prestar es conformarse al *diktat* formal de la autoridad singular de una alteridad: “l’emprunt s’accompagne systématiquement de l’empreinte formelle de ce non-moi. Ce qui est en jeu dans l’emprunt c’est donc la question de l’autorité de la forme ou, pour le dire autrement, de la structure qui informe la matière. [...] Emprunter c’est se mouler dans le creux d’un autre, s’informer d’un non-moi” (Marigno Vázquez, Oury y Palomar, 2014:6).

¹⁰⁶ “Borrowing” en inglés y “emprunt” en francés.

¹⁰⁷ Existen dos tipos de préstamos entre los cuales el préstamo improvisado y el convencional. Si el préstamo improvisado es el que se genera espontáneamente para satisfacer unas exigencias comunicativas, el convencional es el que una comunidad de habla reconoce y usa habitualmente.

¹⁰⁸ Consúltese *Texte/Image : Images à lire, textes à voir* (2002), p.156.

Se acompaña ineluctablemente de la noción de “huella” –*empreinte*- de la autoridad¹⁰⁹, esto es, nuestra *creatio* siempre tiene huellas/restos del objeto fuente de nuestro préstamo, en el sentido de Deleuze. Huella aquí se concibe como los restos visuales de la alteridad/autoridad, o sea, del concepto reapropiado, “la trace de quelqu’un ou quelquechose” (Marigno Vázquez, Oury y Palomar, 2014:6). Si Cervantes se reapropió de algunas formas de la emblemática para escribir el *Persiles*, es evidente encontrar huellas de aquel género en sus textos.

II.2.2.2. Conformación/innovación

Aquí, las fuerzas se basan en la adaptación que hace el “yo” del argumento de autoridad de una alteridad colectiva; eso, para crear un nuevo argumento de autoridad (innovación). El sujeto imita (*imitatio*), se inspira (conformación) en una referencia para innovar (casos de las reescrituras plásticas del *Persiles* y el *Quijote*). Por consiguiente, debe proceder por una deconstrucción/reconstrucción de las referencias preexistentes (Marigno Vázquez, 2014). Las posturas de conformación/innovación son enfoques de la filosofía postmoderna expuestas por Derrida. Según Marigno Vázquez (2014), Guattari prefiere hablar de archi-texto, reiteración (*reiteratio*) o de diseminación (*disseminatio*).

Etimológicamente, la *reiteratio* significa hacer de nuevo, renovar, repetir, empezar de nuevo. Se puede ver una dialéctica que pone de relieve dos elementos como expuestos en el apartado precedente: un argumento de autoridad que se reutiliza/imita para crear un nuevo argumento de autoridad. Se convocan, *ipso facto*, los conceptos de intertextualidad, interpictorialidad, intermedialidad, territorios híbridos y de flujos.

Entonces, el sujeto innove. Como para decir que se aprende de un pensamiento para aprender a pensar, “l’interférence étant alors source de re-création” (Marigno Vázquez, Oury y Palomar, 2014:8). Sirva como modelo el *Persiles* en el que Cervantes

¹⁰⁹ “Autoridad” considerada como fuente del préstamo.

se conforma con los emblemas clásicos, los imita, pero crea sus propios emblemas o, el artista Echenique que se conforma con las imágenes textuales (écfrasis) del *Persiles* para crear su propia gramática pictural.

II.2.2.3. Territorios híbridos e intermedialidad

La poética de la hibridez se ha vuelto fundamental en las cuestiones científicas contemporáneas. Es un concepto que tiene la capacidad de aplicarse en campos de investigación diversos. Constantemente, está empleado como herramienta de análisis para cuestiones de multiculturalidad, interculturalidad, heterogeneidad, nomadismo, alteridad, interacción, diálogo, transrelacionalidad, transversalidad o rizoma deleuze-guattariano (De Toro, 2014; Arnau i Segarra, 2016). En cualquier estudio en que se lo quiere aplicar, es menester desminar el terreno situando su definición según el contexto adecuado; por lo que se vuelve un concepto permanentemente abierto.

En lo que nos concierne, lo convocaremos para los análisis intermediales, y a veces transculturales¹¹⁰. Los casos de las pinturas del hispanocubano Felipe Alarcón Echenique y la serie *DQRN* son perfectas muestras. La hibridez de sus recreaciones es flagrante, con flujos de textos e imágenes que dialogan y, con culturas que entran en interacción. Por una parte, las culturas afrocubana y española (caso de Echenique) y, por otra, las culturas africana y española (*DQRN*).

Esto concuerda con la definición de Marigno Vázquez según la cual la hibridez es “une altération mutuelle d’identités issues de territoires distincts, et résultant de la transgression de frontières sous l’effet de flux permanents, qui est au cœur de

¹¹⁰ ¿“Trans-” o “Inter-”? Aunque los dos tratan de interacción, el primero supone una superación (De Toro, 2014). Esta cuestión de prefijación en los estudios actuales ha sido objeto de un estudio detallado por Marigno Vázquez en “Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales” (2017). Aunque los explica en el cuadro macro, es decir, de las “disciplinas”, sus análisis pueden perfectamente aplicarse en el cuadro micro “subdisciplinas”. Afirma: “Ce sont les préfixes qui attirent tout d’abord l’attention: «inter», «méta», «multi», «pluri», «post» ou «trans». Alors que «multi» et «pluri» s’ouvrent sur une diversité de disciplines, «inter» et «trans» impliquent des degrés divers d’interaction entre les champs scientifiques impliqués; pour leur part, «méta» et «post» désignent une sorte d’état d’accomplissement de ce que l’on pourrait nommer une méthodologie *globale*, c’est-à-dire commune à un groupe de disciplines et qui vaudrait comme dépassement des méthodologies spécifiques” (2017:1).

l'« hybridité ». Ainsi, le concept d'« hybridité » est consubstantiel des notions d'« identité », de « contamination » et de « territoires »” (2017:5). Según él, no hay que reducir la hibridez al mero mestizaje, mezcla o síntesis, sino, considerarla como nuevo territorio que brota de la tensión y del diálogo de territorios inicialmente distintos.

El hispano-alemán Alfonso de Toro es uno de los máximos especialistas sobre la cuestión. Entre las cinco definiciones que propone en su estudio “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, “transversal” y “transmedial”” (De Toro, 2014), retomamos por nuestra cuenta dos, que según nuestro parecer, concuerdan con el objeto de la presente tesis, respecto a los dos ejemplos presentados anteriormente: “[la] hibridez se entiende también como el empleo de diversos sistemas de signos lingüísticos y no-verbales tales como multilingüismo, Internet, video, film, pintura, mundos digitales y virtuales, electrónicos, sistemas de máquinas [...] Hibridez como un tipo de ciencia “transversal”, esto es, como una actividad transdisciplinaria” (De Toro, 2014:221).

Obviamente, la intermedialidad/transmedialidad¹¹¹ parece ser una subcategoría de la hibridez. La cuestión empieza a plantearse a partir de los años 80 cuando surgen las intenciones de relacionar medios diferentes en estudios científicos¹¹². Müller es el primer teórico en cuestionar la hiperespecialización de los campos de investigación universitarios. En su obra colectiva *Texte et médialité*, afirma que nuestro cotidiano es marcado por los media y conceptos de medialidad:

Textes, lettres, images, photographies, couvertures, bandes dessinées, téléphone, télétexte, télévision, radio, publicité, cinéma, vidéo, vidéo-clip... médias, nouveaux médias, paysage audiovisuel, médialité, multimédialité, intermédialité... - notre quotidien est marqué par les médias et les concepts de médialité. L'agissement social, l'identité personnelle et la biographie, l'expérience esthétique, la constitution de l'espace et du temps, ne sont plus ni pensables ni structurables sans les médias pour l'homme moderne. Les médias contemporains avec leurs formes d'existence dont on ne peut à peine limiter l'étendue, avec

¹¹¹ Indica que los estudios actuales recurren más al término “intermedialidad” o de “multimedialidad” (De Toro, 2014).

¹¹² En su artículo “Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence” (2006), Müller propone la arqueología o historia detallada del concepto de intermedialidad, pp.101-102.

leurs nouvelles formes d'art et leur fascination nous couvrent de propositions pour l'interprétation et la constitution de la réalité sociale ; elles nous abandonnent – si nous pensons à l'impénétrable jungle des médias dans les métropoles et aux combats acharnés que s'y livrent les plus différents médias – à la cacophonie médiatique. Nous ne pouvons plus nous passer des médias que nous avons invoqués ; hypnotisés et captivés nous sommes attirés par de nouvelles formes de représentations médiatiques toujours plus sophistiquées qui cherchent à l'emporter sur les modèles anciens. (Müller, 1987:9)

Desde el prefijo “inter-”, ya se evidencian las nociones de “colaboración”, “intercambio” o “interacción” (Marigno Vázquez, 2017). Designa el hecho de encontrarse “entre-dos” (el medio) cosas espaciales o temporales; lo que induce dos dispositivos diferentes, pero recíprocos (Méchoulan, 2003).

El otro fragmento que queda es “medialidad” de “medio”, que puede ser un texto, una imagen, un sonido -la radio- o un video -la televisión, el cine-. Pues, prosaicamente, supone la hibridación de dos o más media como el caso del iconotexto. A este propósito, De Toro afirma enfatizando que

incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios –en un sentido reducido del término ‘medios’ (video, películas, televisión)–, como así también el diálogo entre medios textuales lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo ‘trans’ expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial (2014:230).

Por su parte, Méchoulan concibe la “relación” como el primer principio de la intermedialidad : “il peut désigner, d’abord, les relations entre divers médias (voire entre diverses pratiques artistiques associées à des médias délimités)” (Méchoulan, 2003:22 ; 2010:50). A ver de muy cerca, la intermedialidad parece ser un sinónimo de la “intertextualidad” de Genette y de “interdiscursividad”. Ahora, si es el caso, ¿por qué la intermedialidad ? Méchoulan responde que “l’intermedialité n’offre pas un « dépassement » des anciennes intertextualités ou interdiscursivités : elle insiste simplement sur ce qui fondait ces concepts, c’est-à-dire le sens privilégié alloué aux enchaînements, aux mouvements de désappropriation et d’appropriation, aux continuités tacites ou affirmées” (2003:27).

También concibe la intermedialidad desde el prisma del desplazamiento, traslado y reciclado de un medio en otro (Méchoulan, 2017) como el caso de las reescrituras plásticas y/o cinematográficas del *Persiles* y el *Quijote*.

Se puede notar que todo producto intermedial se concibe desde dos principales características: “(1) la implicación manifiesta o implícita de dos medios de modo determinante en la configuración de significado del producto y/o (2) la presencia indirecta o encubierta de un segundo medio a través de referencias o indicios “dentro” de un producto caracterizado por la prominencia de un primer medio” (Wolf, 1999 citado en Masgrau-Juanola y Kunde, 2018:623)¹¹³.

Cuando Felipe Alarcón utiliza explícitamente como títulos de sus cuadros *Donde el bárbaro español prosigue su historia* (FAE 5), *Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento* (FAE 8), que son títulos de los capítulos 6 y 11 del Libro 1 del *Persiles* de Cervantes, se puede hablar de intermedialidad. La interpretación que haremos de aquellos cuadros, será, obvio, intermedial porque los efectos de sentidos se destacarán obligatoriamente desde la copresencia y la interacción entre sus diferentes dispositivos mediáticos (Müller, 2000, 2006)¹¹⁴.

II.2.2.4. Rizoma y desterritorialización

El *Diccionario botánica y biología*¹¹⁵ define el rizoma como una planta subterránea gruesa y horizontal que presenta nudos, entrenudos, hojas escamosas y raíces adventicias. Fue a partir de esta definición botánica que Deleuze y Guattari asentaron las bases de un concepto que se volverá un clásico de los estudios de

¹¹³ Los precedentes enfoques que hemos presentado son mediáticos y artísticos mientras que la intermedialidad puede concebirse también desde el enfoque de las prácticas sociales, históricas e institucionales. En *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept* (2007), Froger y Müller hablan, pues, de un *work in progress*. Esto es, la noción de intermedialidad puede construirse diacrónicamente incluyendo nuevos media y tomando en cuenta los contextos sociales de su interacción.

¹¹⁴ Jürgen Müller expone su postura sobre la “intermedialidad” en sus textos “L’intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l’exemple de la vision de la télévision”, *Cinémas*, vol. 10, núm. 2-3, 2000, p.113 y “Vers l’intermedialité. Histoires, positions et option d’un axe de pertinence”, *Médiamorphoses*, num. 16, 2006, p.100.

¹¹⁵ En línea <https://www.sitiosespana.com/diccionarios/botanica/r.htm> (consultado el 18/05/2020).

semiótica contemporánea. En su obra *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002) presentan de manera clara los caracteres del rizoma:

Un rizoma como tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz o raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas. Cabría, pues, preguntarse si la botánica, en su especificidad, no es enteramente rizomorfa. Hasta los animales lo son cuando van en manada, las ratas son rizomas. Las madrigueras lo son en todas sus funciones de hábitat, de provisión, de desplazamiento, de guarida y de ruptura. En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos [...]

El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple. [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda [...] Contrariamente a una estructura, que se define por un conjunto de puntos y de posiciones, de relaciones binarias entre estos puntos y de relaciones biunívocas entre esas posiciones, el rizoma sólo está hecho de líneas: líneas de segmentaridad, de estratificación, como dimensiones, pero también línea de fuga o de desterritorialización como dimensión máxima según la cual, siguiéndola, la multiplicidad se metamorfosea al cambiar de naturaleza [...] El rizoma es una antigenealogía, una memoria corta o antimemoria. El rizoma procede por variación, expansión, conquista, captura, inyección. Contrariamente al grafismo, al dibujo o a la fotografía, contrariamente a los calcos, el rizoma está relacionado con un mapa que debe ser producido, construido, siempre desmontable, conectable, alterable, modificable, con múltiples entradas y salidas, con sus líneas de fuga (Deleuze y Guattari, 2002:12-13; 25,26).

Concretamente, sostienen que los conocimientos deben organizarse siguiendo el modelo de la pluralidad del rizoma, o sea, con raíces desmultiplicadas que entran en relación con otros elementos del sistema o de la estructura¹¹⁶. Pues, son filosofías de la “différance” (Derrida, 1967). Para Glissant (1990)¹¹⁷, es lo diverso¹¹⁸ o la poética de la relación : “La pensée du rhizome serait au principe de ce que j’appelle une poétique de la Relation, selon laquelle toute identité s’étend dans un rapport à l’Autre” (Glissant, 1990:23).

Estas raíces son generosas, flexibles, híbridas, mestizas, mixtas y admiten la interacción, la interrelación y la diferencia (teoría de las multiplicidades). Lo que provoca en la estructura flujos de territorios híbridos (texto, imágenes, culturas y

¹¹⁶ Es menester leer la estructura aquí en todos sus sentidos. Puede ser la estructuras lingüísticas, sociales, institucionales, políticas, antropológicas, culturales, religiosas, por ejemplo. De ahí que se pueda, por ejemplo, hablar de multiculturalismo, interculturalidad hoy días.

¹¹⁷ En *Poétique de la Relation* (1990), el escritor martiniqueño Glissant parece asimilar el funcionamiento del rizoma con sus conceptos de exilio, *lo errante* y el viaje. Mientras Deleuze y Guattari hablan de rizoma, Glissant habla de pantano (mangrove en francés).

¹¹⁸ En oposición con “lo mismo”, la raíz totalitaria, única, sedentaria, monolingüe, intolerante, intransigente en que cada sistema procura conservar su identidad personal.

humanidades). No habrá que entender el territorio aquí sólo en término de geografía física con materia y lugares variables sino también como espacio mental, conceptual y estético (cómo transitar del texto a la imagen).

En *¿Qué es la filosofía?*, Deleuze y Guattari afirman que la geografía “no sólo es física y humana, sino mental, como el paisaje” (1997:97). Tomemos el caso de los artistas africanos, quienes reterritorializan los molinos y la geografía de la Mancha en sus pinturas.

La identidad rizomática se opone a la raíz intolerante, sedentaria, intransigente y monolingüe que procura rechazar la apertura y la interconexión: “le dit de la Relation est multilingüe. Par-delà les impositions des puissances économiques et des pressions culturelles, il s’oppose en droit au totalitarisme des visées monolingües” (Glissant, 1990:31).

Entre los seis principales principios del modelo deleuze-guattariano, cuatro nos interesan. Los tres primeros son los principios de “conexión”, “heterogeneidad” y “multiplicidad”. Según ellos, todo sistema establece con otros sistemas conexiones múltiples, los puntos se interconectan, lo que crea indefinidas desmultiplicaciones y redes de entrecruzamientos heterogéneos.

En *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (2002), afirman:

Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales. Un eslabón semiótico es como un tubérculo que aglutina actos muy diversos, lingüísticos, pero también perceptivos, mímicos, gestuales, cogitativos: no hay lengua en sí, ni universalidad del lenguaje, tan sólo hay un cúmulo de dialectos, de patois, de argots, de lenguas especiales. El locutor-oyente ideal no existe, ni tampoco la comunidad lingüística homogénea. [...]
Las multiplicidades son rizomáticas y denuncian las pseudomultiplicidades arborescentes. No hay unidad que sirva de pivote en el objeto o que se divida en el sujeto. No hay unidad, ni siquiera para abortar en el objeto o para "reaparecer" en el sujeto. Una multiplicidad no tiene ni sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza (las leyes de combinación aumentan, pues, con la multiplicidad) (Deleuze y Guattari, 2002: 13, 14).

Por último, evocan el “principio de ruptura asignificante” que conciben como sigue:

Todo rizoma comprende líneas de segmentaridad según las cuales está estratificado, territorializado, organizado, significado, atribuido, etc.; pero también líneas de desterritorialización según las cuales se escapa sin cesar. Hay ruptora en el rizoma cada vez que de las líneas segmentarias surge bruscamente una línea de fuga, que también forma parte del rizoma. Esas líneas remiten constantemente unas a otras (Deleuze y Guattari, 2002:15).

Pues, conciben el rizoma como una fila de hormigas que, aunque se la rompa, siempre se reconstituye. Dicho de otro modo, su territorio puede segmentarse, es decir, desterritorializarse, pero con sus líneas de fuga, tiene la infinita capacidad de reterritorialización. Nuevas alianzas, direcciones y nuevos territorios se constituyen que, otra vez, pueden quebrarse y alargarse a otros nuevos territorios y así sucesivamente.

La función de desterritorialización o líneas de fuga está íntimamente relacionada con la desterritorialización (en río arriba) y reterritorialización (en río abajo). Afirman:

La fonction de déterritorialisation : D est le mouvement par lequel « on » quitte le territoire. C'est l'opération de la ligne de fuite. Mais des cas très différents se présentent. La D peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense, si bien que la ligne de fuite reste barrée : on dit en ce sens que la D est négative. N'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire « valoir pour » le territoire perdu ; on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre, sur un appareil ou système (Deleuze y Guattari, 2016:634).

En pocas palabras, la desterritorialización/reterritorialización significa el traslado de un territorio 'a' hacia un territorio 'b'. Como acuña De Toro, “la desterritorialización exige al mismo tiempo una reterritorialización” (2014:228). En nuestro caso, y lo veremos adelante, hay procesos de desterritorialización de la obra de Cervantes que se reterritorializan en nuevos territorios (iconográficos, geográficos, culturales y temporales). Ya lo hemos dicho, el caso de don Quijote que se vuelve marabú nigerino es ilustrativo. Daremos más ejemplos en los análisis (Partes 2 y 3).

El panorama de herramientas metodológicas que hemos venido presentando aquí es muy importante para el análisis de nuestro corpus. La confusión o la poca claridad que podrían generar ciertos conceptos justifica esa presentación. Como piensa Prado Biezma, “antes de iniciar un estudio [...] hay que ‘situarse’, siguiendo la terminología de J.P. Sartre, frente a los conceptos y los términos que empleamos. [...] Definir bien

los términos que se van a emplear es asegurarse (en la medida de lo posible) la claridad de los conceptos que se van a emplear” (2015:73, 74).

Se lo ha notado y se lo podrá notar con precisiones en capítulos ulteriores, nuestra investigación requiere que se la aborde con más precaución, cuidando los conceptos utilizados. Es transmedial (médium textual y médium iconográfico), transhistórica (siglos XVII, XX, XXI) y transcultural (Espacios europeo y africano).

Los constantes vaivenes entre los hipotextos (el *Persiles* y el *Quijote*, siglo XVII) y sus reescrituras iconográficas postmodernas (ícono-texto) generan diversos flujos de lectura posibles; lo que crea territorios híbridos. Estos flujos son, pues, el resultado de un juego de relación infinita, para hablar como Foucault en *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*:

Pero la relación del lenguaje con la pintura es una relación infinita. [...] Son irreductibles uno a otra: por bien que se diga lo que se ha visto, lo visto no reside jamás en lo que se dice, y por bien que se quiera hacer ver, por medio de imágenes, de metáforas, de comparaciones, lo que se está diciendo, el lugar en el que ellas resplandecen no es el que despliega la vista, sino el que definen las sucesiones de la sintaxis. Ahora bien, en este juego, el nombre propio no es más que un artificio: permite señalar con el dedo, es decir, pasar subrepticamente del espacio del que se habla al espacio que se contempla, es decir, encerrarlos uno en otro con toda comodidad, como si fueran mutuamente adecuados. Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por mediación de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco, sus luces (1968:19).

O, como parece completar Louvel, una “oscillation sans fin qui résulte de la mise en rapport du texte et de l’image” (2002:149).

Con estas precisiones -no menos necesarias-, se termina la primera parte de nuestra tesis que ha consistido en estudiar las bases teóricas de la investigación. La siguiente etapa consiste en poner en práctica lo abordado hasta aquí. Será cuestión de explotar el corpus sometiéndolo a lecturas icono-textuales y/o intermediales. En primera instancia, el *Persiles* constituirá el objeto de lecturas efrástica y emblemática. Los dos últimos capítulos de la segunda parte consistirán en destacar los diálogos entre el hipotexto del *Persiles* y sus reescrituras iconográficas contemporáneas (desde las

reescrituras xilográficas de Van Rompaey y neo-cubistas de Felipe Alarcón Echenique).

En la tercera y última parte, constataremos que el propósito densamente religioso del *Persiles* no ha favorecido su recepción en el contexto africano, contrariamente al *Quijote* que ha sido objeto de recepción plástica en tres países del África subsariana saheliana (Guinea-Conakry, Mali y Níger). Veremos cómo, los artistas africanos lo reciben y lo africanizan. Se notará, pues, que proceden por una especie de desterritorialización y reterritorialización de algunos episodios del hipotexto, en el contexto de una ecología africana, inspirándose en sus símbolos, humanidades y culturas. Terminaremos la tesis con aproximaciones un poco más filosóficas, psicológicas y socioculturales del *Quijote* en relación con África: se pondrá en tela de juicio la reencarnación sociocultural africana del mito quijotesco.

**SEGUNDA PARTE: EL *PERSILES* Y SUS EDICIONES ILUSTRADAS:
LECTURAS ICONOTEXTUALES**

La presente parte está centrada en las lecturas iconotextuales y/o intermediales del *Persiles* y sus ilustraciones contemporáneas. En el primer capítulo, estudiamos las referencias emblemáticas del hipotexto de la novela.

Por lo que se refiere al segundo capítulo, *Estudio plástico y formal de las imágenes de Rompaey y Echenique*, tratamos de hacer la presentación formal-plástica de los xilgrabados del belgo-francés Pierre Van Rompaey y las pinturas mixtas del hispano-cubano Felipe Alarcón Echenique. Intentamos localizar las ilustraciones en el hipotexto valiéndonos de su composición icónica y plástica.

En el último capítulo, *Lectura de los diálogos entre imágenes textuales e ilustraciones contemporáneas en “Persiles”*, analizamos los diálogos entre las imágenes textuales (écfrasis) del *Persiles* y sus ilustraciones. Insistimos en los puntos convergentes y divergentes.

**CAPÍTULO I: LECTURA DE LA *DESCRIPTIO* TEXTUAL: LAS
IMÁGENES EMBLEMÁTICAS EN EL *PERSILES***

El propósito del presente capítulo es de estudiar las imágenes presentes en el texto de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*¹¹⁹. Este estudio se hará desde dos aproximaciones: primero, leyendo la imagen textual desde su aproximación plástica (écfrasis); los procesos gramaticales y retóricos nos ayudarán para este ejercicio. En un segundo momento, el estudio se realizará desde una perspectiva filosófica. En este segundo sentido, examinaremos la vertiente moral, mística y simbólica de las imágenes del *Persiles*, valiéndonos de una lectura emblemática. Esto es, estudiando los motivos de la emblemática, o sea, la reescritura en imágenes textuales que Cervantes hace de las imágenes iconográficas del género emblemático.

Como lo hemos dicho con anterioridad, las imágenes gráficas del emblema están representadas en forma de imágenes textuales (écfrasis) en el *Persiles*. Pues, se afirma claramente que la última obra de Cervantes tiene imágenes, las cuales tienen fuentes reales (tomando su fuente de los libros de emblemas de Alciato, Ripa, Covarrubias, Horozco, por ejemplo)¹²⁰.

Convocamos aquí, obviamente, los conceptos de intertextualidad, *emprunts/empreintes*, *traces/restes* de Deleuze y Derrida. Por otra parte, la crítica afirma que ciertas imágenes en el *Persiles* son meras invenciones de Cervantes como lo atestigua Arellano: “Algunas ocurrencias cervantinas parecen remitir a fuentes concretas; otras son imposibles de dilucidar; ciertas composiciones ‘visuales’ que encontramos en el *Quijote* o el *Persiles* probablemente sean construcciones de estilo emblemático que no poseen fuente concreta alguna” (2004:572).

Más precisamente, se trata de resaltar los motivos de la écfrasis que es, según Louvel, el más alto grado de pictorialidad de un texto después del *painting-effect*, el *tableau vivant*, el *aesthetic arrangement* y el *pictorial description* (Louvel, 2011).

¹¹⁹ Que iremos abreviando por *TPS* en el resto del trabajo para las referencias en el texto.

¹²⁰ A este propósito, las ediciones que utilizamos son: Alciato, Andrea (1608). *Los emblemas*. (Ed. S. Sebastián; pról. A. Egido; trad. P. Perez). Holanda: Titivillus, *The Latin emblem. Indexes and lists* de Andrea Alciatus (editado por Peter Daly y Virginia Callaha, 1985), los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610) editados por Peñasco González (2015) y los *Emblemas Morales* (1589) Juan Horozco y Covarrubias.

Obviamente, las referencias emblemáticas forman parte de la écfrasis cuyos marcadores son referencias directas a las pinturas del género emblemático como ya dicho, y, otras modalidades implícitas y codificadas en el texto que se definen en términos de *prósoma*, *prágmata*, *tópoi* o *crónoi*, por ejemplo. Pero, antes de este estudio propiamente dicho, hace falta estudiar en un primer momento, la semántica cultural del Barroco y evaluar la relación que existía entre Cervantes y la tradición emblemática como para justificar la presencia de imágenes en el *Persiles*. En un segundo momento, relacionar el resultado de las diversas interpretaciones de dichas imágenes con la tradición áurea.

I.1. Cervantes, el *Persiles* y la semántica cultural y espiritual del Barroco

Conviene precisar que, para estudiar las manifestaciones de la emblemática en el *Persiles*, es imprescindible poner de relieve la psicología del arte que exige analizar la vida del autor, su sociedad y su estado de espíritu durante la producción de su obra artística. Razón por la cual López Poza aconseja que, quienes se acerquen a su estudio –los estudios sobre la emblemática– “posean conocimientos de Historia del Arte, Filología española, Filología Latina, Historia, Retórica y cierto dominio de la erudición del siglo de Oro” (1999:81). Dicho esto, en el siguiente apartado, tratamos de comprender las manifestaciones artísticas áureas situando el *Persiles* y su autor en su contexto de producción, o sea, el Siglo de Oro o, más precisamente, el Barroco.

I.1.1. Vida de Miguel de Cervantes: notas biográficas desde el marco socio-histórico

Es importante hacer una breve aproximación biográfica de Cervantes porque influyó en sus producciones literarias. Además, ciertos aspectos de su vida nos permiten analizar nuestro corpus –paralelismo extradiegético, en términos de Souvignet (2017)– ya que, “una obra de arte solo puede comprenderse dentro de un contexto global, es decir desde la biografía del artista y las circunstancias concretas de su realización, desde la historia local de una ciudad, de una región o del país al que

pertenece” (Palomino Galera, 2015:30). Sólo hacemos mención de las grandes líneas, dejando ciertos detalles para otros estudios. En una palabra, es una vida de peregrinaje en busca de sueños, como se lo puede observar con el caballero andante del *Quijote* y con los héroes del *Persiles* -Auriste y Periandro-. Para este estudio, nos inspiramos en trabajos recientes, pero convocando de vez en cuando memorias antiguas para comparar los datos.

I.1.1.1. Elementos esenciales de la biografía de Cervantes

Cuarto hijo de Rodrigo de Cervantes¹²¹ y de Leonor de Cortinas, Miguel de Cervantes y Saavedra, figura más famosa de la literatura española, nació en Alcalá de Henares en septiembre de 1547¹²² y murió en Madrid el 22 de abril de 1616 (Keevil Parker y Parker, 2003).

Hasta hoy días, se puede afirmar con certeza que, como Platón lo hizo con su maestro Sócrates, Cervantes no tuvo un discípulo que escribiera notas cronológicas en su vida. Las pocas informaciones que se tiene de él son fragmentos textuales de estudios iniciados en el siglo XVIII con la publicación de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* (1737) por Gregorio de Mayans y Siscar. En las informaciones que nos proporcionan dichos estudios, se mezclan datos imaginarios, ficticios y verosímiles ignorando importantes datos que puedan afectar la verdad (Marías, 1990). Su vida tiene muchas versiones, muchas narraciones, cada cual lo define según su lectura; razón por la que sería preferible hablar de biografías. A este propósito, Fraguas Herráez escribe:

Mucho se ha escrito sobre Cervantes, pero muy poco se conoce de su vida. Miles de páginas y legajos acumulan citas, fechas, nombres, referencias a familiares o amigos, a puertos y ciudades, cavilaciones sobre por qué hizo o dejó de hacer esto o aquello, certezas a medias, titubeos sobre casi todo lo que rodea la vida de Miguel de Cervantes. Por ello, podemos

¹²¹ Rodrigo de Cervantes era un cirujano-barbero (rama de la medicina de aquella época con menos estimo social) y tenía una vida modesta. Fue encarcelado en la prisión de Valladolid y tuvo con Leonor de Cortinas - también hija de cultivadores- siete hijos entre los cuales Cervantes era el cuarto: Andrés (1543, quien murió muy temprano), Andrea (1544), Luisa (1546), Miguel (1547), Rodrigo (1550), Magdalena (1553) y Juan (1555).

¹²² No hay consenso sobre la verdadera fecha de nacimiento de Cervantes, aunque varios documentos hablen del 29 de septiembre de 1547 (Keevil Parker y Parker, 2003), día de San Miguel. Preferimos, pues, mencionar únicamente el mes.

afirmar que su biografía permanece, a pesar de los esfuerzos por esclarecerla, en el zaguán claroscuro que comunica la imaginación con la historia¹²³ (2014:222).

1.1.1.1. Los primeros años de la vida de Cervantes

De buenas a primeras, es de precisar que pocas imágenes reales se tienen de Cervantes. La única que se suele presentar es la imagen registrada en la Real Academia Española, supuestamente atribuida al pintor Juan de Jáuregui, pero que divide la opinión científica¹²⁴. Unos piensan que ese retrato fue pintado en el siglo XX y, por supuesto es una mera imaginación¹²⁵; lo que lleva a la conclusión según la cual sólo existen representaciones y no retratos fidedignos del propio Miguel de Cervantes (Sieber, 2005).

El autorretrato –físico y biográfico- que él mismo hace a partir del cual se le podría representar físicamente viene detallado en la siguiente cita:

Este que véis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos

¹²³ Da vid Fraguas Herráez consigna en su tesis doctoral los diferentes trabajos que un estudio biográfico sobre la vida de Cervantes tomaría en cuenta: “Entre las biografías de Cervantes merece la pena consignar, por interés del lector, las siguientes: la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra* de Juan Antonio Pellicer y Saforcada (Madrid, 1800), la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra escrita e ilustrada con varias noticias y documentos inéditos pertenecientes a la historia y literatura de su tiempo* de Martín Fernández de Navarrete (Madrid, 1819), FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. (2005), los *Documentos cervantinos hasta ahora inéditos* de Cristóbal Pérez Pastor (Madrid, 1897), PÉREZ PASTOR, C. (2006), la *Información de Miguel de Cervantes de lo que ha servido a S.M. y de lo que ha hecho estando cautivo en Argel* de Pedro Torres Lanzas (Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 3ª serie, 1905, p. 345-397), los *Nuevos documentos cervantinos* de Francisco Rodríguez Marín (Madrid, 1914), la biografía *Miguel de Cervantes Saavedra. Reseña documentada de su vida* de James Fitzmaurice Kelly (Oxford, 1917), la biografía *El ingenioso hidalgo Miguel de Cervantes Saavedra* de Francisco Navarro y Ledesma, NAVARRO Y LEDESMA, F. (1999), y la *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* de Luis Astrana Marín, ASTRANA MARÍN, L. (1948-1958). En los últimos años han aparecido muchos, casi innumerables, trabajos sobre la vida del escritor alcalaíno. Entre otros, destaco la *Biografía de Miguel de Cervantes: estado de la cuestión* de Víctor Eduardo Munguía (Tesis doctoral), MUNGUÍA GARCÍA, V. E. (1995); el ensayo *En torno a Cervantes* de Guillermo Díaz Plaja, DÍAZ-PLAJA, G. (1977), la *Vida de Cervantes* de Antonio Rey Hazas y Florencio Sevilla, REY HAZAS, A. y SEVILLA, F. (1995), el *Cervantes* de Jean Canavaggio, CANAVAGGIO, J. (2004a) y *Las vidas de Miguel de Cervantes* de Andrés Trapiello, TRAPIELLO, A. (2005)” (2014:222-223).

¹²⁴ Según Lucía Megías, el retrato de Juan de Jáuregui es un falso retrato. En su artículo “Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito” (2016), presenta seis falsos retratos iconográficos de Cervantes que atribuye a Alonso del Arco, Pedro Rodríguez de Miranda, un retrato anónimo del siglo XIX, Velázquez, Francisco Pacheco y Juan de Jáuregui. Según él, el primer retrato iconográfico de Cervantes fue el del pintor William Kent en 1738. Se inspiró del retrato físico que Cervantes él mismo hizo de sí en el “Prólogo al lector” de sus *Novelas ejemplares*. (Lucía Megías, 2016).

¹²⁵ Se puede suponer que el retrato fue pensado a partir del autorretrato que Cervantes hizo en el prólogo a los lectores en sus *Novelas ejemplares*.

ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la [sic] color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas y no muy ligero de pies; éste digo que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje de Parnaso*, a imitación del de César Caporal Perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas, y, quizá, sin el nombre de su dueño. Llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo; herida que, aunque parece fea, él la tiene por hermosa por haberla cobrado en la más memorable y alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlos Quinto, de felice [sic] memoria (Fraguas Herráez, 2014:223-224).

De familia humilde que viaja de ciudad en ciudad, Cervantes inicia sus estudios de letras en Valladolid. Allí, se encarcela a su padre y después de su liberación, la familia muda para Alcalá de Henares y, enseguida, para Córdoba donde encuentra su fascinación por el teatro. La vida de Córdoba, “rica en contrastes, en pícaros y buscavidas, en tabernas y mesones” (Fraguas Herráez, 2014:226), luego la de Sevilla -considerada entonces como la ciudad más importante de España- y su proximidad con el Padre Acevedo, hombre de Dios muy aficionado al teatro tienen un impacto imprescindible en la afición de Cervantes por la literatura y precisamente por el teatro (Fraguas Herráez, 2014:227).

I.1.1.1.2. Adolescencia de Cervantes y evolución sociopolítica de España

Cervantes conoce la influencia de la censura inquisitorial de la España de aquellos tiempos (siglo XVI). Felipe II rey de España (1556-1598) tiene una política de conservación de la fe católica y de rechazo de toda ideología protestante. Es así como, en 1558, son “ejecutadas alrededor de un centenar de personas acusadas de tendencias heréticas protestantes” (Fraguas Herráez, 2014:228) durante la celebración de los autos de fe en Sevilla y Valladolid. Asimismo, Felipe se aísla culturalmente pidiendo el regreso total de todos los estudiantes españoles instalados en otros países europeos para evitar que imiten, por mimetismo, las ideologías protestantes y anticonformistas.

En esa misma lógica, Felipe II persigue a los moriscos. Así es como determina su libertad ordenándoles abandonar sus cultos y ritos en provecho de la fe católica. Eso provocará en 1568 una rebelión en forma de Guerra civil que se finalizará con la expulsión de los moriscos de Granada, en 1571 y de España, en 1609. Además, en su infancia, Cervantes conoce la batalla de San Quintín (1557). Resumimos esa etapa de su vida en la figura siguiente:

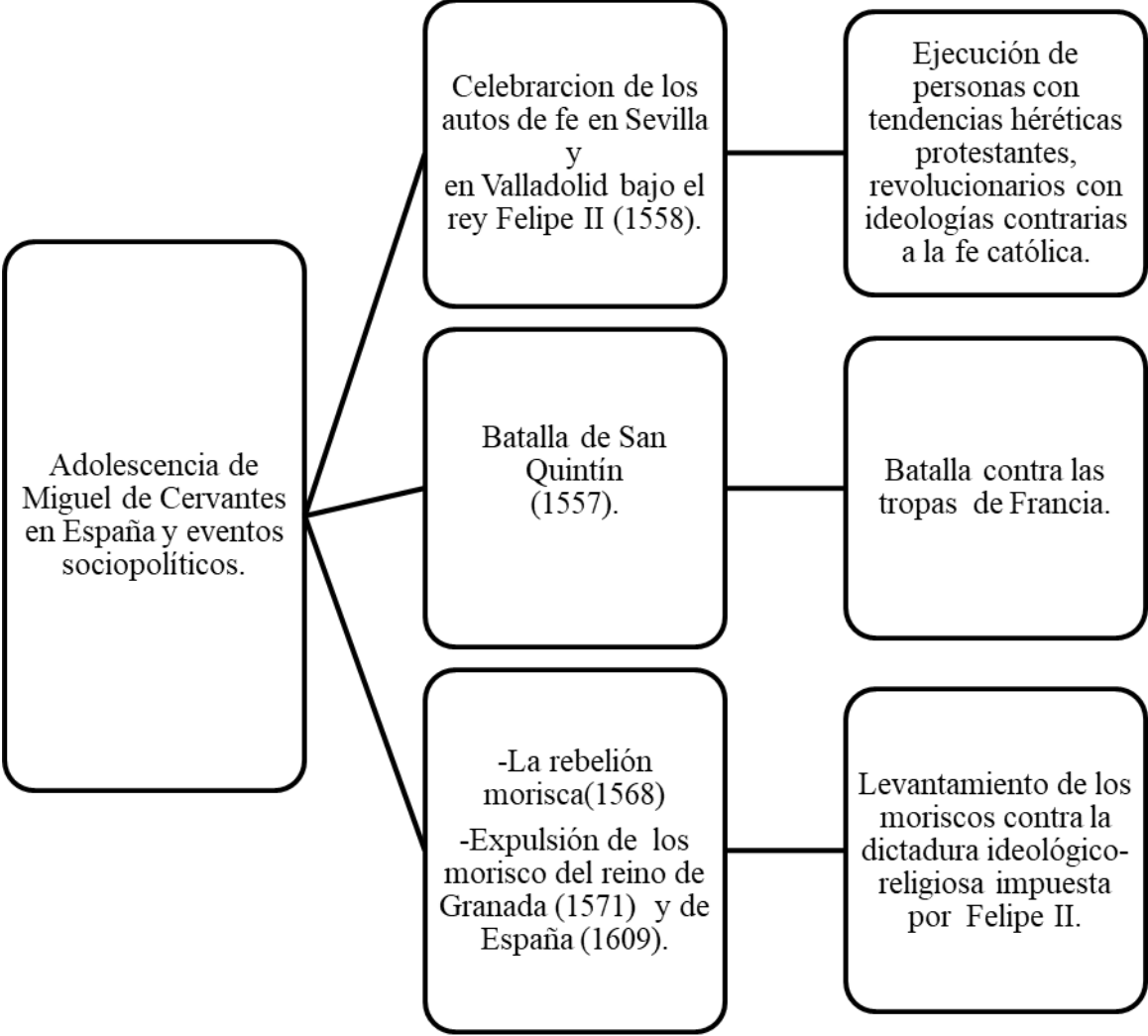


Fig. 28:
Adolescencia de Cervantes y evolución sociopolítica de España
(Fuente: elaboración propia).

I.1.1.1.3. Miguel de Cervantes en Italia

A los veintidós años¹²⁶, Cervantes es maduro. Se instala en Roma y, allí, empieza su “vida de avatares y aventuras, de alegrías y derrotas” (Fraguas Herráez, 2014:230). Primero, trabaja para el futuro cardenal de Roma Giulio Acquaviva; se encuentran en Madrid cuando el vigente Papa Pi V envía a Acquaviva para asistir al rey Felipe II que acababa de perder a su hijo Don Carlos (Keevil Parker y Parker, 2003). Después de Roma, viaja a Milán antes de caminar hacia la pequeña ciudad de Luca pasando por las sierras montañosas de Carrara como lo afirman Keevil Parker y Parker:

His first stop in Italy was Milan. Historians describe Milan as a lighthearted place where both young and old enjoyed life and laughter and country outings. In Spain people expressed love through languishing (pining away, suffering) and sighing. In Italy he experienced a joyful language of love that influenced his later writings.

At the same time, the forges of Milan, where military armor and weapons were produced and sold throughout the world, was a reminder of crueller things to come—war.

Cervantes then traveled through the marble mountains of Carrara to Lucca. This small city welcomed Spaniards who often stayed for a short time on their way to Rome. The city offered a glimpse of the ancient grandeur of Rome with its impressive amphitheater lined with marble seats all crumbling from the forces of time (2003:31).

Estos episodios de nómada trasparen en el decimonono Capítulo del Libro tres del *Persiles*. Cervantes transpone su propia experiencia con la Ciudad de Luca en la obra como lo podemos leer en la siguiente cita:

Estuvieron cuatro días en Milán, en los cuales comenzaron a ver sus grandezas, porque acabarlas de ver no dieran tiempo cuatro años. Partiéronse de allí, y llegaron a Luca, ciudad pequeña, pero hermosa y libre, que debajo de las alas del Imperio y de España se descuella y mira esenta a las ciudades de los príncipes que la desean; allí, mejor que en otra parte ninguna, son bien vistos y recibidos los españoles, y es la causa que en ella no mandan ellos, sino ruegan, y como en ella no hacen estancia de más de un día, no dan lugar a mostrar su condición, tenida por arrogante (*TPS*, III, 19, pp.610-611).

Enseguida, integra el ejército¹²⁷ y combate al lado de la *Liga Santa*¹²⁸, principalmente en la galera militar *La Marquesa*. Allí lucha contra los turcos en la

¹²⁶ Keevil Parker y Parker (2003) afirman que Cervantes llega a Italia a los 21 años de edad.

¹²⁷ Según Fraguas Herráez, no se sabe por qué Cervantes integra el ejército ni la historia proporciona datos precisos sobre su estancia en dicho cuerpo.

¹²⁸ Alianza militar entre el Vaticano, España, la República de Génova, la Orden de Malta, el Ducado de Saboya y la República de Venecia.

batalla de Lepanto¹²⁹, una batalla en defensa de la fe católica. Participa activamente en las diferentes batallas de lo que se enorgullece: “Aquel 7 de octubre de 1571 Cervantes, febril y tembloroso, pudo decidir permanecer bajo la cubierta de la galera. Pero optó por subir y tomar partido en la lucha. Es decir, hizo valer su libertad y esta decisión marcó su destino.

Después, Cervantes siempre se enorgulleció de ello y se jactó de las heridas ganadas en aquella “« facción prodigiosa »” (Fraguas Herráez, 2014:232). Sale de la batalla de Lepanto con graves lesiones tantas morales como físicas y de lo que le valdrá el apodo de *Manco de Lepanto* por la invalidez de su mano izquierda (Fraguas Herráez, 2014). Esta invalidez no le impide continuar con su vida de soldado.

Quiso regresar a España, pero la galera de Cervantes es atacada por los cosarios berberiscos. Es capturado y hecho prisionero en Argel¹³⁰. Allí, permanece cautivo durante cinco años (1575-1580). Sus intentos de fuga no son fructuosos porque hasta cuatro veces, no llega a escaparse de los baños de Argel. Los familiares de Cervantes reúnen dinero que entregan a religiosos de la Orden de la Trinidad¹³¹ para su liberación que será efectiva el 19 de septiembre de 1580 (Fraguas Herráez, 2014). Es de precisar que, durante su cautivo, Cervantes sigue escribiendo sus poemas¹³². Por fin, regresa a España, contrata dos matrimonios sucesivos¹³³ y trabaja como comisario de abastos y recaudador de impuestos en Andalucía¹³⁴. Todos esos detalles, los condesamos en la siguiente figura:

¹²⁹ Cruzada contra el islam en Mediterráneo.

¹³⁰ Capital de Argelia (País del norte de África).

¹³¹ Fray Juan Gil y Fray Antón de la Bella fueron los frailes enviados por el Orden de la Trinidad para el rescate de Cervantes.

¹³² En opinión de Fraguas Herráez, Cervantes empieza la redacción de *La Galatea*, así como la de *El trato de Argel*, durante su cautiverio en Argel.

¹³³ Se casa con Ana Franca con quien obtiene su única hija (Isabel de Saavedra) y después, con Catalina de Palacios Salazar Vozmediano con quien se instala en Esquivias.

¹³⁴ Recoplan trigo y aceite para la expedición de la *Armada Invencible* española contra Inglaterra.

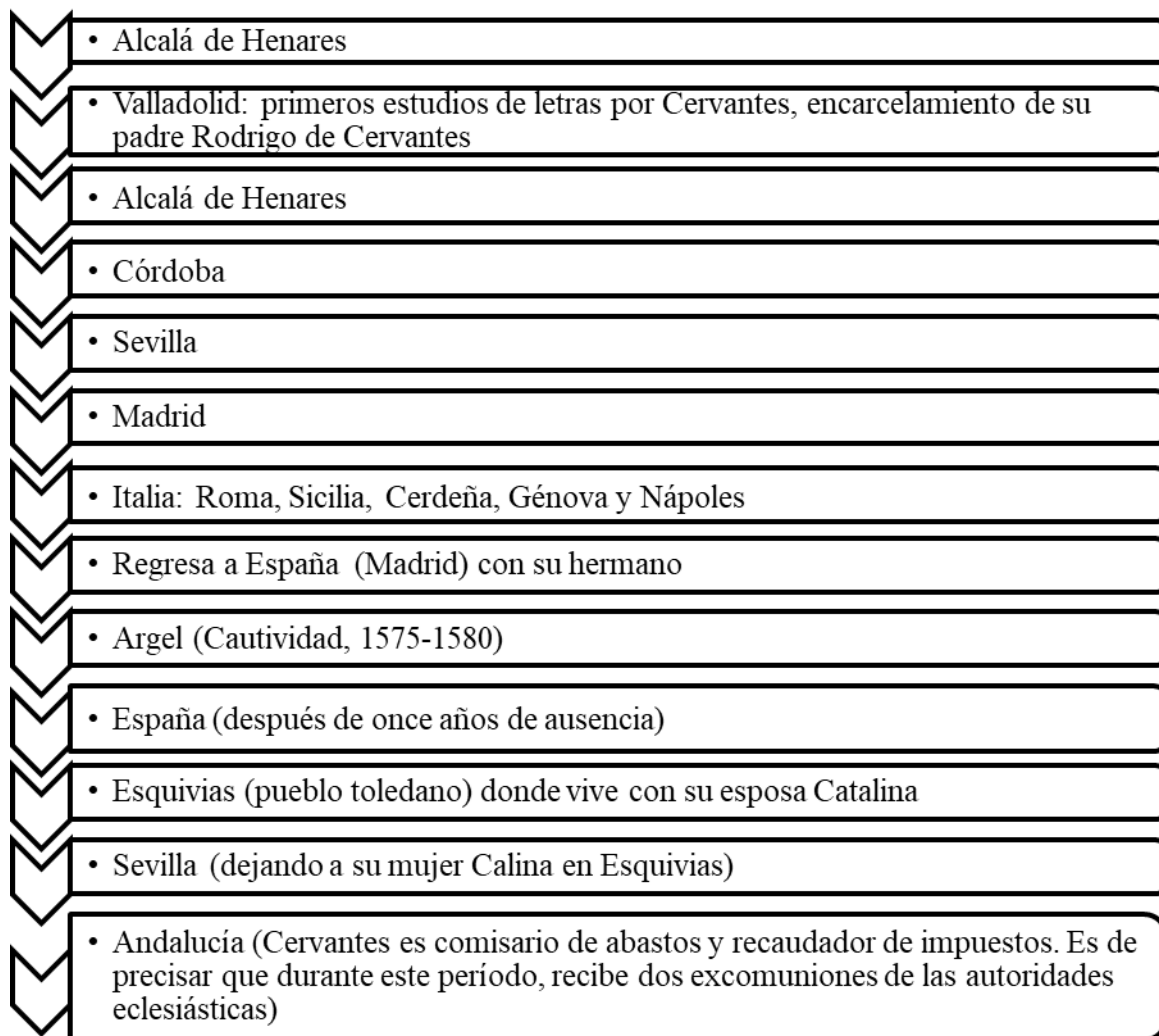


Fig. 29:

Mudanzas de Miguel de Cervantes

(Fuente: datos extractos de la tesis doctoral de Fraguas Herráez, 2014).

Debemos reconocer que esos datos sobre las diferentes mudanzas de Cervantes son una prueba de que era aficionado a las aventuras, a la exploración de nuevas sensaciones, nuevos desafíos y espacios. Esa vida de andante o de aventurero se refleja en sus producciones literarias. Por ejemplo, en el *Persiles*, se mezclan aventuras, intemperies, desafíos y religión, datos que probablemente proceden de su vida.

Al terminar este apartado sobre la vida de Cervantes, confesamos que hay muchos datos que ignoramos de este personaje. Hay varias zonas oscuras en cuanto a sus andanzas y, hasta sus biógrafos no se ponen de acuerdo sobre algunos datos de su

vida. Todo queda claro que nadie puede describir mejor la vida de Cervantes que él mismo o sus coéтанos. Nos hemos limitado a las informaciones librescas, tesis doctorales, notas de grupos cervantinos y bibliófilos que han consagrado sus investigaciones a Cervantes.

Nuestra intención ha sido la de resaltar momentos más destacados de su vida para mejor comprender sus producciones literarias en general y la producción del *Persiles* en particular ya que, según la psicología del arte, cualquier obra artística es influida por la vida de su autor o por la sociedad de su época y su estado de espíritu durante su producción.

I.1.2. Semántica cultural y espiritual del Barroco

Los Trabajos del Persiles y Sigismunda (1617) se publica póstumamente en el siglo XVII y, es de saber que “durante el siglo XVII triunfa en España el movimiento cultural denominado *Barroco*” (Lázaro y Tusón, 1988:117). Entonces, para mejor comprender y analizar la obra, es preciso ponerla en relación con su contexto cultural de aparición, lo cual supone comprender las manifestaciones estéticas del arte de la época.

I.1.2.1. Definición y origen del vocablo ‘Barroco’

El Barroco constituye todo un movimiento cultural y un estilo posrenacentista que se manifiesta tanto en América como en Europa. Aquí, tratamos únicamente del Barroco español que se sitúa concretamente entre los tres primeros cuartos del siglo XVII, más precisamente entre 1605 y 1650 (Maravall, 1975). Si se considera el Barroco como un mero movimiento cultural que caracterizó al siglo XVII, Wellek propone una definición inclusiva que abarca toda la tradición europea tomando en cuenta algunos rasgos espaciales, temporales, socio-históricos e ideológicos. A este efecto, afirma: “el término barroco es utilizado hoy en la historia general de la cultura para calificar prácticamente a todas las manifestaciones de la civilización del siglo XVII” (Wellek, 1968:63 citado en Maravall, 1975:34-35), pero sustenta su

argumentación con cuestiones de valores o ideologías. La concepción de Wellek es tan abarcadora como la que Eugenio D'Ors expone en su obra *Lo barroco* (1935). Según él, todos los valores culturales agitados que nacen después de la época clásica remiten al Barroco (Ors, 2002).

Entonces, no restringe el Barroco a un espacio geográfico y a unas humanidades precisas, aunque, según ciertos críticos, este término sea una mera adaptación o, mejor dicho, un préstamo del francés *baroque*, del italiano *barocco* y del portugués *barroco* como lo atestiguan Lázaro y Tusón (1988:117):

El término *barroco* procede del francés *baroque* ('extravagante'). En dicha lengua, este vocablo se formó por cruce de dos palabras; una, italiana, *Barocco*, figura de un silogismo alambicado y absurdo; y otra, portuguesa: *barroco*, perla irregular. Tuvo, pues, origen peyorativo; hoy designa, simplemente, la cultura del siglo XVII.

Báez (2011) da más precisiones a propósito de este estilo. Según este autor, surge en Italia a finales del siglo XVI¹³⁵ y perdura hasta los inicios del siglo XVIII con un sentido peyorativo, que se debe a una concepción socio-histórica dominada por un mosaico de irregularidades sociales distribuidas entre las crisis financieras, las guerras económicas y el constante empobrecimiento de las masas que favorecen inestabilidades sociales y represiones (Maravall, 1975). Wölfflin y Martínez Ripoll abordan la definición de este concepto en el mismo sentido, pero con algunos matices.

El enfoque de Wölfflin se relaciona mucho más con el arte y, precisamente, con la pintura. Sus esfuerzos para dar un contenido al Barroco se focalizan en su intento de diferenciar las formas del arte renacentista con las del arte barroco. Por ende, "el arte clásico del Renacimiento es lineal, plano, cerrado, múltiple y claro; en contraste, el arte barroco es pictórico, profundo, abierto, sintético y oscuro" (Rico, 1983:7).

Además, según Wölfflin, el arte del Renacimiento es un arte riguroso y estricto mientras que el del Barroco es libre y pintoresco, con una ausencia de forma: "Lo interesante del proceso, que se puede observar en Italia, reside en el paso de un arte

¹³⁵ Recordemos que el siglo XVI reenvía al Renacimiento. Entonces, para Maravall evocando la tesis de Lewis Mumford, el Renacimiento es la "primera manifestación del Barroco subsiguiente" (1975:30).

riguroso a un arte « libre y pintoresco », de una forma estricta a una ausencia de forma” (2018:7). Añade el “dinamismo” como uno de los principios del Barroco: “Contrariamente al Renacimiento, que tiende a la permanencia y a la inmovilidad, el barroco manifiesta también en su dinamismo *el sentimiento preciso de una dirección: aspira a subir*” (2018:42).

El Barroco debe, pues, su contenido semántico ideológico a ese ambiente humanístico, cuanto se manifestará ineluctablemente en las producciones literarias de la época. Veamos a modo de ilustración los subgéneros novelescos cultivados tales como las novelas pastoril, morisca, bizantina y picaresca; géneros que ponen de manifiesto la doctrina del realismo, el ser humano en constante desplazamiento y en dificultad, a partir de la razón humana como lo confirma Madrid en su artículo “La metapintura y sus funciones en el *Persiles* de Cervantes”: “En el Barroco la realidad no tiene por qué ser lo emanado directamente de la naturaleza, sino más bien lo que viene de la razón humana” (2014:88). Se podrá notar que el *Persiles* y el *Quijote* corresponden a esa dinámica.

En otra medida, la postura ideológica católica considera que la Contrarreforma¹³⁶ impulsó el Barroco (Rico, 1983). Pues, concibe el Barroco como “el arte de la Contrarreforma” o sea, el producto de las ideas contrarreformistas de la iglesia, “el fortalecimiento de la autoridad del papado, la expansión de la Compañía de Jesús” (Maravall, 1975:32). Pues, la iglesia católica empezó una reforma interna -reafirmando e intensificando la tradición eclesiástica- “como respuesta a la Reforma protestante” (Rico, 1983:10).

Ya se puede notar que existen unas discrepancias en cuanto a la ubicación temporal del Barroco. De todas formas, después de varias lecturas y para mejor orientar nuestra investigación, nos quedamos con el siglo XVII que hace la

¹³⁶ “La Contrarreforma impuso a los autores la conciencia de la necesidad de ser moralmente responsables de sus obras. La mayor parte de la literatura que llamamos barroca se adapta a este principio. Esta literatura es también profundamente religiosa, incluso en sus manifestaciones profanas. Expresa la trascendencia por medio de la sensualidad, y hasta de la carnalidad” (Rico, 1983:11).

unanimidad de varios críticos, no negando evidentemente la relación y la interinfluencia existentes entre el Renacimiento y el Barroco. A este propósito, se puede afirmar que el Barroco asimiló al Renacimiento y hubo continuidad entre aquellos dos movimientos, así como muchas obras barrocas se inspiraron en estilos clásicos renacentistas (Rico, 1983).

I.1.2.2. Contexto ideológico de la época

¿Cómo están configurados los *habitus*, los modos de pensar y actuar de la sociedad del Barroco? ¿Cuáles son las ideologías dominantes de aquella época? Respondemos a este interrogante en las siguientes líneas.

De entrada, el triunfalismo de la fe religiosa es imperante. En el período renacentista (Siglo XVI), la religión católica es la más practicada en Europa cuya influencia se observa sobre todo en el dominio de la poesía que busca expresar la unión del alma con la divinidad a partir de la Ascética y de la Mística¹³⁷. Pero, poco a poco, hogares ideológicamente contrapuestos a la fe católica empiezan a manifestarse y, el protestantismo aparece. La iglesia católica reacciona vehementemente con el *Concilio de Trento* (1545-1563)¹³⁸.

Pues, el siglo XVI se termina con este clima de crisis espiritual y, esto impacta el siglo siguiente. Durante el Barroco, se habla de “renovación religiosa, especialmente apto para transmitir al pueblo el contenido de los dogmas y propiciar la difusión del culto a los santos y a la virgen” (Báez, 2011:2) y esta renovación convierte la iglesia

¹³⁷ Fueron dos corrientes poéticas cultivadas por autores tales como Fray Luis de Granada (Ascética), San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús (Mística). Si la primera corriente consistía en alcanzar la perfección humana mediante una vida de sacrificios y de esfuerzos, la segunda o sea la Mística, consistía en elevar el alma hasta Dios a través de tres etapas importantes: la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva. Es claro que las dos corrientes tenían un punto común: la fe.

¹³⁸ Fue una asamblea entre los eclesiásticos y el Papa Paulo III que tuvo como principal misión luchar contra los movimientos protestantitas llevados por el alemán Martín Lutero y la crisis de fe y valores en el seno de la propia iglesia católica. Tuvo lugar en la ciudad de Trento (Italia) y duró 18 años como lo mencionan Bessièrre y Bessièrre: “concile de Trente convoqué par le pape Paul III à la demande de Charles Quint et qui s’est tenu dans la cité italienne entre 1545 et 1563. C’est là que furent élaborées les orientations de la Contre-Réforme” (2018:39).

católica en iglesia de la Contrarreforma que lo hace todo para vender su imagen en Europa.

Otro aspecto es que la literatura barroca es marcada por el tema del existencialismo negro, negativo y pesimista condicionado por la situación social de crisis de España de aquel entonces como lo atestiguará Maravall: “El mundo es malo. Guerras, hambres y pestes, crueldades, violencias y engaños, dominan la sociedad de los hombres y amenazan por todas partes” (1975:318). Dicha situación afecta, pues, considerablemente la manera de representar la vida, caracterizada por un pensamiento sumamente desilusionado y tiene repercusión en la temática de su poesía que gira en torno al sueño, el tiempo, el desengaño, la soledad (Luis de Góngora, *Soledades*, 1613) y la sátira.

Para terminar, cabe añadir que, durante el siglo XVII, la belleza femenina representa una idea. Esa belleza se manifiesta por la exhibición de las formas como se podía ver en las pinturas y retratos de mujeres desnudas o medio desnudas. Entonces, esa belleza simboliza la justicia y la libertad (Madrid, 2014). Según la tradición petrarquista y la concepción neoplatónica del amor, la belleza corporal de la mujer es la representación simbólica de la belleza absoluta divina (Madrid, 2014; Arellano, 1998).

Es de notar que el contexto ideológico del Barroco que hemos venido presentando se manifiesta en *El Persiles*. Más adelante, los ecos bíblicos que se relacionan con la fe católica, los valores humanísticos (Virtud, perfección del alma, por ejemplo) o los vicios humanos nos van a servir para comprender el carácter emblemático del *Persiles*. Todos esos valores se relacionan con la ideología católica como para comprender la relación que tendría Cervantes con el catolicismo. ¿Serían los efectos de su estancia en Italia, sede de la Iglesia católica?

El tema de la mujer en el centro del concepto de belleza no será del resto. En efecto, notaremos que Cervantes utiliza la belleza de sus personajes –sobre todo

femeninos, hasta metamorfosea a Periandro en mujer antes de expresar su belleza-, como medio para emblematizar la bondad divina. En efecto, con las imágenes efrásticas de Auristela, Constanza, Periandro metamorfoseado, Cervantes idealiza la mujer, símbolo de la virtud.

Dedicamos más detalles a esos símbolos en puntos posteriores. Así esclarecido el contexto ideológico que domina el Barroco y el *Persiles*, queda estudiar su contexto artístico-literario. Es cuestión de presentar las manifestaciones artístico-literarias de la época y que tienen una relación con los procesos artístico-literarios del *Persiles*. La literatura emblemática, los procesos efrásticos, las características de la novela bizantina y el simbolismo están en el centro de estos debates.

I.1.2.3. Contexto artístico-literario

Aquí, nos proponemos presentar las características estéticas generales que dominaron el arte barroco europeo en general y el español en particular. Con más precisiones, las características de la novela barroca van a retener nuestra atención para quedarnos en lo que nos concierne.

Por características estéticas, convocamos la literatura y el arte, esto es, hacemos abstracción de los caracteres que tienen relación con la sociedad. En la definición que acabamos de presentar arriba, ya se percibe la psicología social que pervive durante el Barroco, dominada por una “situación intensamente conflictiva” (Maravall, 1975:131). Dicho esto, reservamos las líneas siguientes a las manifestaciones estéticas en el campo de la literatura barroca, sus tendencias estilísticas y los géneros sumamente cultivados.

I.1.2.3.1. Literatura emblemática y éfrasis

Aparte el Culteranismo y el Conceptismo¹³⁹ que eran las dos principales tendencias estilísticas del Barroco, la literatura emblemática fue una de las

¹³⁹ Véanse Lázaro y Tusón (1988:118): “El *culteranismo* y el *conceptismo* rompen el equilibrio clásico entre forma y contenido. Pero lo hacen de modo diferente. El culteranismo o gongorismo altera a quel equilibrio

características más importantes de su arte. Más aún, si el simbolismo y la cosmovisión humana de la época no se traducen vía la pintura, los iconos y las ilustraciones (caso de la emblemática), intervienen en las obras en forma de imágenes mentales o pintura textual (véase el *Ut pictura poesis* horaciono). Este modo de representar la imagen se va a llamar écfrasis y, conforme con Seifert, es “otro fenómeno característico del arte barroco, que convirtió en narración la ponderación alegórica del mundo material de las cosas, detallando no sólo el modo en el que éste era percibido e imaginado, sino ofreciendo a la vez una exégesis y evaluación de lo representado” (2014:71). Total, lo visual es muy presente en la dinámica del arte barroco.

I.1.2.3.2. Novela bizantina

Otra característica es el cultivo de la novela bizantina. Fue un subgénero literario cultivado en el campo de la novela, muy popular en la literatura barroca¹⁴⁰. Es de mencionar que no fue el único género novelesco cultivado durante aquella época. Hubo también las novelas pastoriles, moriscas y picarescas, pero para quedarnos en lo nuestro, juzgamos útil hablar únicamente del género bizantino.

En otra medida, ciertos críticos niegan la existencia del género bizantino y prefieren considerar como novelas de aventuras o novelas amorosas de aventuras todas las obras que se reclaman bizantinas “ya que la novela de corte bizantino no es reconocida como género por todos los críticos (Avalle Arce, por ejemplo, rotundamente niega la existencia de este género), las obras mencionadas arriba [*Persiles, El peregrino en su patria*] también han sido definidas en términos de novela de aventuras (Avalle-Arce) o novela amorosa de aventuras (Vilanova)”, explica Seifert (2014:12). La propia denominación “bizantino” es objeto de varias discusiones. Cronológicamente, se considera que es de fabricación moderna y que las novelas

haciendo que la *expresión se desarrolle a expensas del contenido*. Este suele ser mínimo, pero se expone con un *estilo suntuoso*, abundante en metáforas, latinismos, voces sonoras, retorcimientos gramaticales (hipérbatos) y a lardes de saber mitológico. [...] El conceptismo, al contrario, hace que el *contenido sea muy denso*, complicado, y que la forma resulte *condensada*. Procura que las *signifiquen dos o más cosas a la vez*”.

¹⁴⁰ Se cultivó principalmente en España en los siglos XVI y XVII.

calificadas como bizantinas, serían, más bien, novelas cristianas. Estos detalles podrán ser objeto de estudios ulteriores.

Los principales cultivadores de ese género se inspiraron en dos obras modelo con tradición épica a saber *Teagenes y Cariclea (Etiópica)* de Heliodoro y *Leucipe y Clarifonte* de Aquiles Tacio. En el caso de los *TPS*, Cervantes se inspiró en la *Etiópica* de Heliodoro como lo afirma en el prólogo al lector en su obra *Novelas ejemplares*: “Tras ellas, si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza” (citado en Seifert, 2014:11).

En el mismo sentido, Brioso Sánchez y Brioso Santos atestiguan que, “sea como sea, más allá de lo discutible de muchos de los paralelismos propuestos entre el *Persiles* y la novela de Heliodoro, cualquier lector conocedor de ambos relatos no puede resistirse a la impresión de que existe una relación innegable entre ellos” (2002:78). A propósito de la novela bizantina, vamos a dar más detalles a continuación para no repetimos. Entonces, será cuestión de presentar sus características y examinar si el *Persiles* pertenece realmente a este género novelesco.

I.1.2.3.3. El *Persiles* y la novela bizantina

Como ya queda dicho, el *Persiles* pertenece al género bizantino. Esto se justifica con su trama que se teje sobre un lienzo en forma de peregrinaje atravesado de aventuras, desventuras, símbolos y alegorías. Se utilizan estrategias alegóricas para retorizar, leer y describir el mundo barroco español. En esta perspectiva, las figuras usadas se nutren del género emblemático, el jeroglífico e imágenes misteriosas como lo demostraremos en puntos posteriores.

I.1.2.3.3.1. Novela bizantina: peregrinaje, aventuras y desventuras

De concierto con Seifert,

en los estudios críticos, el género de la novela bizantina se distingue de otros géneros novelescos del Barroco por la trama del peregrinaje, en su mayoría de índole amoroso, y una trayectoria de peripecias y aventuras por las que los peregrinos avanzan hacia su destino. Se ha destacado además la relevancia del significado religioso del viaje [...], el cual, en algunos casos por lo menos, termina en un lugar sagrado (2014:12).

Todos esos elementos mencionados por Seifert se averiguan en el *Persiles*. Si la situación inicial va desde la Isla-prisión, es de mencionar que, tras el episodio en que “se desata un conflicto entre los bárbaros” (Cervantes, 2006:5)¹⁴¹, el hilo normal de la narración se rompe (elemento perturbador) y, Periandro, Auristela, Antonio el bárbaro y sus padres (Antonio el español y Ricla la bárbara española), Constanza y Transila empiezan un azaroso peregrinaje. El cual viaje se termina en un lugar sagrado, Roma.

Efectivamente, este peregrinaje no va a ser tranquilo. Desde el título de la obra, se puede leer un contenido lleno de “trabajos”, lo que traduce las desventuras: “yo soy vivo, no habrá trabajos que puedan matar a alguno”, Periandro respondiendo a la inquietud del músico portuگو-espأnol (*TPS*, I, 9, p.197)¹⁴². Cervantes somete sus personajes a series de peripecias en que se suceden aventuras, desventuras e infortunios. Pues, entre la Isla-prisión y Roma, hay “trabajos y fatigas sufridos en distintos sitios” (Egido, 1990a:637).

El capítulo uno del libro primero “De la historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda” nos introduce en las desventuras de Periandro: “sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años, vestido de

¹⁴¹ Cervantes y Saavedra, Miguel de (2006) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Ed. Enrique Suárez Figaredo. Barcelona. En línea http://users.ipfw.edu/ejehle/CERVANTE/otherstxts/Suarez_Figaredo_Persiles.pdf (consultado el 12/07/2018).

¹⁴² Citamos *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda (TPS)* por la edición de Carlos Romero Muñoz., indicando la Parte o el Libro (en cifra romana), el Capítulo (en cifra árabe) y el número de página (después de la mención ‘p.’ o ‘pp.’).

lienzo basto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarecimiento” (TPS, I, 1, p.128) en manos de los bárbaros. Veamos la cita siguiente:

Ninguna destas [sic] razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo; y así, cerrando primero la boca de la mazmorra con una gran piedra y cogiendo al mancebo sin desatarle, entre los cuatro llegaron con él a la marina, donde tenían una balsa de maderos, y atados unos con otros con fuertes bejucos y flexibles mimbres.
[...]

En esto estaban, cuando los maderos llegaron a la mitad del estrecho que las dos islas formaban, en el cual de improviso se levantó una borrasca que, sin poder remediallo [sic] los inexpertos marineros, los leños de la balsa se desligaron y dividieron en partes, quedando en la una, que sería de hasta seis maderos compuesta, el mancebo, que de otra muerte que de ser anegado tan poco había que estaba temeroso. Levantaron remolinos las aguas, pelearon entre sí los contrapuestos vientos, anegáronse [sic] los bárbaros, salieron los leños del atado prisionero al mar abierto, pasábanle [sic] las olas por cima, no solamente impidiéndole ver el cielo, pero negándole el poder pedirle tuviese compasión de su desventura. Y sí tuvo, pues las continuas y furiosas ondas que a cada punto le cubrían no le arrancaron de los leños y se le llevaron consigo a su abismo; que, como llevaba atadas las manos a las espaldas, ni podía asirse ni usar de otro remedio alguno (TPS, I, 1, pp.129, 131).

Esta cita nos revela la primera desventura en el *Persiles* causada por la incomprensión entre los personajes involucrados en la acción. Por una parte, tenemos Periandro y su ama Cloelia y, por otra, los bárbaros que no comprenden lo que los primeros dicen. Su lenguaje es diferente del de Periandro, quien, al no estar más en prisión a pesar del hecho de ser preso y de correr el riesgo de morir en manos de los bárbaros, implora a Dios y declara así su cristiandad: “Gracias os hago, ¡oh inmensos y piadosos Cielos!, de que me habéis traído a morir adonde vuestra luz vea mi muerte [...] Bien querría yo no morir desesperado, a lo menos porque soy cristiano” (TPS, I, 1, p.129). Desde el inicio hasta el final de la obra, las energías, los silencios, las actuaciones y los riesgos que a veces corren los personajes vienen motivados por el amor.

I.1.2.3.3.2. Novela bizantina y verosimilitud

Ante todo, conviene recordar que según demostró Barthes, la noción de ficción es aleatoria y criticable. No existe una obra ficticia como tal se lo imagina. Toda producción ficticia se nutre de elementos históricos o científicos reales y la

combinación de esos dos paradigmas nos lleva a la noción de verosimilitud. En *Crítica y verdad*, afirma que

Aristóteles ha establecido la técnica de la palabra ficticia basándose en la existencia de cierto verosímil, depositado en el espíritu de los hombres por la tradición, los Sabios, la mayoría, la opinión corriente, etc. Lo verosímil en una obra o en un discurso consiste en que no contradiga ninguna de esas autoridades. Lo verosímil no corresponde fatalmente a lo que ha sido (esto proviene de la historia) ni a lo que debe ser (esto proviene de la ciencia), sino sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico (Barthes, 1966:14-15).

Del mismo modo, lo que se narra en las novelas bizantinas “permite asimilar la realidad ficticia de la novela a la realidad conocida del público barroco [...] [lo que] aumentaba sin duda la ejemplaridad de los personajes, paisajes y acontecimientos descritos en las novelas y permitía introducir una multitud de temáticas de relevancia contemporánea” (Seifert, 2014:9-10). Genéricamente, la tradición cervantina es más realista y, según los cervantinos, el autor del *Quijote* es el padre de la novela moderna y de la literatura realista (Seifert, 2014). No obstante, ese realismo no excluye posibilidades de integración de lo fantástico y lo maravilloso. Según Maestro Jesús, en el *Persiles*, Cervantes integra lo maravilloso en lo verosímil o cuasi-épico:

Con el *Persiles* Cervantes recuperaría para la ficción verosímil aquello que pertenecía al dominio de la libre imaginación, es decir, que representa un avance en la construcción del realismo. Acepto las ideas de Lozano, según las cuales Cervantes orienta la narración del *Persiles* hacia el realismo, desde una verosimilitud que integra lo maravilloso, pero añadiría por mi cuenta algo que me parece esencial: esta integración de lo maravilloso en lo verosímil Cervantes la realiza de forma absolutamente lúdica e irónica (Maestro Jesús, 2004:108).

En la obra, se alegoriza la condición humana, pero esta condición no debe verse desde una perspectiva meramente abstracta, porque Cervantes la presenta desde un enfoque terrenal evocando referencias reales. A modo de ilustración, tenemos lugares reales como Dinamarca, Francia, Italia, España, Lisboa, Noruega, Alemania, Badajoz, Belén, Ocaña, Quintanar de la Orden, Roma, etcétera; nombres de pintores y artistas del repertorio clásico: “Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes” (*TPS*, IV, 7, p.670). Esos datos se imbrican en descripciones con referencias ficticias tales como la mazmorra subterránea, la Isla prisión, la Isla de las Ermitas y los personajes (Periandro, Auristela, Cloelia, etcétera) que son invenciones del autor.

I.1.2.3.3.3. Novela bizantina y simbolismo

El *Persiles* asume el carácter simbólico. Este simbolismo se resume como una literatura de entretenimiento y moralización¹⁴³. Se simboliza la vida como un peregrinaje, pero las diferentes peripecias y los sucesos están articulados de modo que el lector se divierta leyendo. Esto no excluye el factor filosofante y moralizador que dicha lectura puede generar sobre la trama descrita:

Se puede concluir, pues, que la pertenencia al género bizantino presupone la existencia de un discurso en mayor o menor medida simbólico que instrumentaliza la narración entretenida para moralizar o filosofar sobre los sucesos narrados, por diluida o somera que sea su articulación. [...] La trama amorosa y la constancia heroica de los protagonistas no dejan dudas en cuanto a la intención del libro de edificar a sus lectores (Seifert, 2014:15).

Pues, de lo dicho, se nota que el *Persiles* de Cervantes deleita y moraliza a los lectores contándoles historias. En resumen, el *Persiles* es el testamento literario de la novela de su tiempo, un relato peregrino de aventuras, el viaje de un grupo “que desde los países bárbaros, fríos, inhóspitos del Norte se desplaza a las tierras mediterráneas, más tranquilas y risueñas” (Lupi, 2004:505). Así presentado el contexto de producción del *Persiles*, reservamos los siguientes análisis a las referencias emblemáticas que dentro se puede destacar.

I.2. Motivos emblemáticos en el *Persiles*

El *Persiles* es un texto emblemático, o sea, texto en que se puede recoger una multitud de referencias emblemáticas que hacen que la obra tenga un grado de pictorialidad elevado. Esto es, a medida que leemos la novela, percibimos imágenes como lo afirma Madrid: “En cualquier novela o teatro leído se nos presentan imágenes a medida que leemos, porque la imagen es a menudo inherente al lenguaje” (2014:85). Al iniciar el décimo cuarto capítulo del tercer libro, Cervantes revela la relación que existe entre historia-novela, poesía y pintura afirmando:

¹⁴³ Como lo sugiere Nerlich, “‘entretenimiento’ [est] un terme qui n’est pas univoque du tout (dans le sens d’‘amusement’), mais qui permet absolument et suggère même l’interprétation de ‘livre destiné à une lecture plaisante et instructive à la fois, a vec quoi Cervantes se situe pleinement, logiquement et ‘claramente’ dans le contexte philosophique de l’époque concernant les belles lettres” (citado en Seifert, 2014:14).

La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí, y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones. No siempre va en un mismo peso la historia, ni la pintura pinta cosas grandes y magníficas, ni la poesía conversa siempre por los cielos: bajezas admite la historia; la pintura, hierbas y retamas en sus cuadros; y la poesía tal vez se realza cantando cosas humildes (*TPS*, III, 14, pp.570-571).

Al hablar de pictorialidad del *Persiles* cervantino, nos planteamos las siguientes preguntas: ¿Cuál es la capacidad de Cervantes a evocar imágenes en el *Persiles*?, dicho de otro modo, ¿cuáles son los marcadores de la hipotiposis en el *Persiles*? ¿Cuáles son los modos de inserción de la imagen pictográfica en el texto ficcional del *Persiles*?

Louvel (2011) destaca, pues, entre los marcadores de la pictorialidad el uso de un vocabulario técnico relacionado con la imagen (palabras que indican la percepción, los colores, las formas, el tamaño, etcétera), la referencia directa o indirecta a géneros pictográficos, el uso de deícticos textuales (signos de puntuaciones, la tipografía, etcétera) para introducir y cerrar descripciones pictográficas, el uso de recursos que remiten a la focalización y a las operaciones visuales, los mecanismos narrativos de la subjetividad, las marcas de inmovilidad y ausencia de movimientos y, por fin, la referencia por analogía a la memoria de pinturas mitológicas del género emblemático.

Alciato, por su parte, defendía que “el sistema emblemático puede aparecer en títulos, portadas o libros enteros, en novelas y en obras teatrales, pues no en vano el teatro es la forma emblemática por excelencia, al combinar generosamente la literatura con las artes plásticas. Incluso la música y la danza a lo divino se concibieron emblemáticamente” (Alciato, 1608:9).

Por una parte, los emblemas del *Persiles* podrían tener una estrecha relación con los emblemas populares ya catalogados por los especialistas del género como Alciato (1573), Juan de Borja (1581), Juan de Horozco (1589), Ripa (1593), Hernando de Soto

(1599), Francisco de Villava (1613) entre otros (Arellano, 2004)¹⁴⁴. Pero, queremos precisar que existen varias ediciones de los libros de emblemas de dichos autores. A este propósito, los que utilizamos son: *The Latin emblem. Indexes and lists* de Andrea Alciatus (editado por Peter Daly y Virginia Callaha, 1985), los *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610) editados por Peñasco González (2015)¹⁴⁵, los *Emblemas Morales* (1589) de Juan de Horozco y Covarrubias e *Iconologie* (2011)¹⁴⁶ de Ripa.

Citamos abundantemente el *Emblematum liber* (1531) de Alciato. Incluso si Cervantes no lo leyó directamente, pudo enterarse de su contenido a partir de unas de sus reediciones. Se pueden citar entre otras ediciones consultadas por Cervantes, la comentada por El Brócense (1573) o, la *Declaración magistral de los emblemas de Alciato* difundida por Diego López en 1615 (Bernat Vistarini, 1995).

Dicho esto, evidenciamos que las referencias emblemáticas en forma de metapintura podrían ser transposiciones que Cervantes hizo de los libros de emblemas reales al texto del *Persiles* porque según Cull, “the evidence strongly suggests that Cervantes was intimately familiar with the emblematic tradition and that he consciously evoked previously constituted emblems in his prose fiction” (Cull, 1992: 206).

Por otra parte, se puede también percibir a través la obra trazos emblemáticos que no existen en los catálogos de emblemas tal como Arellano lo menciona en su artículo “Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*”: “Algunas ocurrencias cervantinas parecen remitir a fuentes concretas; otras imposibles de dilucidar; ciertas composiciones ‘visuales’ que encontramos en el *Quijote* o el *Persiles* probablemente

¹⁴⁴ Ya en 1998, Arellano mencionaba los libros que pudo ver Cervantes en su artículo “Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes”, refiriéndose a su anterior Bernat Vistarini: “Bernat Vistarini sugiere a algunos libros de emblemas que Cervantes pudo ver (Alciato, quizá en la edición del Brócense de 1573; la muy difundida *Declaración magistral de los Emblemas de Alciato* de Diego López, Nájera, 1615; los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán, 1557; las *Empresas morales* de Juan de Borja, 1581; los *Emblemas morales* de Juan de Horozco, 1589; las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto, 1599, o las *Empresas espirituales* de Francisco de Villava, 1613, principalmente)” (Arellano, 1998:172).

¹⁴⁵ “Edición filológica y estudio de *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)”, pp.138-752.

¹⁴⁶ Traducción francesa de Jean Baudoin.

son construcciones de estilo emblemático que no poseen fuente concreta alguna” (Arellano, 2004:572).

Si los estudios de la emblemática llevados a cabo por Arellano sobre el teatro¹⁴⁷ y la poesía¹⁴⁸ cervantinos nos han sido de gran utilidad para explotar nuestro corpus, las reflexiones de Selig (1973), Egido (1990a; 1990b), Cull (1992), Arellano (2004) y Bradley (2004) han informado gran parte de este apartado. Principalmente, porque sus estudios son los más extensivos que haya sobre la emblemática en el *Persiles* cervantino. Más aún, nos han sido de gran importancia las notas de Bernat Vistarini en su artículo “Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes” (1995) en el cual “examina algunos pasajes del *Viaje del Parnaso* y otros poemas de *La Galatea* (los enigmas, sobre todo, que dejaré yo a un lado remitiendo a su trabajo) [y] [...] da una lista de motivos emblemáticos” (Arellano, 1998:170-171).

A continuación, tratamos de este asunto resaltando en primera instancia los motivos emblemáticos reales que se presentan en forma de imágenes retóricas, referencias mitológicas y alegóricas en el *Persiles*. Los principales motivos girarán principalmente en torno a emblemas con temas morales o religiosos, la configuración del amor y ciertos de presencia asimétrica, o sea, “no ligados a un género preciso, o bien de ocurrencia ocasional en un contexto que no se reitera” (Arellano, 1998:173) tales como el de la Fortuna, la Virtud, la Ocasión, por ejemplo.

En segunda instancia, será cuestión de examinar las reescrituras de la imagen grabada en forma de écfrasis creadas por Miguel de Cervantes, o sea, emblemas o empresas fabricadas por el autor por motivos narrativos. Cervantes no cultivó el género emblemático en su sentido tradicional, sino los motivos emblemáticos que crea hacen a que ciertos autores le llamen Cervantes emblemista. Puede que, en los libros de emblemas, no exista un símbolo que le parezca operante al autor o que no exprese su ideología. En este momento, lo inventa como es el caso del cuerpo-silencio que

¹⁴⁷ Arellano, Ignacio (1997). “Motivos emblemáticos en el teatro de Cervantes”, BRAE, LXXVII, pp.419-448.

¹⁴⁸ Arellano, Ignacio. (1998). “Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes”. In *AC*, XXXIV, pp.169-212, en línea <http://analescervantinos.revistas.csic.es>.

Cervantes emblematiza para presentar la simbólica de la protección de la virginidad de una mujer en detrimento de su propia vida durante el siglo XVII. Este aspecto, lo vamos a desarrollar detalladamente más adelante.

I.2.1. Motivos emblemáticos reales en el *Persiles*

Como ya lo hemos mencionado, son meras transferencias, mimesis o reescrituras de los emblemas catalogados por Alciato, Covarrubias, Ripa y otros. Dicho de otro modo, se trata de referencias emblemáticas que se encuentran a la vez en los libros de emblemas españoles y en el *Persiles*. Aquí, Cervantes inserta la imagen en su texto a través la interpictorialidad (cuando una imagen pictórica viene evocada en un texto por cita directa, por plagio o por mera alusión).

La imagen pictórica es, en este caso, la *pictura* del emblema. También procede por el mecanismo de archipictorialidad (cuando un texto cita un género o un tipo particular de pintura o sea el género emblemático) (Louvel, 2011). Entre los emblemas reescritos por Cervantes en el *Persiles*, los más relevantes son el Amor, la Fortuna y la Ocasión, la Virtud, el Olmo y la Vid, el Vicio, la Prudencia y el Silencio, la Ingratitud, la Figura de la mujer, por ejemplo. Veamos los detalles a continuación.

I.2.1.1. El amor

El tema del amor es el motivo nuclear de la narrativa del *Persiles*. La obra es un cuento amoroso que, desde el inicio, pinta una trayectoria cuyo elemento activador es el amor como lo afirma Egido:

El amor, fuerza generadora del *Persiles*, aparece desde sus inicios como conflicto y como búsqueda, en consonancia con la propia tradición de la novela bizantina. Los trabajos que han de sufrir los protagonistas hasta el logro de su unión final son parte fundamental de una concepción del amor que, sin embargo, no termina totalmente, al menos para los protagonistas, con el determinismo aciago de las novelas sentimentales, sino con la feliz sacralización en Roma, donde Periandro y Auristela contraen matrimonio (1990b:201-202).

La novela está construida de tal manera que, desde su inicio, la imagen mental que nos proyecta el autor es una imagen de amor. Todo empieza por un azar novelesco

en que los héroes amorosos Periandro-Persiles y Auristela-Sigismunda están encarcelados en una misma prisión (la mazmorra subterránea) como lo subraya Suárez Figaredo en las líneas preliminares del *Persiles*: “Sin saber uno de otro, Periandro y Auristela con su ama Cloelia están prisioneros en la misma mazmorra subterránea, de la que es guardiana la vieja Cloelia” (Cervantes, 2006:3).

Leyendo la obra, nos damos cuenta de que todas las aventuras y desventuras que conocen los personajes son movidas por la conquista de una entidad: el amor. Entonces, ¿de qué tipo de amor se trata? La respuesta está clara, Cervantes evoca el amor bajo los signos emblemáticos de Alciato y podemos mencionar dos tipos: el emblema del amor carnal, el amor violento y vano que es un veneno para el alma. Se manifiesta en la obra por los atributos de Cupido¹⁴⁹, es decir, el arco, las saetas, las alas o la antorcha de fuego (Arellano, 2004). Consagramos más detalles a continuación. El segundo tipo es el amor platónico o amor divino representado por Anteros como lo podemos leer en la siguiente cita:

Hay dos clases de amor. Una de ellas la origina el deseo o verdadero apetito sensual, por el que cuando un hombre desea a alguna persona, la ama; es un amor imperfecto porque depende de un principio vicioso y frágil, y viene a ser un hijo engendrado por el deseo [...] La otra clase de amor [...] no proviene del deseo o apetito; por el contrario, como se ama primero perfectamente, la fuerza del amor hace que se desee la unión espiritual (León Hebreo citado en Arellano, 1998:182).

I.2.1.1.1. El amor carnal

Llamado amor profano, es representado por las dos caras de las saetas, o sea, la de oro (el amor) y la de plomo (que conduce al odio) como lo podemos observar en el emblema 107, *Vis amoris* (la fuerza del amor) de Alciato en el que se ve a Cupido con un arco, las flechas y alas.

¹⁴⁹ Dios del amor.



Fig. 30:

Grabado del emblema 107 de Alciato, *Vis amoris* (la fuerza del amor).

Este amor carnal reposa sobre el concepto del amor petrarquista, es decir, un amor irracional que puede conducir al riesgo y que puede dañar la razón (Egido, 1990b). Se toman riesgos por el objeto de su amor como para decir que puede volverse tiránico. Pues, la fidelidad al ser amado se manifiesta por el grado de riesgo que el amante puede tomar.

Cuando Arnaldo, príncipe de Dinamarca prepara planes para encontrar a Auristela, Periandro “ofrece ser él quien se disfrace de mujer y sea vendido a los bárbaros” (Cervantes, 2006:4). Reconociendo el peligro de tal empresa, afirma que “daría por hallarla no sólo la vida que poseo [...] aunque venga a ser con más peligro de mi vida” (*TPS*, I, 2, pp.142-143). Es una aventura arriesgada porque corre el riesgo de ser matado por los crueles bárbaros. Movidio por el mismo sentimiento de amor, el príncipe acepta “sin hacerse demasiadas preguntas” porque, “como es propia condición de los amantes ocupar los pensamientos antes en buscar los medios de alcanzar el fin de su deseo que, en otras curiosidades, no le dio lugar a que preguntase lo que fuera bien que supiera, y lo que supo después, cuando no le estuvo bien el saberlo” (*TPS*, I, 2, p.144).

En la misma irracionalidad del amor carnal, podemos evocar los episodios de la selva en Roma (*TPS*, IV, 2, p.637) y la Calle de Bancos (*TPS*, IV, 6, p.394) en que Arnaldo y el Duque de Nemurs se confrontan –física y verbalmente- para la posesión del retrato de Auristela:

todas aquellas hierbas manaban sangre, y mostró los pies en caliente sangre teñidos [...] llegándose a él Croriano, le alzó el rostro, que sobre los pechos tenía derribado y lleno de sangre, y, limpiándosele con un lienzo, conoció, sin duda alguna, ser el herido el duque de Nemurs [...] y hallaron entre unos verdes y crecidos juncos tendido otro peregrino, cubierto casi todo de sangre, excepto el rostro, que descubierto y limpio tenía; y así, sin tener necesidad de limpiársele ni de hacer diligencias para conocerle, conocieron ser el príncipe Arnaldo, que más desmayado que muerto estaba (*TPS*, IV, 2, pp.637, 638-639).

En un estado de desmayo, Arnaldo dice: “—No le llevarás [el retrato de Auristela], traidor [el Duque de Nemurs], porque el retrato es mío, por ser el de mi alma; tú le has robado, y, sin haberte yo ofendido en cosa, me quieres quitar la vida.” (*TPS*, IV, 2, p.639).

No es del resto el deseo de venganza que puede nacer después de una desilusión amorosa. Sirva de ilustración el caso de Cenotia en el capítulo nueve del segundo libro. Pues, desde el intento de matarla con una flecha después de haber declarado al joven Antonio su amor, la decepcionada Cenotia nutre en silencio un deseo de venganza, “bebía, como dicen, los vientos imaginando cómo vengarse del cruel flechero” (*TPS*, II, 9, p.337). Como se la conoce en el reino como consejera del rey Policarpo por sus poderes de hechicera, maga y encantadora, procura vengarse del mozo Antonio utilizando esa confianza para engañar al rey aconsejándole a que, por principios de justicia, le castigue, como lo podemos leer enseguida:

No dejes, señor, que la Ocasión que agora se te ofrece te vuelva la calva en lugar de la guedeja; y puedes tomar ocasión de detenerlos, de querer castigar la insolencia y atrevimiento que tuvo este monstruo bárbaro que viene en su compañía, de matar en tu misma casa a aquel que dicen que se llamaba Clodio; que si así lo haces, alcanzarás fama que alberga en tu pecho no el favor, sino la justicia (*TPS*, II, 11, p.355).

Se puede ver que la mujer enamorada puede ser cruel cuando está decepcionada. Cenotia es, pues, una mujer cuyas pulsiones amorosas se endemonian.

Avanzando en nuestro razonamiento, es menester mencionar que, por falta de poseer el objeto de su pasión amorosa –Auristela, - ciertos personajes de la obra están dispuestos a ofrecer fortunas para comprar o entrar en posesión de la pintura de su retrato. Según la concepción petrarquista y neoplatónica, transfieren sobre dicho retrato su amor como lo afirma Lopez Alemany: “the painting’s viewers feel compelled to possess the image and transfer their love to it/her” (2008:114). Es el caso ya mencionado de los dos rivales Arnaldo y el Duque de Nemurs, quienes, en el segundo capítulo del cuarto libro luchan por el retrato de Auristela reclamándose cada uno ser su poseedor. Más adelante, en el capítulo seis del mismo libro, ofrecen sumas y riquezas inestimables para comprar el mismo retrato de Auristela como lo podemos leer en el siguiente intercambio:

—Yo soy [tratándose de Arnaldo] el que os ofrecí los mil escudos por este retrato. Si le queréis dar, traedle y venidos conmigo, que yo os los daré luego de oro en oro.

A lo que otro peregrino, que era el duque de Nemurs, dijo:

—No reparéis, hermano, en precio, sino veníos conmigo y proponed en vuestra imaginación el que quisiéredes, que yo os le daré luego de contado.

[...]

—Tomad esta cadena [dijo Periandro], que, con esta joya, vale más de dos mil escudos, y traedme el retrato.

—Ésta vale diez mil —dijo el Duque, dándole una de diamantes al dueño del retrato—, y traédmele a mi casa (TPS, IV, 6, p.661).

De lo dicho, el amor está cargado de poderes sobrenaturales e irracionales, “algo poderoso, que encadena a los sometidos [...] a nadie perdona, todo lo atropella” (Alciato, 1608: 128, 130) y, de acuerdo con lo pintado, la mujer “becomes the principal obstacle on a path to God, leading the Petrarchan lover to irrational behavior and blindness” (Lopez Alemany, 2008:114).

Para terminar, es un amor que lleva a los personajes a vencer todas las dificultades que obstaculizan su unión y, cuyo fuego “es más fuerte que el fuego” (Alciato, 1608:130), cuyo “deseo se apodera de los pechos poderosos [y], suele romper por cualquiera dificultad hasta llegar al fin de ellos” (TPS, II, 7, p.327) como lo precisan los emblemas 105, *Potentissimus affectus amor* (el Amor es afecto

poderosísimo); 106, *Potentia amoris* (el poder del amor) y 107, *Vis amoris* (la fuerza del amor) de Alciato.

I.2.1.1.2. El amor platónico

Frente al amor carnal y vulgar, se opone el amor celestial, el amor de la virtud (*Amor virtutis*), de la fidelidad, de la divinidad, de la idealidad, un amor representado por Anteros como lo menciona el *inscriptio* de emblema 109 de Alciato, *Anteros, id est, amor virtutis* (Anteros, es decir, el amor a la virtud). Ripa (2011) lo ilustra en en con emblema 6, *Amour de Vertu*.

Alciato reserva también para esa temática su emblema 9, *Fidei Symbolum*, símbolo de la fidelidad, del amor verdadero y honesto que “presenta siempre el esquema neoplatónico de la imagen del ser amado impresa en el alma del amador para que éste jamás pueda apartarla de sí” (Egido, 1990a: 628). La interpretación que se puede hacer de la relación que se establece entre el “ser amado” y “el alma del amador” es que, con esa disposición, el ser amador quiere grabar el amor que tiene por el ser amado en un soporte que nunca perece: el alma. Efectivamente, si nos referimos a la tradición judeocristiana, nos enseñan que el ser humano sería cuerpo y alma y que el alma nunca muere. Pues, este tipo de amor nunca perece, nunca muere, “es el mejor antídoto contra el olvido” (Egido, 1990a: 628).

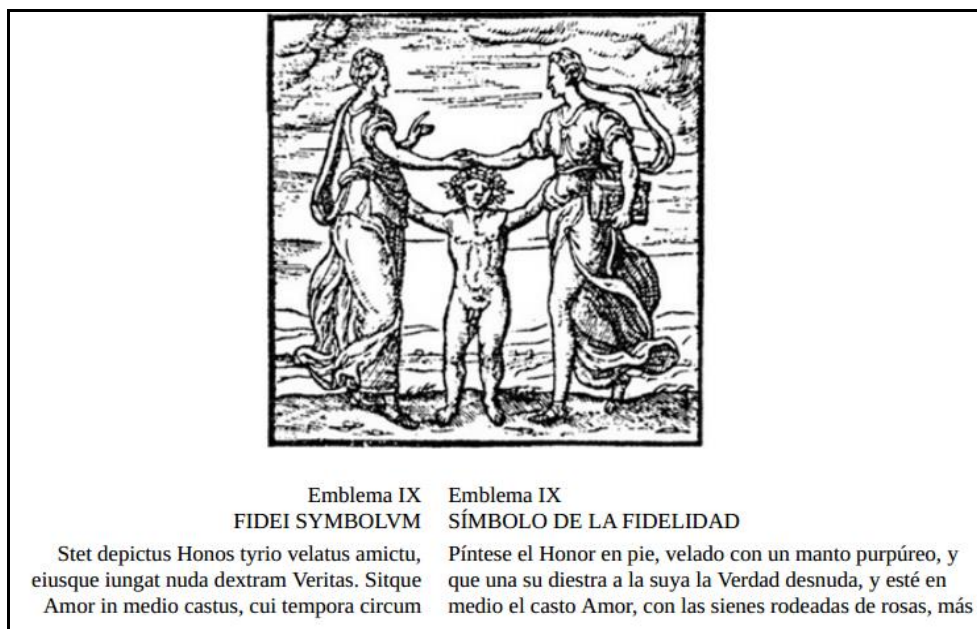


Fig. 31:

Emblema 9, *Fidei Symbolum* (Símbolo de fidelidad) de Alciato.

Este signo de fidelidad al ser amado se manifiesta en el *Persiles* por la fidelidad que tiene Auristela para con Periandro viceversa¹⁵⁰ y la promesa de fidelidad de Leonora para con su esposo Manuel de Sosa Coitiño. Así lo indica ella: “yo no tomaría otro esposo en la tierra sino a vos/ Yo, señor mío, soy casada, y en ninguna manera, siendo mi esposo vivo, puedo casarme con otro” (*TPS*, I, 10, p.204).

Leonora precisa que no puede dejar a su esposo para ningún otro hombre de la tierra excepto “Jesucristo, dios y hombre verdadero” que ella considera como su primer esposo. En esta medida, su grado de fidelidad se mide en dos planos. Primero, en el plano terrestre y, segundo, en el celeste. En el primero, promete fidelidad eterna a su esposo que ningún otro hombre “pudiera igualar” (*TPS*, I, 10, p.204) y, en el segundo, a Jesucristo.

Además, por fidelidad, ninguna riqueza material puede igualar el amor por el ser amado, mientras que Periandro rehúsa la propuesta de su amada Auristela –aún llena de envidia- de tomar por esposa a la princesa Sinforosa: “¿qué tengo yo que ver con

¹⁵⁰ Véase la resistencia de Auristela en casarse con el príncipe Arnaldo en el Libro primero, capítulo 2.

Sinforosa?” (TPS, II, 6, p.311). También, Auristela rehúsa la propuesta del rey Policarpo de tomarla como esposa. En esas imágenes, se puede contrastar la virtud a los bienes materiales. A este propósito, Periandro afirma que nadie puede desatar el nudo con que está atado su amor sino la muerte.

En otros pasajes de la obra, se manifiesta el amor envidioso y celoso. En este contexto, la envidia es signo de fidelidad y de amor sincero. Si Periandro manifiesta una profunda envidia para con Arnaldo (“viendo Periandro el bajel recién llegado, conoció ser el de Arnaldo, príncipe de Dinamarca, de que no recibió contento alguno, antes se le revolvieron las entrañas y el corazón le comenzó a dar saltos en el pecho” (TPS, I, 15, p.228)), Auristela manifiesta el mismo sentimiento cuando se entera de las alabanzas de la bella Sinforosa para Periandro¹⁵¹, ganador del premio certamen: “Oh poderosa fuerza de los celos! ¡Oh enfermedad, que te pegas al alma de tal manera que sólo te despegas con la vida! (TPS, I, 23, p.272).

La imagen de la bellísima Sinforosa perturba a Auristela hasta el punto que, después de sobrevivir del hundimiento de su barco en el Mar Mediterráneo en la riñera de Génova, ella se despierta de su desmayo y pregunta por Sinforosa: “¿por ventura, hermano [dirigiéndose a Arnaldo], está entre esta gente la bellísima Sinforosa? [...] Auristela miraba con celos” (TPS, II, 2, pp.286, 289). Esta envidia se vuelve causa de su enfermedad que según dice el texto, no era del cuerpo sino del alma. Su alma sufría por sentir la presencia de su rival Sinforosa “causa que pensaba ser de su enfermedad” (TPS, II, 3, p.292) y la distancia de su amoroso Periandro que ella tenía por hermano.

Pero, el matiz que debemos aportar aquí es que este sentimiento envidioso no perdura. Por amor a su amoroso Periandro, le propone que acepte Sinforosa por esposa, temiendo que los diferentes trabajos, sobresaltos y peligros de su peregrinación les sean fatales. Así lo dice en la obra:

digo que Sinforosa te adora, y te quiere por esposo; dice que tiene riquezas increíbles, y yo digo que tiene creíble hermosura [...] no dejo de conocer lo mucho que mereces, por ser

¹⁵¹ Competición olímpica organizada por el rey Policarpo.

quien eres; pero, según los casos presentes, no te estará mal esta compañía. Fuera estamos de nuestra patria, tú perseguido de tu hermano y yo de mi corta suerte; nuestro camino a Roma, cuanto más le procuramos, más se dificulta y alarga; mi intención no se muda, pero tiembla, y no querría que entre temores y peligros me saltease la muerte, y así, pienso acabar la vida en religión, y querría que tú la acabases en buen estado (TPS, II, 4, p.301).

Para ella, Periandro merece más que un azaroso viaje lleno de dificultades mientras se le “ofrecen riquezas en abundancia, no en promesas, sino en verdad” (TPS, II, 4, p.300), al casarse con la hija del rey Policarpo. A partir de este viraje que toma la envidia de la celosa Auristela, se puede comprender y medir los sacrificios que un corazón puede consentir, aun sufriendo, para el ser amado.

Yendo más allá en los análisis, el amor virtuoso vence las pasiones carnales tal como lo precisa el emblema 110, *Anteros amor virtutis aliud cupidinis superans* (Anteros, el amor a la virtud, vence al otro Cupido) de Alciato. La iconografía de ese emblema señala a Anteros, quemando el arco y las flechas de Cupido en un fuego, signo de victoria del amor virtuoso sobre el amor carnal.

En efecto, cuando el príncipe Arnaldo quiere casar a Auristela, ella rehúsa la proposición por razones de proteger su virginidad.



Fig. 32:

Grabado del emblema 110, *Anteros amor virtutis aliud cupidinis superans* (Anteros, el amor a la virtud, vence al otro Cupido) de Alciato.

I.2.1.2. La Fortuna y la Ocasión

La Fortuna y la Ocasión son dos emblemas que se parecen. Esto se puede notar iconográficamente por la rueda sobre la que está la mujer del emblema 121 de Alciato y la rueda de la Fortuna. A continuación, los interpretamos separadamente.

I.2.1.2.1. La Fortuna

Se representa por medio de la personificación de “una mujer unida a una rueda que gira perpetuamente, y [...] su cabeza tanto se eleva como se abaja” (Alciato, 1608:143) y que simboliza las situaciones cambiantes según la cosmovisión barroca. Aquí, según Alciato, la mujer unida a la rueda remite a la Fortuna y la rueda “la gloria del mundo en un movimiento eterno” (Alciato, 1608:143), símbolo de las variaciones e inconstancias de la suerte de los hombres en el transcurso de su pasaje terrenal.

Si Alciato lo ilustra con el emblema 98 (la inestabilidad de Hermes cuyos pies descansan sobre una bola rodante que describe lo alto y lo bajo de la vida cambiante), el grabado de Villava presenta “una tortuga elevada para ser dejada caer por un águila” (Arellano, 1998:175) mientras que la ilustración de Juan de Borja es una rueda que expresa la variedad de las cosas.

El movimiento eterno evocado por Alciato hace que los personajes se encuentren en diferentes ciclos de su vida: por una parte, situaciones sorprendidas, extrañas, desdichadas, de mala suerte -mala Fortuna- y, a veces, otras buenas como la buena Fortuna de Rosamunda cuando estuvo en la “cumbre de su rueda” siendo la concubina del rey de Inglaterra (*TPS*, I, 14, p.223) o, como Cervantes lo afirma presentando la variabilidad de la Fortuna de Auristela en el último capítulo de la obra que estudiamos: “Pero, ¡mirad los engaños de la variable Fortuna! Auristela, en tan pequeño instante como se ha visto, se ve otra de lo que antes era: pensaba reír y está llorando; pensaba vivir y ya se muere” (*TPS*, IV, 14, p.710).

Todas esas variaciones son movidas por la fuerza del universo y del destino como cuando Taurisa cuenta a Periandro “las sinrazones que la Fortuna” le ha hecho (*TPS*, I, 2, pp.134-135). Otro episodio digno de señalarse es el que nos revela Cervantes con la experiencia de Taurisa cuando su dueña Auristela fue robada por unos bajeles de cosarios en la ribera del mar y fue llevada “no se sabe adónde” (*TPS*, I, 2, p.137). Ella (Taurisa) debe ser vendida a los bárbaros, vivir con ellos –para servir de espía- porque Arnaldo imagina que “estos cosarios eran los mismos que la primera vez se la vendieron” (*TPS*, I, 2, p.137), lo que le atormenta. Se nota que la vida de Taurisa antes tranquila se vuelve en una verdadera trayectoria arriesgada.

En el capítulo cinco del primer Libro “De la cuenta que dio de sí el bárbaro español a sus nuevos huéspedes”, contando su vida, Antonio el español revela que después de una guerra en Alemania en la que acompañó a la majestad del César Carlos Quinto, volvió a España “honrado y rico”, pero la rueda de la Fortuna giró y él cayó en una profunda miseria: “Volví a mi patria honrado y rico, con propósito de estarme en ella algunos días gozando de mis padres, que aun vivían, y de los amigos que me esperaban. Pero esta que llaman Fortuna, que yo no sé lo que se sea, envidiosa de mi sosiego, volviendo la rueda que dicen que tiene, me derribó de su cumbre, adonde yo pensé que estaba puesto, al profundo de la miseria en que me veo” (*TPS*, I, 5, pp.162-163).

Efectivamente, se puede establecer un paralelismo semántico entre el significado del vocablo ‘fortuna’ (suerte, vida) y su símbolo emblemático (la rueda) que acabamos de mencionar. Si nos referimos al capítulo dos del libro primero del *Persiles*, Periandro habla con Taurisa desde otra habitación: “¡Oh tú, quienquiera que seas! [...] Si es, como decirse suele, que las desgracias y trabajos cuando se comunican suelen aliviarse, llégate aquí y, por entre los espacios descubiertos destas tablas, cuéntame los tuyos” (*TPS*, I, 2, p.134) y, ella le cuenta las sinrazones que la Fortuna (vida) le ha hecho.

Habría que decir también que este motivo emblemático visual se representa verbalmente cuando Isabela Castrucho se presenta a Auristela, Ruperta, Constanza y Feliz Flora: “Yo, señoras, soy la infelice Isabela Castrucho, cuyos padres me dieron nobleza, la Fortuna hacienda, y los Cielos algún tanto de hermosura. Nacieron mis padres en Capua, pero engendraronme en España, donde nací, y me crié en casa deste mi tío que aquí está, que en la corte del Emperador la tenía. ¡Válame Dios!, y ¡para qué tomo yo tan de atrás la corriente de mis desventuras!” (TPS, III, 20, p.614) o en el siguiente comentario de Rosamunda: “Cuando ésta estaba en la cumbre de su rueda y tenía asida por la guedeja a la Fortuna, vivía yo despechado y con deseos de mostrar al mundo cuán mal estaban empleados los de mi rey y señor natural. Tengo un cierto espíritu satírico y maldiciente, una pluma veloz y una lengua libre” (TPS, I, 14, p.223). Las referencias pueden multiplicarse y, son muy ilustrativos la Fortuna de Antonio el español quien pasa de rico a pobre (p.162), las fatigas de Rutilio (Libro 1, Capítulos 8 y 9) y la vida del cantor portugués Manuel de Sosa Coitiño (Capítulo 10).

En el emblema 65, *Maior quam cui possit fortuna nocere* (Demasiado grande para que pueda dañarle la Fortuna) de Sebastián Covarrubias Horozco, el clavo sobre la rueda es símbolo de la Fortuna como razona Cull en su artículo “Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*”: “In Spanish emblems, the nail in the wheel of Fortune is depicted in Sebastian de Covarrubias Horozco's *Maior quam cui possit Fortuna nocere*. The plate shows the goddess at sea, seated on the wheel, posed to hammer a nail into it” (1992:201).

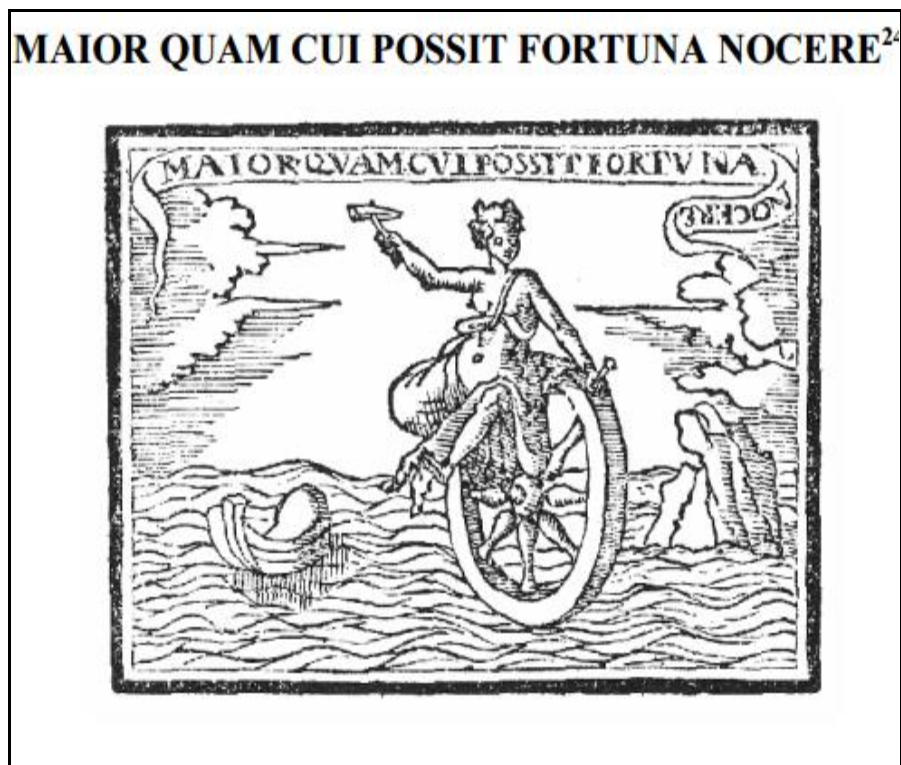


Fig. 33:

Iconografía del emblema 65, *Maior quam cui possit fortuna nocere* (Demasiado grande para que pueda dañarle la Fortuna) de Sebastián Covarrubias Horozco (Fuente: Peñasco González, 2015:281).

La iconografía de este emblema deja ver “Sobre el mar una rueda de madera en la que una mujer medio desnuda se dispone a clavar un clavo con un martillo. Al fondo se ve una pequeña embarcación a la izquierda y un peñasco a la derecha” (Peñasco González, 2015:281). A este efecto, muy interesante y reveladora es la declaración de Periandro a Auristela cuando ésta procura relativizar la noción de ‘amar’ como un sentimiento que puede dirigirse según el objeto de su pasión “una criada, una estatua, una pintura” (TPS, III, 19, p.610). Así dice: “no hay ningún amante que esté en posesión de la cosa amada, que no tema el perderla; no hay ventura tan firme que tal vez no dé vaivenes; no hay clavo tan fuerte que pueda detener la rueda de la Fortuna; y si el deseo que nos lleva a acabar presto nuestro camino no lo estorbara, quizá mostrara yo hoy en la academia que puede haber amor sin celos, pero no sin temores” (TPS, III, 19, p.610).

Para ultimar, otro emblema que teoriza la Fortuna es el emblema 118 de Alciato en cuyo grabado se percibe un caduceo, un sombrero, dos serpientes, alas a los pies del caduceo y cuernos de la Cabra Amaltea (atributos de Mercurio). Nos enseña que cuando se acompaña de la Virtud, la Fortuna simboliza a personas poderosas, elocuentes, sabias pero también, según la tradición renacentista, es “símbolo de la felicidad” (Alciato, 1608: 144) como lo indica el epigrama del emblema 118, *Virtute fortunae comes* (La fortuna es compañera de la virtud) de Alciato: “El caduceo con las sierpes enroscadas y las alas gemelas se alza entre los cuernos de Amaltea: quiere decir que los hombres de mente poderosa y elocuentes son muy favorecidos por la Fortuna” (Alciato, 1608:143).

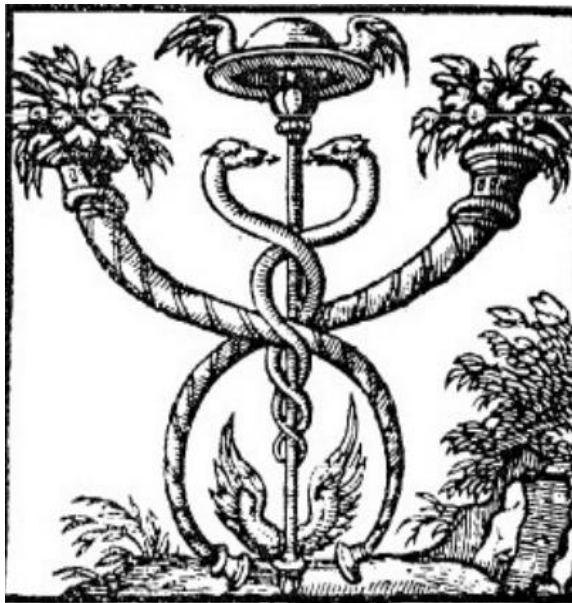


Fig. 34:

Iconografía del emblema 118, *Virtute fortunae comes* (la fortuna es compañera de la virtud) de Alciato.

I.2.1.2.2. La Ocasión

Según Bradley, la Ocasión es “un emblema casi omnipresente en el *Persiles*, heredado del *Emblematum Liber* de Andrea Alciati” (2014:1039). Se personifica en el texto cervantino con metáforas que describen los caracteres de los personajes

principales de una novela –*dramatis personae*¹⁵²- y sobre todo personajes femeninos. Se puede ver en la *pictura* del emblema 121, *In occasionem* (Sobre la Ocasión) de Alciato a una mujer desnuda que no tiene pelos por detrás de su cabeza (símbolo de una ocasión perdida) pero cuyos cabellos soplan en su frente. Ella “navega en un mar movedizo sobre una rueda” (Arellano, 1998:175) y tiene en la mano izquierda un objeto cortante que, según Arellano es una navaja. Se puede percibir que sus ropas vienen sopladas por detrás de sus hombros y se parecen a alas.

Toda esta descripción tiene significaciones y el epigrama del emblema lo explica. A partir de lo dicho, se admite claramente que el protagonismo femenino protagoniza la representación pictórica de este emblema como bien lo indica Bradley: “las apariciones de la Ocasión aparecen en narrativas contadas por protagonistas femeninos” (2014:1039).

En efecto, toda la simbólica de este emblema reside en la cabeza de la mujer de su iconografía. El cabello en la frente es el signo de la Ocasión, la oportunidad o sea, frente a una oportunidad de hacer algo, este cabello tiene que asirla “porque una vez que se aleje, ya es demasiado tarde” (Bradley, 2014:1041) mientras que la calva de la parte posterior de la cabeza deja pasar la oportunidad como lo declara Cull: “When the occasion presents itself, it must be seized immediately by the hair; if she turns her head, the opportunity is irremediably lost” (1992:200). Esto se averigua por los personajes en el capítulo nono del libro tercero, quienes “asiesen a la Ocasión por los cabellos que les ofrecía” (*TPS*, III, 9, p.522) y, en el episodio en el que Antonio, después de varios días en las tormentas en el mar dio por la cueva: “me arrojé della y, clavando las uñas en la arena, no di lugar que la resaca al mar me volviese” (*TPS*, I, 5, p.170). Esto es, aprovechó la oportunidad que le daba la vida para salir de las desdichas que iba sufriendo desde unos días

¹⁵² Personajes de un drama. A veces se los listan al principiar la obra o entre dos actas de un drama o de una pieza.



Fig. 35:

Grabado del emblema 121, *In occasione* (Sobre la Ocasión) de Alciato.

Añadamos que la Ocasión conduce a ciertos personajes a desarrollar actos movidos por ideales de amor o de pasión. Isabela Castrucho y su enamorado Andrea Marulo -hijo de Juan Bautista Marulo- se ponen de acuerdo, y arman una estrategia para evitar que Isabela se case con su primo, el cual casamiento ya había sido arreglado en el reino de Nápoles.

En seis días que allí estuvo, tuve orden de escribirle quién yo era y la mucha hacienda que tenía, y que de mi hermosura se podía certificar viéndome en la iglesia; escribible, asimismo, que entendía que este mi tío me quería casar con un primo mío, porque la hacienda se quedase en casa, hombre no de mi gusto, ni de mi condición, como es verdad; díjele asimismo que la Ocasión en mí le ofrecía sus cabellos: que los tomase, y que no diese lugar en no hacello al arrepentimiento, y que no tomase de mi facilidad ocasión para no estimarme. Respondió, después de haberme visto no sé cuántas veces en la iglesia, que por mi persona sola, sin los adornos de la nobleza y de la riqueza, me hiciera señora del mundo si pudiera, y que me suplicaba durase firme algún tiempo en mi amorosa intención, a lo menos hasta que él dejase en Salamanca a un amigo suyo que con él desta ciudad había partido a seguir el estudio. Respondile que sí haría, porque en mí no era el amor importuno ni indiscreto, que presto nace y presto se muere. Dejome entonces por honrado, pues no quiso faltar a su amigo, y con lágrimas, como enamorado; que yo se las vi verter pasando por mi calle el día que se partió sin dejarme y yo me fui con él sin partirme (TPS, III, 20, pp.615-616).

En este episodio, no es Isabela la que ase la Ocasión, sino que, como lo menciona el texto arriba citado, ella ofrece sus cabellos a su novio. Es él el que debe agarrarlos y, “es un gran riesgo, pues Isabela no está para nada segura de que Marulo vaya a asir la ocasión y facilitar su deseo de no casarse con su primo” (Bradley, 2014:1042). En esta medida, Isabela representa la figura de la Ocasión. Simbólicamente, el asir la Ocasión que se presenta se lee como la capacidad de conocer un futuro desconocido y, posiblemente, de cambiar su Fortuna (Bradley, 2014).

I.2.1.3. La Virtud

La Virtud como sustantivo se concibe como la cualidad positiva de un ser, una persona o una cosa. Se expresa mediante calificativos. En la emblemática de Alciato, la Virtud como símbolo se lee en términos de virtudes teologales y morales. Consigna para esa temática una serie de 40 emblemas (del emblema 9 al emblema 49), cuyo título genérico es “Virtudes” con subtemas tales como la Fe, la Prudencia, la Justicia, La Castidad, La Esperanza, La Concordia, La Fortaleza y se opone a los Vicios. Covarrubias, por su parte, relaciona la Virtud con los atributos de la Caridad y los de un ser cristiano. Se nota que, para los dos tratadistas, Virtud rima con fe cristiana. Es un ideal que se debe alcanzar y cuyo alcance es la suma de muchos sacrificios y esfuerzos, como nos enseña el epigrama del emblema 25 de Covarrubias, *Nulla nisi ardua virtus*, (No existe Virtud sin esfuerzo).

Mucho no cuesta poco ni las cosas
de precio y de valor se dan holgando,
ni sin estudio las dificultosas se alcanzan,
ni riquezas, dormitando.
Las virtudes heroicas, más preciosas
que todo, el que las fuere conquistando
ha de sudar, velar y desvelarse
antes que por él vengan a alcanzarse (Covarrubias citado en Peñasco González, 2015:401).

En el *Persiles*, se simboliza por personajes que “representan un camino de perfección”, la pureza (Arellano, 2004:580) como los comportamientos de Periandro y Auristela. A modo de ilustración, convoquemos los buenos actos de Periandro como capitán de la peregrinación. En efecto, cuando los pescadores y él viajan para buscar a

Auristela y las desposadas (Leoncia y Selviana) quienes habían sido raptadas por unos piratas, encuentran a Sulpicia a quien no le roban nada del tesoro que llevaba consigo. Pensando que los viajeros eran verdaderos cosarios, dijo: “riquezas traigo que poder repartir, aunque mejor diría que vosotros podáis tomar; solo puedo añadir que os las entregaré de buena gana. Tomadlas, señores, y no toquéis en nuestras honras, pues con ellas antes quedaréis infames que ricos. [...] – Toma, capitán valeroso, esta prenda rica” (*TPS*, II, 14, pp.376, 377), proponiéndoles sus joyas y su dinero a lo que Periandro dio consigna a sus compañeros diciendo que se quedasen “sin tocar lo que la gran Sulpicia os ofrece, porque buena fama quede con este hecho frizando con el cielo” (*TPS*, II, 14, p.377).

El testimonio de esos sucesos, lo hace Sulpicia al rey Cratilo durante un azaroso reencuentro de la siguiente manera:

—Este mancebo es un sujeto donde tiene su asiento la suma cortesía y su albergue la misma liberalidad; y, aunque yo tengo hecha esta experiencia, quiero que tu discreción la acredite, sacando por su gallarda presencia (y en esto bien se ve que hablaba como agradecida, y aun como engañada) en limpio esta verdad que te digo. Este fue el que me dio libertad después de la muerte de mi marido; éste el que no despreció mis tesoros, sino el que no los quiso; este fue el que, después de recibidas mis dádivas, me las volvió mejoradas con el deseo de dárme las mayores, si pudiera; este fue, en fin, el que acomodándose, o por mejor decir, haciendo acomodar a su gusto el de sus soldados, dándome doce que me acompañasen, me tiene ahora en tu presencia (*TPS*, II, 18, pp.402-403).

Pues, ella alaba las virtudes de Periandro quien, en vez de robar todo su tesoro, le dio doce pescadores para que la acompañasen y la sirviesen de guardias y, para la paga de sus tales buenas obras, Periandro piensa que “nunca las deja el Cielo sin buena paga, como a las que son malas sin castigo” (*TPS*, II, 14, p.376). Así que los buenos actos sean movidos por principios religiosos.

Avanzando en el mismo razonamiento, Sulpicia no es del resto porque, ofrece “cadena de oro / joya, que vale por esas dos cadenas, / tanto dinero, / anillo de diamantes” (*TPS*, II, 18, p.403) a los soldados que le habían servido de guardia. Lo testimonia a sus compañeros en su reencuentro.

Otro personaje que se puede considerar virtuoso en la obra es el ermitaño Renato, de acuerdo con su comportamiento ejemplar que promueve la propensión a ayudar. Desde el adjetivo “ermitaño” que Cervantes adjunta a su nombre, el lector puede ver trazos de piedad porque, en definición, un ermitaño es una persona que lleva una vida solitaria, se dedica a la oración y se libra a ejercicios de piedad en una ermita. Es considerado como una persona buena por su carácter cristiano y liberal. Esto se verifica cuando, a la petición de Rutilio, le concede la herencia de la isla de Ermitas porque quiere pasar el resto de su vida allí como lo podemos leer en el pasaje siguiente:

Rutilio [...] puesto de rodillas ante Renato, le suplicó le hiciese heredero de sus alhajas y le dejase en aquella isla, siquiera para que no faltase en ella quien encendiese el farol que guiase a los perdidos navegantes; porque él quería acabar bien la vida, hasta entonces mala. Reforzaron todos su cristiana petición, y el buen Renato, que era tan cristiano como liberal, le concedió todo cuanto pedía, diciéndole que quisiera que fueran de importancia las cosas que le dejaba, puesto que eran todas las necesarias para cultivar la tierra y pasar la vida humana (*TPS*, II, 21, p.424).

En la misma perspectiva, Constanza desarrolla comportamientos de piedad para con los verdugos y los autores de la muerte de su “breve” esposo el Conde. Ellos le piden ayuda y ella, apoyándose más en “su cristiandad que el deseo de su venganza, acudió al bagaje y sacó una caja de conserva” (*TPS*, III, 11, p.544) que se le dio, para socorrer a Ambrosia Augustina, un desmayado delincuente por entre las esteras de un carro.

También podemos hacer alusión al episodio en que Rafala previene a los peregrinos que su padre procura matarlos y les ayuda a salvarse, enviándoles a una iglesia para encontrar al cura y a su tío Jarife. Así lo dice:

— ¡Ay, señoras, y cómo habéis venido como mansas y simples ovejas al matadero! ¿Veis este viejo, que con vergüenza digo que es mi padre?, ¿Veisle tan agasajador vuestro? Pues sabed que no pretende otra cosa sino ser vuestro verdugo. [...] Si queréis estorbar la vuestra y conservar la libertad en que vuestros padres os engendraron, salid luego de esta casa, y acogedlos a la iglesia, que en ella hallaréis quien os ampare, que es el cura; que sólo él y el escribano son en este lugar cristianos viejos. Hallaréis también allí al jadraque Jarife, que es un tío mío, moro sólo en el nombre y en las obras cristiano. Contaldes lo que pasa, y decid que os lo dijo Rafala, que con esto seréis creídos y amparados; y no lo echéis en burla (*TPS*, III, 11, pp.545, 546-547).

Para terminar, es menester evocar el episodio en el que los pastores caritativos de la majada protegen a Feliciano de la Voz y a su niña. En efecto, una mujer de dieciséis y diecisiete años de edad (Feliciano) llega a esta majada llorando por estar perseguida por un tropel de hombres (su padre y sus hermanos). Resulta “ser la madre de la criatura [niño]” que Ricla tenía en sus manos (*TPS*, III, 2, p.450). Los pastores la esconden en el hueco de un árbol para protegerla contra sus burros, tal como lo hace doña Guiomar de Sosa para proteger a un mozo que había matado a su hijo y que la justicia perseguía.

En suma, la Virtud concuerda con personajes movidos por buenos ideales, los cuales riman mucho más con la fe cristiana. Razón por la que, en su emblema 3, Ripa considera a un hombre virtuoso como un ser eterno porque, como lo atestigua, “quand il n'est plus de ce monde, ses belles actions l'y font revivre [...] conserver précieusement [sic] sa mémoire [sic], pour le rendre venerable [sic] aux siècles [sic] futurs” (2011:42).

I.2.1.4. El Olmo y la Vid

El emblema del Olmo¹⁵³ y la Vid¹⁵⁴ simboliza en la tradición renacentista la amistad y la “expresión de unión indisoluble” (Arellano, 1998:187). Según Cull, sus orígenes remontan desde la cultura clásica y, está presente en el *Persiles* de Cervantes. Así, afirma que

the embrace of elm and vine (or ivy) is another popular emblem motif that finds expression in the *Persiles*. Of Classical origin, the topos was resurrected in the Renaissance in the emblem books, again through the example of Alciati. [...] For the most part, the embrace of elm and vine represented friendship even beyond the tomb or marriage, while the intertwining of elm and ivy symbolized lust and ingratitude (1992:201).

Si Juan de Borja y Cesare Ripa dedican respectivamente sus emblemas 115 y 4 al estudio de la simbólica de este emblema, Covarrubias lo menciona en su emblema 21,

¹⁵³ Es un árbol de la familia de las ulmáceas caducifolio cuyo tronco es de color pardo oscuro. Tiene ramas pequeñas, hojas simples y florece muy temprano.

¹⁵⁴ Es una planta de la familia de las vitáceas con un tronco retorcido, vástagos nudosos y flexibles llamados sarmientos. Sus hojas son grandes.

Me sustinet ulmus (El olmo me sostiene) en cuyo grabado se puede ver una “planta de calabazas que crece enroscada al tronco de un árbol” (Peñasco González, 2015:393). Esto simboliza la ayuda que personas privilegiadas pueden aportar a otras vulnerables.



Fig. 36:

Pintura del emblema 21, *Me sustinet ulmus* (El olmo me sostiene) de Covarrubias (Fuente: Peñasco González, 2015:393).

Por su parte, Alciato dedica una serie de cuatro emblemas para ilustrar la amistad entre los cuales “el grabado con una vid apoyada y anudada en un olmo viejo” (Alciato, 1608:186) del emblema 159, *Che la vera amicitia mai non muore* (la verdadera amistad nunca muere). Este emblema simboliza la amistad eterna “que dura aún después de la muerte” (Alciato, 1608:186; Arellano, 1998:187).

El mismo motivo está ilustrado en el emblema 4, *Amitié* de Ripa. En su iconografía, se puede ver a una mujer vestida de un largo traje blanco, una vid y olmo pequeño (símbolos de la amistad sincera). Con su mano derecha, indica un corazón y las inscripciones siguientes: *LONGE ET PROPRE* (Lejos y Cerca). En la extremidad de sus pies se puede también leer *MORS ET VITA* (Muerte y Vida) (Ripa, 2011).



Fig. 37:

Grabado del emblema 159, *Amicitia etiam mortem durans* (la amistad que dura aún después de la muerte) de Alciato.

Cervantes interpreta este signo como un “matrimonial frienship” (Cull, 1992:202) o sea, la bondad, la amistad que puede conducir a una unión matrimonial. En el Capítulo 21 del Libro segundo de los *TPS*, Arnaldo dice dirigiéndose a Renato y Eusebia “que no hay acrecentamiento de vida que las aventaje, ni posesión de no esperadas riquezas que las lleguen; porque la honra perdida y vuelta a cobrar con extremo, no tiene bien alguno la tierra que se le iguale. Gocéisle luengos años, señor Renato, y gócele en vuestra compañía la sin par Eusebia, yedra de vuestro muro, olmo de vuestra yedra, espejo de vuestro gusto, y ejemplo de bondad y agradecimiento” (*TPS*, II, 21, p.421).

Se simboliza también con el resentimiento que una persona puede tener después de la pérdida de un ser importante. Esto se emblematiza con la separación entre el Olmo y la Vid o, mejor dicho, una Vid que pierde el soporte del Olmo (la hiedra a la que le falta el arrimo). Este sentimiento de sufrimiento es muestra de la afectuosidad que existe entre esas dos personas. En este efecto, Auristela imagina el dolor que puede tener la madre de Periandro al enterarse de que su hijo ha muerto (Cull, 1992):

“¡Cuán cierta la tendrá la Reina, vuestra madre, cuando a sus oídos llegue vuestra no pensada muerte! ¡Ay de mí, otra vez sola y en tierra ajena, bien así como verde yedra a quien ha faltado su verdadero arrimo!” (TPS, III, 14, p.577).

En otro episodio, Cervantes pinta una amistad o un sentimiento de amor entre Renato y Eusebia: “Gocéisle luengos años, señor Renato, y gócele en vuestra compañía la sin par Eusebia, yedra de vuestro muro, olmo de vuestra yedra, espejo de vuestro gusto, y ejemplo de bondad y agradecimiento” (TPS, II, 21, p.421). Dicho sentimiento empieza desde cuando Eusebia abandona sus riquezas para vivir con Renato en la isla de Ermitas: “dejó su patria y padres, sus regalos y sus riquezas; y lo más que dejó fue la honra, pues la dejó al vano discurso del vulgo, casi siempre engañado, pues con su huida confirmaba su yerro y el mío” (TPS, II, 19, p.412).

Los ejemplos de amistad pueden multiplicarse en la obra: véanse a título ilustrativo la gentileza del capitán y príncipe Arnaldo para con Periandro cuando le ayuda dándole comida y socorro (TPS, I, 1, p.132), las amistades de la vieja Cloelia y Auristela, Taurisa y Auristela, la complicidad entre Feliciano de la Voz y Leonora depositaria de sus secretos (TPS, III, 3, p.455).

I.2.1.5. El Vicio

Por definición, el vicio es un carácter pernicioso, un defecto o una imperfección de los hábitos de un individuo. Se contrapone a la virtud que hemos analizado en el punto anterior. En la literatura, los autores representan el Vicio a partir de las actuaciones de los personajes amorales y “viciosos que representan la vía [sic] de la degradación” (Arellano, 2004:580).

Alciato lo simboliza por sus emblemas 163, *In detractores* (sobre los murmuradores) y 164, *Inanis impetus* (el vano empeño) que forman parte de la serie de sus grabados cuya temática es “la Enemistad”. Aún más, representa la Perfidia, la lengua más peligrosa que la espada y la lengua murmuradora con el emblema 51, *Maledicentia* (La maledicencia).



Fig. 38:

Grabado del emblema 163, *In detractores* (sobre los murmuradores) de Alciato.

Así, de los murmuradores, Alciato dice que son “verdugos, sucios y hediondos” y les compara a la “cigarra que hace más ruido cuanto más luce el sol: con las moscas pasa igual que con los maldicientes: si se las echa, muestran más cinismo en volver al mismo sitio” (Alciato, 1608:191). Insiste con el emblema 164 que “no hay que hacer caso de los maldicientes, son como el perro, que, viéndose por la noche en la luna, como en un espejo, no hacía más que ladrar pensando que era otro perro” (Alciato, 1608:191).

Con referencia a la obra que manejamos, es de notar que varios casos de Vicios se señalan durante el peregrinaje. Estos Vicios se distribuyen entre la lengua maldiciente de Clodio, la tradición del pueblo de Mauricio y, muy repetidas veces, se pueden notar Vicios amorosos.

Empecemos con los episodios que describen a Clodio como un personaje que habla mucho¹⁵⁵, dice cosas malas y hace declaraciones maldicientes: “Era Clodio, [...]”

¹⁵⁵ El hecho de que Clodio sea un hombre y que hable mucho ya es un defecto porque son las mujeres las que suelen murmurar, divulgar secretos y tener mala lengua.

hombre malicioso sobre discreto, de donde le nació ser gentil maldiciente” (TPS, II, 5, p.307). Ella misma reconoce su carácter vicioso en la obra. Así lo dice: “si quieren que no hable o escriba, córtense la lengua y las manos, y aun entonces” (TPS, I, 14, p.225). Esa imagen que Cervantes nos revela de la lengua de Clodio simboliza lo malo, lo negativo.

Sebastián de Covarrubias Horozco ya lo representaba por el emblema 66, *Tu servare potes tu perdere* (Tú puedes salvar y también perder) en *Emblemas morales* (véase la figura siguiente) que “presents a tongue next to a sword” (Cull, 1992:203). El grabado de este emblema representa “Dos manos, una izquierda y otra derecha, mirando hacia la imagen sostienen, la de la izquierda una espada y, la de la derecha, una lengua. La espada y la lengua son dos armas que usadas con corrección causan gran provecho, mientras que, si las utilizamos como una ofensa, pueden desencadenar muchas desgracias” (Peñasco González, 2015:683) y su epigrama da más informaciones a propósito.

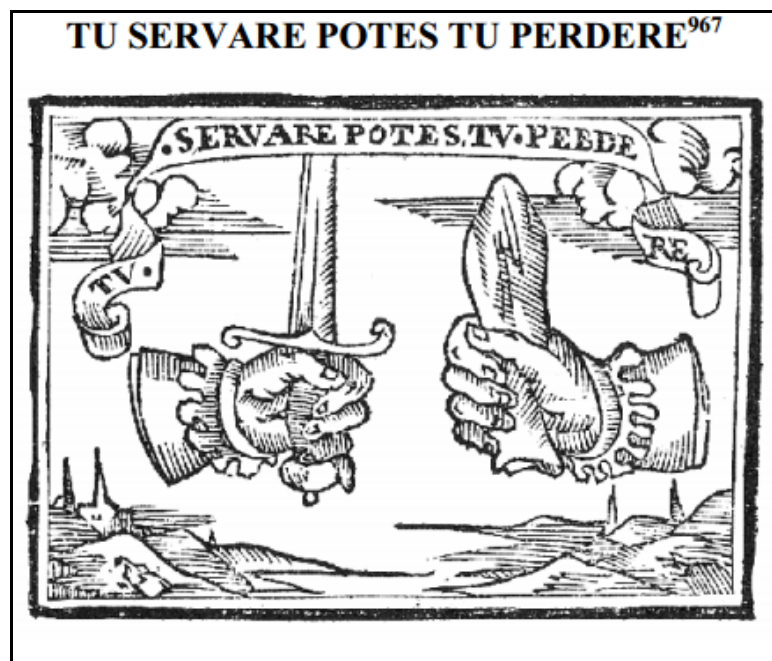


Fig. 39:

Grabado del emblema 66, *Tu servare potes tu perdere* (Tú puedes salvar y también perder) de Covarrubias (Fuente: Peñasco González, 2015:683).

A propósito de su lengua maldiciente y murmuradora, el bárbaro Antonio se dirige a Clodio con las palabras siguientes: “La lengua maldiciente es como espada de dos filos, que corta hasta los huesos, o como rayo del cielo, que sin romper la vaina rompe y desmenuza el acero que cubre; y aunque las conversaciones y entretenimientos se hacen sabrosos con la sal de la murmuración, todavía suelen tener los deijos las más veces amargos y desabridos” (*TPS*, I, 14, pp.226-227).

Se la considera maldiciente cuando revela las pesadillas de Rosamunda con el rey de Inglaterra y, según lo que afirma Mauricio y según las leyes de las virtudes de la época, exponer públicamente las culpas cometidas por un rey en secreto es traición. Precisa que ningún hombre ha de revelar las faltas de su rey ni sus príncipes.

Su lengua maldiciente no sólo se limita a revelar secretos de los reyes, sino que abunda en los insultos: “mozos vagamundos”, “viejo, y quizá caduco”; la depreciación/menosprecio: “este Arnaldo”, “la fantasía de Transila”, “él [Mauricio] que se precia de ser el mayor judiciario del mundo” y, por fin, las burlas: “¿qué hace aquí este Arnaldo, [...] perdiéndose aquí, anegándose allí, llorando acá, suspirando acullá, lamentándose amargamente de la fortuna que él mismo ha fabricado?” (*TPS*, II, 5, p.308). El uso repetido de los adverbios de lugar “aquí, allí, acá, acullá” quiere decir que el príncipe Arnaldo está vagabundeando mientras deja el peso de la gestión de su reino –Dinamarca- a su viejo padre. Podemos constatar, a partir de lo mencionado, que Clodio tiene la propensión y la facilidad a palabras que menosprecian a los otros.

Otra referencia viciosa que hemos identificado en el relato de Cervantes es el vicio colectivo del pueblo de Mauricio. En la tradición de Mauricio, cuando se quiere casar a una mujer, los hermanos y los familiares del esposo mantienen relaciones sexuales con ella. Pues, el día de la boda, “está la desposada en un rico apartamiento, esperando lo que no sé cómo pueda decirlo sin que la vergüenza no me turbe la lengua. Está esperando, digo, a que entren los hermanos de su esposo, si los tiene, y algunos de sus parientes más cercanos, de uno en uno, a coger las flores de su jardín y a manosear los ramilletes que ella quisiera guardar intactos para su marido” (*TPS*, I, 12, p.215). A

través esa cultura que el propio Mauricio califica de maldita y bárbara, es evidente que su pueblo es vicioso.

No sería de más evocar el vicio amoroso y/o el amoroso delito de Hipólita, “una de las más hermosas mujeres de Roma, de las más libres, de las más ricas y más discretas” (TPS, IV, 8, 678) en el octavo Capítulo del último Libro del *Persiles*. En efecto, Hipólita por venganza como Periandro no ha consentido con sus deseos amorosos, le acusa de haber robado su cruz de oro: “— ¡Ténganme a ese ladrón, que, entrando en mi casa como humano, me ha robado una prenda divina que vale una ciudad!” (TPS, IV, 7, p.673). Por el mismo motivo y para poseer a Periandro, objeto de sus deseos amorosos, encuentra a la hechicera Julia, mujer de Zabulón para que “enfermase la salud de Auristela y, con limitado término, si fuese menester, le quitase la vida” (TPS, IV, 8, p.677), los cuales hechizos, venenos, encantos y malicias empezarán a tener efectos unos días después. En un primer momento, se puede observar que comete rencorosos actos por no haber podido captar el amor de Periandro. En segunda instancia, profundiza sus vicios hasta atacarse a la vida de Auristela, con la intención de eliminarla para esperar remplazarla.

I.2.1.6. La fiesta de las barcas o Certamen de las barcas

Después de los matrimonios de Selviana / Solercio por una parte y, Leoncia / Carino por otra, se celebra una fiesta en forma de competición de cuatro barcas. Es la ocasión para describir cómo se presentaban las barcas pintadas de diversos colores, la disposición de los remos: “los remos, que eran seis de cada banda ni más ni menos” (TPS, II, 10, p.347), y sus remos: “vestidos de blanquísimo y delgado lienzo” como para celebrar y simbolizar la recién unión sagrada entre los desposados. Hasta aquí, los detalles que hemos dado no bastan para indicar que hay fiesta, pero a éstos, es menester añadir ingredientes de festejos tales como los movimientos, la música o los ruidos, detalles que nos propone Cervantes en la cita siguiente:

Celebrose la fiesta, y luego salieron de entre las barcas del río cuatro despalmadas, vistosas por los diversos colores con que venían pintadas, y los remos, que eran seis de cada banda,

ni más ni menos; las banderetas, que venían muchas por los filaretos, ansimismo eran de varios colores; los doce remeros de cada una venían vestidos de blanquísimo y delgado lienzo, de aquel mismo modo que yo vine cuando entré la vez primera en esta isla. Luego conocí que querían las barcas correr el palio, que se mostraba puesto en el árbol de otra barca, desviada de las cuatro como tres carreras de caballo. [...]

El rumor de la gente y el son de los instrumentos era tan grande que no se dejaba entender lo que mandaba el capitán del mar, que en otra pintada barca venía. Apartáronse las enramadas barcas a una y otra parte del río, dejando un espacio llano en medio por donde las cuatro competidoras barcas volasen, sin estorbar la vista a la infinita gente que desde el tálamo y desde ambas riberas estaba atenta a mirarlas; y, estando ya los bogadores asidos de las manillas de los remos, descubiertos los brazos, donde se parecían los gruesos nervios, las anchas venas y los torcidos músculos, atendían la señal de la partida, impacientes por la tardanza y fogosos, bien así como lo suele estar el generoso can de Irlanda cuando su dueño no le quiere soltar de la trailla a hacer la presa que a la vista se le muestra (*TPS*, II, 10, pp.347, 348).

Es un pretexto para pintar el medio de transporte de peregrinación. Como son al mismo tiempo portadores de buena fortuna –cuando el mar es quieto- y de mala fortuna –cuando las olas se turban, el viento sopla y la tempestad le impone su trayectoria-, el autor aprovecha la ocasión para dar el valor de las barcas en el viaje por el mar celebrándolas y valorizándolas. Es así como se mezclan entre colores, “palio de tafetán verde listado de oro” (*TPS*, II, 10, p.348) e infinita gente atenta a mirarlas; cuyos infinitos ojos simbolizan la admiración a los gallardos y fuertes ocupantes: “bogadores asidos de las manillas de los remos, descubiertos los brazos, donde se parecían los gruesos nervios, las anchas venas y los torcidos músculos” (*TPS*, II, 10, p.348).

Este episodio es un hogar de imágenes emblemáticas. Las cuatro barcas involucradas en la competición llevan insignias que remiten directamente a los emblemas de Alciato: Cupido, El Interés, la Diligencia y la Buena Fortuna. Después de las esperanzas y desesperanzas, sobresaltos y sorpresas que se nutren durante la competición, la barca con insignia de la “Buena Fortuna fue la que la tuvo buena entonces” (*TPS*, II, 10, p.351), es decir, que sale vencedora.

I.2.1.7. Los viajes y la peregrinación por el mar

El mar tempestuoso y las naves contrastadas por las tormentas simbolizan la “cualidad agitada y peligrosa de la vida humana [...] las frustraciones y dolores de la

pasión” amorosa (Arellano, 1998:178, 179). Según esa interpretación de Arellano, se nota que los personajes de la obra toman riesgos por un sólo objeto: el amor (recuérdese el episodio en el que Periandro acepta que se le venda a los bárbaros para servir de espía con la intención de poder encontrar a Auristela). El símbolo del viaje y la peregrinación muestra el poder significativo que puede tener el amor en la vida de un individuo. Ontológicamente, el amor recobra un sentido positivo (esto se observa al final de la obra cuando el amor se concretiza entre los dos personajes principales), pero el camino hacia la felicidad está lleno de dolores, un viaje lleno de tempestades. Entonces, el amor recobra un nudo de contradicción, de antagonismo: la felicidad y el dolor.

Según lo que nos revela el emblema 43, *Spes proxima* (la esperanza cercana) de Alciato, se puede interpretar el símbolo de la navegación y el mar de otra manera. En su iconografía, se puede ver una nave en la tormenta, los trabajos y la tempestad, lo que simboliza la esperanza; la esperanza que tienen los peregrinos de que el navío puede moverse si sopla el viento.



Fig. 40:
Grabado de emblema 43, *Spes proxima* (la esperanza cercana) de Alciato.

Volviendo a lo nuestro, muchas son las imágenes ecfrásticas que pintan la nave en tormenta, “un navío en alta mar sufriendo el fragor de la tempestad” (Alciato, 1608:68). Basta, como muestra, la balsa de maderos y atados con “fuertes bejucos y flexibles mimbres” (*TPS*, I, 1, p.129) que los bárbaros utilizaron para trasladar a Periandro de la mazmorra a la Isla Prisión, la cual balsa se ahogó en el mar: “se levantó una borrasca/los leños de la balsa se desligaron y dividieron en partes/Levantaron remolinos las aguas, pelearon entre sí los contrapuestos vientos y furiosas ondas” (*TPS*, I, 1, p.131). Más adelante, se lee la misma escena con la aventura de Antonio el español en el mar: “Deste no apacible sueño me despertó con sobresalto una furiosa ola del mar que, pasando por cima de la barca, la llenó de agua./ torné a recoger los remos, y a dejar correr la barca por donde las olas y el viento quisiesen llevarla” (*TPS*, I, 5, pp.168, 169).

En la imagen del grabado del emblema 43 de Alciato, se percibe un navío sobre grandes olas, resultado de una tormenta y, en la parte superior del navío, hay dos estrellas que según Alciato, simbolizan la calma y la bonanza¹⁵⁶: “pareció que el mar se sosegaba, y prometía más quietud el venidero día; miré al cielo, vi las estrellas con aspecto de prometer bonanza en las aguas y sosiego en el aire” (*TPS*, I, 5, p.169). Los contrarreformistas interpretan esa arriesgada navegación, esos trabajos como “una alegoría de la vida humana como navegación, y el claro de luz que sale del rompimiento de gloria sería la iluminación que recibe el cristiano en su peregrinaje existencial” (Alciato, 1608:68).

Después de las desventuras en el mar, la tierra que pisan Periandro y Antonio se interpreta como la esperanza de que habla el lema de aquel emblema. A este propósito, conviene precisar que los viajeros peregrinan a pie a partir de Badajoz como lo indica el narrador: “la devoción de Auristela, que había prometido de ir a pie hasta Roma desde la parte do llegase en tierra firme, llevó tras sí las demás devociones; y todos de

¹⁵⁶ Véase la historia de los hermanos Cástor y Pólux en Alciato (1608:68).

un parecer, así varones como hembras, votaron el viaje a pie, añadiendo, si fuese necesario, mendigar de puerta en puerto” (*TPS*, III, 2, p.440).

I.2.1.8. La emblematización del cuerpo y la Voz silenciada

Al iniciar la obra y, precisamente en el primer capítulo del libro primero, se hace el retrato del cuerpo de Periandro, el mancebo cautivo en una profunda mazmorra. Desde el uso de adjetivos calificativos de alabanza: “maravillosa hermosura”, “hermoso mancebo”, “hermoso mozo”, se puede percibir el efecto que la hermosura de Periandro tiene sobre sus verdugos.

Descolgó en esto una gruesa cuerda de cáñamo, y, de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba, en la cual cuerda, ligado por debajo de los brazos, sacaron asido fuertemente a un mancebo, al parecer de hasta diez y nueve o veinte años, vestido de lienzo basto, como marinero, pero hermoso sobre todo encarecimiento. Lo primero que hicieron los bárbaros fue requerir las esposas y cordeles con que a las espaldas traía ligadas las manos. Luego le sacudieron los cabellos, que, como infinitos anillos de puro oro, la cabeza le cubrían. Limpiáronle el rostro, que cubierto de polvo tenía, y descubrió una tan maravillosa hermosura que suspendió y enterneció los pechos de aquellos que para ser sus verdugos le llevaban (*TPS*, I, 1, p.128).

Como puede notarse, se pone de relieve el emblema de una hermosísima figura corporal. Además, otro personaje en apariencia masculina es Auristela. Se disfrazó como un hombre y el gobernador, pensando que era verdaderamente un hombre “mandó que al momento se sacrificase aquel mancebo, de cuyo corazón se hiciesen los polvos de la ridícula y engañosa prueba” (*TPS*, I, 4, p.152). Entonces, los bárbaros asieron a Auristela y la hicieron hincar de rodillas para matarla. Ella tenía la elección de utilizar la voz para salvarse la vida, pero prefirió no hacerlo por temer de ser violada si se diesen cuenta de que era una mujer. Es Cloelia la que utiliza la voz revelando al gobernador que el varón que manda sacrificar no lo es, sino que es “la más hermosa mujer que puede imaginarse”. Declara:

—Mira, ¡oh gran gobernador!, lo que haces, porque ese varón que mandas sacrificar no lo es, ni puede aprovechar ni servir en cosa alguna a tu intención, porque es la más hermosa mujer que puede imaginarse. [...] A estas razones, los crueles bárbaros detuvieron el golpe, que ya ya la sombra del cuchillo se señalaba en la garganta del arrodillado. Mandó el capitán desatarle y dar libertad a las manos y luz a los ojos; y, mirándole con atención, le pareció ver

el más hermoso rostro de mujer que hubiese visto, y juzgó, aunque bárbaro, que si no era el de Periandro, ninguno otro en el mundo podría igualársele (*TPS*, I, 4, p.153).

Para terminar, el análisis que hemos hecho nos presenta el tratamiento y la simbólica que se destacan de los cuerpos de Periandro/Auristela y de la voz silenciada de Auristela. En efecto, se nota que, frente a la muerte, Auristela puede utilizar su voz como medio de salvación, pero prefiere guardar silencio. Si guarda silencio, es para proteger su virginidad (su cuerpo), virginidad que venía protegiendo desde cuando fue vendida al príncipe Arnaldo y prometida como su esposa: “Ella se defendía diciendo no ser posible romper un voto que tenía hecho de guardar su virginidad toda su vida, y no pensaba quebrarle de ninguna manera, si bien la solicitasen promesas o la amenazasen muertes” (*TPS*, I, 2, p.136).

Entonces, el silencio de Auristela es más motivado por el simbolismo de las interdicciones morales del momento (implicaciones ético-morales) que por la amenaza física de la muerte (Bradley, 2004). El cuerpo - condición física y material del ser humano- representa en la trayectoria vital del ser humano una entidad inútil, una “basura desechable”¹⁵⁷ y, en este mismo orden de ideas, “el cuerpo biológico, y en particular sus potencias sensuales, se convierte en el signo por excelencia de la caída e impotencia del ser humano” (Bradley, 2004:47,48). A través de este símbolo, Cervantes quiere restablecer los valores humanistas que venían degradándose en el siglo XVII a provecho de los valores materiales y carnales del ser humano.

I.2.1.9. Prudencia y Silencio

Antes de terminar este apartado, es oportuno comentar el motivo que con mayor frecuencia aparece en el *Persiles* de Cervantes. Nos referimos a la Prudencia y al

¹⁵⁷ Esta consideración es justa cuando se contrasta el cuerpo a la voz que es la condición de la pérdida de la virginidad de Auristela, pero en otro orden de ideas, el cuerpo no es ontológicamente inútil. Este cuerpo, desprovisto de la vida es didáctico esto es, el cadáver funciona como un eje didáctico. El cadáver o “la mortificación del cuerpo, por extensión, de toda la naturaleza terrenal es una de las condiciones imperativas para la construcción de “verdades alegóricas y trascendentales” (Bradley, 2004:48). En este mismo sentido, Daly afirma: “stripped of all that is private and individual, the corpse is not simply a dead character, but a warning to others to learn certain truths from his death; the corpse is an emblem that instructs” (1979, 147 citado en Bradley, 2004:48).

Silencio. Es un motivo emblemático que es genético a la cultura del Siglo de Oro y que “se había popularizado el silencio como virtud, a través de emblemas, esculturas y cuadros” (Pinzan, 2015:15). Alciato lo ilustra por sus emblemas 11, *In silentium* (sobre el silencio); 12, *Non vulganda consilia* (que los secretos no deben divulgarse) y muchos otros que tienen relación con la Prudencia.



Fig. 41:

Iconografía del emblema 11, *In silentium* (sobre el silencio) de Alciato.

En la iconografía de este emblema, se puede observar al “dios egipcio Harpócrates, el hijo de Isis y Osiris, que fue tenido, como dios del Silencio. Generalmente aparece sentado, pero siempre induciendo al silencio con el gesto de llevar su dedo a los labios” (Alciato, 1608:35). Se define como como la ausencia de palabra o, como un lenguaje indirecto y, a este propósito, Pinzan afirma que “puede manifestarse como un callar propiamente dicho, bajo la forma de ausencia total de palabra (mutismo) o también puede realizarse de una forma parcial, como complemento a la palabra, todas las veces que se emplea el lenguaje en una forma indirecta y reticente, o también cuando se recurre al léxico perteneciente al campo semántico del silencio” (2015:36).

Según piensa el mismo autor, “en todas las obras de Cervantes —tanto en *La Galatea* como en el *Quijote*, en las *Novelas ejemplares* o en el *Persiles*— el callar desempeña un papel muy significativo tanto a nivel estético, como a nivel ético. El autor inserta el silencio de manera constante en su obra narrativa y lo plasma en una multitud de formas diferentes” (Pinzan, 2015:3). Continúa citando los diferentes tipos de silencio que Cervantes inserta en su obra entre los cuales “el secreto amoroso, lo indecible del amor, el silencio como signo de discreción, el silencio como técnica de suspensión del relato, el silencio de la noche, el tópico de la *brevitas*, el principio de la selección artística y, en fin, el lenguaje de los gestos” (Pinzan, 2015:25). Además de éstos, hemos identificado el silencio eterno, el silencio retórico y la disimulación de intenciones. Veremos todo eso con más detalles a continuación. Muchas veces, notaremos la propensión de Cervantes a usar los vocablos “boca, cerrar, eterno, callar, labios”, para referirse al silencio.

La primera referencia del callar en el *Persiles* aparece en la Isla Bárbara entre Periandro y Cloelia cuando los bárbaros llevan a Auristela como prisionera: “Quisiera hablar, pero no se atrevió [...] así reprimiendo su deseo como sus labios” (*TPS*, I, 4, p.152). En el mismo episodio, Auristela-varón¹⁵⁸ observa la misma actitud cuando quieren sacrificarla para la prueba del vaticinio (*TPS*, I, 4, p.152).

A través de una flecha que le cierra la boca, el gobernador reduce al bárbaro Bradamiro al silencio eterno: “disparó la flecha...llegó a la boca de Bradamiro, y se la cerró....sacándole el alma” (*TPS*, I, 4, p.155). Justamente, el silencio eterno se interpreta en este contexto y en la consciencia popular como la muerte, o sea, un silencio de duración infinita.

En el mismo orden de ideas, el mozo Antonio cierra eternamente la boca maldiciente de Clodio por su flecha. En esa escena, no se podría imaginar la muerte de Clodio porque, en más de tres páginas, la hechicera Cenotia cuenta sus sucesos, su pasado y sus competencias de maga y encantadora al joven Antonio para, por fin,

¹⁵⁸ Auristela disfrazada de varón (véase el Capítulo 4 del primer Libro).

declararle su amor. La recepción de tal declaración no le alegra al mancebo, quien toma su arco, pone en él una flecha cuyo mortal golpe es desviado por Cenotia pero, ¿mala o buena fortuna?, el golpe de la flecha “a este instante entraba por la puerta de la estancia el maldiciente Clodio, que le sirvió de blanco, y le pasó la boca y la lengua, y le dejó la vida en perpetuo silencio: castigo merecido a sus muchas culpas” (*TPS*, II, 8, p.335).

Muy ilustrativos son los episodios en los que Rutilio finge ser “sordo y mudo” para que los bárbaros no sepan que es extranjero. Intercambia su voz contra su silencio para salvarse la vida: “Para disimular la lengua, y que por ella no fuese conocido por extranjero, me fingí mudo y sordo [...] Respondiles con callar y hacer todas las señales de mudo” (*TPS*, I, 9, p.193) y el silencio de Manuel de Sosa Coitiño frente a la hermosura de Leonora: “asmeme cuando vi tan cerca de mí tanta hermosura; quise hablar, y anudóseme la voz a la garganta y pegóseme al paladar la lengua, y ni supe ni pude hacer otra cosa que callar y dar con mi silencio indicio de mi turbación” (*TPS*, I, 10, p.201).

Otro tipo de silencio que hemos destacado en la obra es el silencio retórico. Entendemos aquí los silencios que se manifiestan desde el punto de vista estilístico. En efecto, Cervantes utiliza diversas estrategias argumentativas para disimular y callar (prudencia) hechos o, no decir cosas tal como se presentan (no llamar al gato gato). Pues, utiliza figuras retóricas que, según Essome Lele, “son procedimientos estilísticos usados para expresar cosas con sutilidad de tal manera que se necesite cierto análisis profundo para inferir sobre lo dicho” (2017:75).

Entre éstas, utiliza la metáfora. Así es como se puede notar que Mauricio dice: “a coger las flores de su jardín y a manosear los ramilletes que ella quisiera guardar intactos para su marido” (*TPS*, I, 12, p.215). Literalmente, el verbo “coger” significa “tomar”, pero en el contexto en que se ha empleado, significa “mantener relaciones sexuales”. Además, “las flores de su jardín” remite a la dignidad de la chica y el trozo textual “manosear los ramilletes que ella quisiera guardar intactos para su marido”

remite a la virginidad. Más adelante, Mauricio utiliza el sintagma nominal “su entereza” para significar también la virginidad: “qué limpieza puede ni debe agradar más al esposo que la que la mujer lleva a su poder en su entereza” (TPS, I, 12, p.215).

En el mismo orden de cosas, cuando Transila prosigue la historia narrada por su padre Mauricio, también utiliza una metáfora silenciada. Dirá, –dirigiéndose a sus potenciales burros preparados para “tomarla”–, las palabras siguientes: “queréis cultivar los ajenos campos sin licencia de sus legítimos dueños” (TPS, I, 13, p.217) como para decir que quieren mantener relaciones sexuales (“cultivar”) con una mujer prometida a otra persona (“ajenos campos”) sin permiso (“sin licencia”) de su esposo (“legítimo dueño”), como para fustigar la cultura bárbara y maldita del pueblo de su padre Mauricio.

Ahora, terminemos con el silencio amoroso o la disimulación de intenciones de los dos héroes del relato. Desde la Isla Bárbara hasta Roma, Periandro y Auristela – discretos amantes- silencian la relación amorosa que existe entre ellos: “venían encaminados con la disimulación y cubierta de ser hermanos” (TPS, IV, 13, p.706). La razón principal es que prefieren sufrir este mártir para cumplir con un voto, el de “venir a Roma, a enterarse en ella de la fe católica” (TPS, IV, 12, p.703). Pues, lo cumplen besando los pies del Pontífice. Se puede notar que ese secreto amoroso se rompe al final de la obra cuando Auristela admite abiertamente lo que venía sintiendo dentro desde el inicio de la peregrinación. Dice así:

No sé, hermana —dijo Auristela [dirigiéndose a Constanza]—, lo que me he dicho, ni sé si Periandro es mi hermano o si no; lo que te sabré decir es que es mi alma, por lo menos: por él vivo, por él respiro, por él me muevo y por él me sustento, conteniéndome, con todo esto, en los términos de la razón, sin dar lugar a ningún vario pensamiento ni a no guardar todo honesto decoro, bien así como le debe guardar una mujer principal a un tan principal hermano (TPS, IV, 11, p.694).

En conclusión, el Silencio en el *Persiles* tiene una función ética, es una estrategia de prudencia y de disimulación de secretos. Además, Cervantes lo utiliza como medio

de castigo. En cuanto al uso de las metáforas, es una estrategia cervantina para callar/silenciar lo que considera como vergüenza y vicio.

I.2.1.10. Alegorización de la Ingratitud

La ingratitud forma parte del grupo de emblemas que tratan del vicio y la necesidad. Según Alciato, “de todos los males de la Necedad, el mayor es la ingratitud, según manifiesta el emblema 64, *In eum qui sibi ipsi damnum apparat* (sobre el que se acarrea su propio daño), y lo ejemplifica visualmente con “la cabra que cría un lobezno” (1608:89), lo que es, obviamente, prueba que, “aunque hagamos bien a los que tienen mala inclinación, es tiempo perdido, como esta cabra que cría al lobo, y después ha de ser tan desagradecida que la ha de matar para comer” (Alciato, 1608:89).

Con el emblema 14, *Ingratis serviré nephas* de Juan de Horozco y Covarrubias que representa al “*labrador near a fire with a snake emerging from his shirt to bite him*” (Cull, 1992:205), se ve claramente cómo la leyenda nos presenta un animal ingrato que no reconoce el bien rendido por el labrador. Según Cull, el *subscriptio* de este emblema dice: “Siendo el culebro sólo conocido / por animal de mil pinturas lleno, / hallóle uno de yelo esperecido, / y quiso recogerle al propio seno:/ donde con el calor desencogido, / no tardó en esparcir de su veneno, / Y desta suerte el bien se le agradece, / que hacer bien a los tales tal merece” (Lib. II, Emblema 14, f. 136 citado en Cull, 1992:205).

Pues, se representa a un paisano que protege a una serpiente durante todo el invierno y, una vez llegado el verano, ésta intenta morderle. En esta imagen, la serpiente es signo de la ingratitud (Cull, 1992). Cervantes evoca esa figura explícitamente en el séptimo Capítulo del *Persiles*, en el episodio en que Periandro detiene al polaco Ortel Banedre y le da consejos en cuanto a sus actos imprudentes. Así, dice:

Vos, señor, ciego de vuestra cólera, no echáis de ver que vais a dilatar y a estender vuestra deshonra. Hasta agora no estáis más deshonrado de entre los que os conocen en Talavera, que deben de ser bien pocos, y agora vais a serlo de los que os conocerán en Madrid; queréis ser como el labrador que crió la víbora serpiente en el seno todo el invierno, y, por merced del Cielo, cuando llegó el verano, donde ella pudiera aprovecharse de su ponzoña, no la halló porque se había ido; el cual, sin agradecer esta merced al Cielo, quiso ir a buscar y volverla a anidar en su casa y en su seno, no mirando ser suma prudencia no buscar el hombre lo que no le está bien hallar, y a lo que comúnmente se dice, que, al enemigo que huye, la puente de plata, y el mayor que el hombre tiene suele decirse que es la mujer propia (TPS, III, 7, p.500).

El ejemplo más significativo de ingratitud se encuentra en el episodio en el que los viajeros del segundo viaje desde la isla Golandia¹⁵⁹ son traicionados por dos soldados. Éstos abren por muchas partes el navío que transportaba a los peregrinos y se ahoga. Uno de los ingratos soldados revela su acto deshonesto al príncipe Arnaldo en palabras siguientes: “yo y aquel a quien me viste pasar el pecho por muchas partes abrimos y taladramos este navío, con intención de gozar de Auristela y de Transila, recogiénolas en el esquife” (TPS, I, 19, p.251). Otro episodio digno de señalarse es el en que Bartolomé traiciona a los peregrinos llevando consigo el bagaje del viaje y todos los caballos: “vuestro mozo Bartolomé, con el bagaje y con la moza castellana, se ha ido y os ha dejado a pie” (TPS, III, 18, p.604).

I.2.1.11. *Persiles y Sigismunda* en láminas

El motivo que domina en las láminas es el motivo del cuerpo. El autor hace hincapié en la descripción física de sus héroes. Casi en todas las páginas del *Persiles*, el narrador hace ver las características físicas (retrato plástico) y, a veces, morales de los personajes. Pone demasiada atención en la belleza corporal de las mujeres y la del gallardo Periandro. Tanto como las tres sirenas encantadoras (Parténope, Leucosia y Ligia) y los navegantes del emblema 115, *Sirenes* (Las sirenas) de Alciato, Auristela, Constanza, Periandro-mujer¹⁶⁰ someten a la gente por su belleza corporal, la cual les vuelve irresistibles.

¹⁵⁹ Donde se suman otros peregrinos al viaje: Mauricio, Ladislao, Rosamunda, Clodio, Arnaldo, los capitanes, marineros y soldados de Mauricio.

¹⁶⁰ Periandro disfrazado en mujer (Cervantes, 2006:30).



Fig. 42:
Grabado del emblema 115, *Sirenes* (Las sirenas) de Alciato.

En el grabado del emblema citado, están representadas tres sirenas cuya parte superior (cabeza y busto) es de mujer y la inferior es pisciforme, es decir, tiene la forma de pez serpentino. Se apunta que, aparte de sus diestras en música, en tañer la flauta y en tocar la cítara, la interpretación de sus nombres consolida su poder corporal: Parténope que significa virgen, Leucosia significa blancura/limpieza del alma y, Ligia significa círculo (Alciato, 1608). Como lo vamos a observar en las líneas siguientes, Periandro y Auristela comparten casi los mismos poderes seductores.

I.2.1.11.1. El retrato de Auristela

Según Seifert, el retrato de Auristela “provoca una serie de emociones y acciones por parte de los diferentes personajes” (2014:204). Esto se justifica con la proliferación de vocablos de superioridad estética en la obra. A modo de ejemplo, podemos mencionar, entre otros, el uso de adjetivos de alabanza, imágenes retóricas de exageración y la deificación: “la sin par” (*TPS*, I, 2, p.139), “le pareció ver el más hermoso rostro de mujer que hubiese visto” (*TPS*, I, 4, p.153), “Sin igual belleza” (*TPS*, II, 7, p.317), “tiene hermosura divina” (*TPS*, II, 10, p.346), es una “*Perfección*

sin tacha” (TPS, III, 2, p.447), el superlativo absoluto: “bellísima Auristela” (TPS, II, 6, p.314), por ejemplo.

Se la asimila a Dios: “¿Qué deidad es esta que viene a visitarnos y a dar el parabién al pescador Carino y a la sin par Selviana de sus felicísimas bodas?” (TPS, II, 10, p.342). Su belleza hace que todos estén sometidos a sus deseos, sus ruegos y que presenten admiración por ella. Desde los pescadores, los bárbaros hasta los reyes, todos la admiran y “se enamoran arrebatados por la belleza de Auristela, a la que comparan con la diosa Venus” (Egido, 1990b:213). Así como se puede leer: “consintió el capitán en el de su [Auristela] ruego/lleos de admiración y reverencia, llegaron a besar las orillas del vestido de Auristela/se pusieron de rodillas ante Auristela/besaron las manos a Auristela” (TPS, II, 10, pp.340, 343, 344).

Esta belleza no sólo se manifiesta lexicalmente, sino el autor la transpone en soportes físicos como lienzos. Es en este sentido como, una vez más para elogiar a Auristela, la retrata en lienzos. Son ilustrativos su retrato en el lienzo que resume el viaje hasta Lisboa (TPS, III, 1, p.439), el pintado en una tabla en Roma (TPS, IV, 2, p.637) o su retrato que vende un pintor en una de la calles de Roma llamada Bancos en el cual se podía ver “un retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza” (TPS, IV, 6, p.659).Vamos a dedicar más detalles a ese motivo ecfrástico que Cervantes crea más adelante cuando hablemos de la modalidad de la écfrasis pictórica. En conclusión, podemos observar que Cervantes hace el culto de Auristela, motivado por su retrato físico y moral, encarnación de la belleza (Egido, 1990b).

I.2.1.11.2. Figura de la mujer

En toda su narrativa, Cervantes da una importancia capital a la mujer, así como la idealiza (véanse los retratos de Auristela y Constanza). La despoja de todos sus pecados y la considera como “símbolo de la virtud a toda prueba [...] reflejo de la bondad divina, algo espiritual que se configura como esplendor de la cara de Dios”

(Egido, 1990b:213). Lo hace con la vieja Cloelia cuando se aproxima la muerte. En estos últimos momentos que separan la vida terrenal de la del Cielo, Cloelia declama su fe católica como para pedir redención y piedad. Así recomienda a Auristela:

Lo que te ruego es, señora mía, que, cuando la buena suerte quisiere, que sí querrá, que te veas en tu estado, y mis padres aún fueren vivos, o alguno de mis parientes, les digas cómo yo muero cristiana en la fe de Jesucristo, y en la que tiene, que es la misma, la santa Iglesia católica romana. Esto dicho, y muchas veces pronunciando el nombre de Jesús, cerró los ojos en tenebrosa noche (*TPS*, I, 5, p.171).

Aún más, la incorpora en cosas santas como, por ejemplo, el Monasterio de la virgen de Guadalupe en Roma.

I.2.1.11.3. Retrato de Periandro metamorfoseado

Cervantes retrata muchas veces la figura de Periandro en la obra. En este apartado, insistimos en la figura de un Periandro metamorfoseado en mujer. Negociando su venta a los bárbaros, Arnaldo le considera como la mujer “más hermosa del mundo” (*TPS*, I, 3, p.147) y, “al parecer, la más gallarda y hermosa mujer que hasta entonces los ojos humanos habían visto, pues si no era la hermosura de Auristela, ninguna otra podía igualársele” (*TPS*, I, 2, p.143). Se nota que conforme con la tradición petrarquista, Cervantes atribuye lo bello y hermoso a la mujer. Es la razón por la que, intencionalmente, se realiza una metamorfosis de Periandro disfrazándole en mujer antes de describirle.

Sintetizando, diremos para terminar que el *Persiles* es una novela bizantina con emblemas reales. Sin pretender haber sido exhaustivo, este apartado nos ha permitido resaltar los motivos de dichos emblemas interpretándolos. Ahora, quedando en el mismo registro de imágenes textuales, pero desde otro enfoque, estudiamos las referencias emblemáticas que Cervantes ha creado. En concreto, nos referimos a la éfrasis pictórica, la pintura topográfica, la pintura onírica, la alegorización de la historia de la humanidad y, por fin, algunas imágenes religiosas en la obra.

I.2.2. Emblemas creados por Cervantes en el *Persiles*

Los emblemas inventados por Cervantes también son representados en el *Persiles* bajo la forma de la écfrasis, esto es, bajo la forma de imágenes retóricas y pinturas ficticias. Entonces, ¿cómo se manifiestan en el texto? Louvel responde que son muy a menudo referencias explícitas tales como el plagio, la inserción de imágenes, títulos y todas las estrategias que constituyen *the eye of the text* (Louvel, 2011). Aquí, cuestionamos la inserción de la hipotiposis, o sea, la capacidad de evocar una imagen en el *Persiles*. Convocamos directamente la parapictorialidad que supone que la imagen pictórica esté presente alrededor del texto o en sus paratextos (en el título, el prefacio, encabezados de capítulos, por ejemplo).

I.2.2.1. La modalidad de la écfrasis pictórica en el *Persiles*

Tengamos presente que la écfrasis pictórica consiste en la descripción de una obra de arte. Puede ser la evocación de una pintura, lo que hace surgir en el texto de imágenes-pinturas o el *effet-tableau*¹⁶¹ para utilizar el término técnico de Louvel en *Texte/Image: Images à lire, textes à voir* (2002). Confirmamos que existe la pintura en el *Persiles*. Ya lo menciona Cervantes al inicio del capítulo catorce del libro tercero de la siguiente manera: “cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones” (*TPS*, III, 14, p.570). En este pasaje, se ve que el propio autor afirma que en su obra se interrelacionan pintura y palabras. Pero es claro que aquí, el lienzo es el papel y los ingredientes de pintura son las palabras. En el caso presente, tratamos de ciertas imágenes que Cervantes retrata sobre lienzos en su novela.

¹⁶¹ El *effet-tableau* es el primer grado de saturación pictorial que propone Louvel en la obra citada, entre cinco otros (la “vue” pittoresque, l’Hypotypose, l’arrangement esthétique ou artistique, la description picturale, l’ekphrasis), páginas 33-44. Lo define como: “résultat du surgissement dans le récit d’images-peintures, produit un effet de suggestion si fort que la peinture semble hanter le texte en l’absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier” (2002:34).

I.2.2.1.1. Imágenes retratadas sobre lienzos

Al iniciar el capítulo doce del primer libro, “Donde se cuenta de qué parte y quién eran los que venían en el navío” (*TPS*, I, 12, p.210), Cervantes pinta un lienzo completo. Al leer el primer párrafo de esa página, trasparece un cuadro. Así sucede: cuando llegan Periandro y su compañía a la isla Golandia, sucede que son acogidos gentilmente por la población y ven un navío que se aproxima a la misma isla.

Del navío salen personajes cuyos nombres no nos revela el narrador en el instante, pero las páginas siguientes nos indican, con un efecto de reencuentro, que el anciano es el padre de Transila (“¡Oh padre de mi alma!” (*TPS*, I, 12, p.211)) y se llama Mauricio mientras que el mozo que le acompaña es el esposo de la misma Transila cuyo nombre es Ladislao: “él y yo, dulcísima señora y esposa mía” (*TPS*, I, 12, p.211). El narrador hace su retrato revelando la edad y el tipo de vestido que llevan, por ejemplo.

El primero que sale del navío es un anciano varón, padre de Transila, “al parecer de edad de sesenta años, vestido de una ropa de terciopelo negro que le llegaba a los pies, forrada en felpa negra y ceñida con una de las que llaman colonias de seda; en la cabeza traía un sombrero alto y puntiagudo, asimismo, al parecer, de felpa” (*TPS*, I, 12, p.210). Después de él, baja del navío un gallardo y brioso mancebo “de poco más edad de veinte y cuatro años, vestido a lo marinero, de terciopelo negro, una espada dorada en las manos y una daga en la cinta” (*TPS*, I, 12, p.210). En el mismo espacio-tiempo como para decir en el mismo lienzo, Cervantes evoca otras imágenes. Se trata de dos prisioneros: un hombre lleno de cadenas de cuarenta años de edad, brioso y despechado (Clodio) y, una mujer presa con las cadenas con más de cincuenta años de edad, melancólica y triste (Rosamunda).

El uso de adjetivos “gallardo”, “melancólica”, “triste”, “brioso” nos revela el estado anímico-perceptivo de los personajes y, en el sentido representativo-visual, se

puede imaginar su actitud física y sus expresiones faciales. Obviamente, la tristeza es un estado emocional que trasparece en el rostro del que lo manifiesta.

Otro lienzo es el que Cervantes evoca cuando los peregrinos llegan a Lisboa. Periandro exige que se pinten su historia en un gran lienzo: “Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia” (*TPS*, III, 1, p.437) con “the intent of helping Young Antonio tell the group’s adventures” (Lopez Alemany, 2008:107).

En la écfrasis que nos propone el narrador sobre dos páginas del *Persiles*, se puede ver efectivamente los principales detalles del peregrinaje desde la Isla Bárbara, “a un lado pintó la isla Bárbara ardiendo en llamas” (*TPS*, III, 1, pp.437-438) hasta la ciudad de Lisboa pintando en un mismo lienzo la misma Isla Bárbara, la Isla Nevada, la Isla de Policarpo, la Isla de las Ermitas, los esquifes, la balsa, el mar helado, los naves, las fiestas de Policarpo y personajes involucrados en las acciones (Periandro, Clodio, Antonio, Cenotia, Rutilio, Auristela). Los derivados del verbo ‘pintar’ también se repiten cuando el autor quiere insertar o evocar una pintura: “pintase” (3 ocurrencias), “pintó” (4 ocurrencias), “pintose” y, no es del resto la evocación de la representación visual a la que nos someten los verbos ‘ver’ conjugado en pretérito indefinido (“vio”), ‘mostrar’ en imperfecto de indicativo (“mostraba”) y pluscuamperfecto de indicativo (“había mostrado”).

Para terminar, merece la pena analizar la historia de los cautivos que se liberan y peregrinan, historia creada por Cervantes. Según Egido, es un lienzo inventado: “La verdad y la mentira quedan así constatadas a través de este lienzo inventado de los cautivos donde se contiene en breve espacio, por exigencia del arte” (Egido, 1990a:634).

A este propósito, veamos la descripción que hace el libre cautivo de la galeota de veintidós bancos. Pinta este micro-espacio con sus personajes, como el capitán que anda con el brazo que cortó al cristiano,

Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota de ventidós bancos, cuyo dueño y capitán es el turco que en la crujía va en pie, con un brazo en la mano, que cortó a aquel cristiano que allí veis, para que le sirva de rebenque y azote a los demás cristianos que van amarrados a sus bancos, temeroso no le alcancen estas cuatro galeras que aquí veis, que le van entrando y dando caza. Aquel cautivo primero del primer banco, cuyo rostro le disfigura la sangre que se le ha pegado de los golpes del brazo muerto, soy yo, que servía de espalder en esta galeota, y el otro que está junto a mí es este mi compañero, no tan sangriento porque fue menos apaleado (TPS, III 10, pp.529-530).

La historia que acaba de contar el cautiverio es una pura invención ecfrástica de Cervantes. Las palabras funcionan aquí como un pincel y se percibe a través del conjunto de dichas palabras un cuadro artístico.

I.2.2.1.2. Auristela en lienzos

Auristela es uno de los personajes más retratados en el *Persiles*. Como ejemplo, se puede evocar su retrato en el lienzo que resume el viaje hasta Lisboa: “Pero en lo que más se aventajó el pintor famoso fue en el retrato de Auristela, en quien decían se había mostrado a saber pintar una hermosa figura, puesto que la dejaba agraviada, pues a la belleza de Auristela, si no era llevado de pensamiento divino, no había pincel humano que alcanzase” (TPS, III, 1, p.439); su retrato pintado en una tabla en Roma: “alzó acaso los ojos Auristela, y vio pendiente de la rama de un verde sauce un retrato, del grandor de una cuartilla de papel, pintado en una tabla, no más del rostro de una hermosísima mujer; y, reparando un poco en él, conoció claramente ser su rostro el del retrato” (TPS, IV, 2, p.637) o, su retrato que vende un pintor en la calle Bancos¹⁶²: “pasando un día por una calle que se llama Bancos, vieron en una pared della un retrato entero, de pies a cabeza, de una mujer que tenía una corona en la cabeza, aunque partida por medio la corona, y a los pies un mundo, sobre el cual estaba puesta, y, apenas la hubieron visto, cuando conocieron ser el rostro de Auristela” (TPS, IV, 6, p.659).

Se nota que cuando Auristela se encuentra frente a su retrato, el autor evoca la noción de figuras dobles (copia-original) de que trata la semiótica de la imagen. Como ya dicho, la imagen se concibe como la representación de una cosa. En este sentido, el

¹⁶² Una calle de Roma.

retrato de Auristela es la copia y Auristela es la cosa representada, pues, es el original (Coadou, 2016).

I.2.2.2. Pintura del lugar y simbolismo topográfico en el *Persiles*

Si la pintura iconográfica lleva un simbolismo, Cervantes utiliza la pintura textual para sacar un sentido preciso. Lo hace con la pintura del lugar a partir de la cual “crea lugares sobre el mapa de la escritura, partiendo de unos conocimientos libresco que apoyan su veracidad” (Edigo, 1990:631). Efectivamente, la noción de topicidad, pero en forma de *loci* retóricos o lugares retóricos abundan en la obra. Una obra novelesca no puede existir sin elementos topográficos porque el lugar es el marco de la acción de los personajes, “el marco de la acción vivida o contada [...], marco en el que operan los personajes” (Egido, 1990a:631,632). Entonces, apoyándose en lugares reales, un autor puede recrearlos retóricamente o, puede totalmente crear lugares ficticios.

En el caso del *Persiles*, Cervantes recrea, y no lo hace por caprichos estilísticos, sino que difunde un mensaje. Convocamos, entonces, la semiótica topográfica para analizar y comprender el simbolismo de la cosmografía del relato como lo afirma Egido: “Los lugares connotan además un simbolismo alegórico y evolutivo que, como la propia geografía, les hace ser mucho más que marco en el que operan los personajes” (1990a:631-632). Se puede clasificar la topografía descrita en micro y macro-espacios.

Como macro-espacios, el autor describe las ciudades de Roma, Milán: ciudad grande, con mucho oro, frutos, templos grandes (*TPS*, III, 19, p.608), Luca: “ciudad pequeña, pero hermosa y libre” (*TPS*, III, 19, p.610), pinta Noruega y Aranjuez:

por ser en tiempo de primavera, en un mismo punto les puso la admiración y la alegría; vieron de iguales y estendidas calles, a quien servían de espaldas y arrimos los verdes y infinitos árboles: tan verdes, que las hacían parecer de finísimas esmeraldas; vieron la junta, los besos y abrazos que se daban los dos famosos ríos Henares y Tajo; contemplaron sus sierras de agua; admiraron el concierto de sus jardines y de la diversidad de sus flores; vieron sus estanques, con más peces que arenas, y sus esquisitos frutales, que por aliviar el peso a los árboles tendían las ramas por el suelo (*TPS*, III, 8, pp.511-512).

En un episodio del libro tercero, Cervantes pone al lector ante otra imagen. Es la pintura de la ciudad de Argel. El lienzo es descrito por dos mancebos prisioneros en dicha ciudad. Así dice el libre cautivo:

—Esta, señores, que aquí veis pintada, es la ciudad de Argel, gomia y tarasca de todas las riberas del mar Mediterráneo, puesto universal de cosarios y amparo y refugio de ladrones, que, deste pequeñuelo puerto que aquí va pintado, salen con sus bajeles a inquietar el mundo, pues se atreven a pasar el plus ultra de las columnas de Hércules, y a acometer y robar las apartadas islas, que, por estar rodeadas del inmenso mar Océano, pensaban estar seguras, a lo menos de los bajeles turquescos. Este bajel que aquí veis reducido a pequeño, porque lo pide así la pintura, es una galeota de ventidós bancos, cuyo dueño y capitán es el turco que en la crujía va en pie, con un brazo en la mano, que cortó a aquel cristiano que allí veis, para que le sirva de rebenque y azote a los demás cristianos que van amarrados a sus bancos, temeroso no le alcancen estas cuatro galeras que aquí veis, que le van entrando y dando caza. Aquel cautivo primero del primer banco, cuyo rostro le disfigura la sangre que se le ha pegado de los golpes del brazo muerto, soy yo, que servía de espalder en esta galeota, y el otro que está junto a mí es este mi compañero (*TPS*, III, 10, pp.528-530).

Una vez más, el campo lexical de la representación visual impone una lectura ecfrástica que introduce pinturas. Sirva de ilustración la combinación repetida de los verbos ver, pintar y reducir: “veis pintada”, “veis reducido”, “allí veis”, “aquí veis” (*TPS*, III, 10, p.528).

Además, el uso de deícticos es significativo. Si el pronombre “aquel” en “aquel cautivo primero del primer banco” (*TPS*, III, 10, p.529) sirve para designar un personaje cuyo nombre no se menciona, otros deícticos tales como “aquí/allí” que, a la base son adverbios de lugar, se utilizan como vocablos de la representación visual. Circunstancialmente, en “aquí veis pintada/aquí va pintado/allí veis” (*TPS*, III, 10, p.529), los adverbios de lugar “aquí/allí” sufren una transposición categorial y se vuelven funcionalmente demostrativos que sirven para indicar, no un lugar, sino un aspecto de la *descriptio* para que los circunstantes lo sigan.

Como micro-espacios, podemos evocar la recreación topográfica de las cuevas: “anchísimo espacio”, con un techo y paredes hechas de peñas (*TPS*, I, 4, p.159), la invención de la mazmorra subterránea: “lugar oscuro, sepultura de cuerpos vivos” (*TPS*, I, 1, p.127), la Isla Prisión, la Isla Bárbara (lugar poblado de bárbaros, montañosa con interminables sierras, llena de frutos y animales salvajes), la Isla de las

Ermitas y la casa-museo de Hipólita. Esa casa conmemora los pintores antiguos, razón por la que Egido indica que funciona como memoria que “reconstruye el pasado, vale decir, lo crea. Precisa lugares, tiempos y personas y trae, en definitiva, al presente todo lo que supuestamente aconteció *in illo tempore*” (1990a:621).

Además, los indicios sobre los espacios marítimos son abundantes ya que una trayectoria del viaje de los actantes se realiza por el mar. Así es como a veces se podrá notar la descripción de los esquifes o de los navíos como lugar de aventura. Basta, como muestra, la descripción de la balsa en la que los bárbaros transportan a Periandro desde la Isla Prisión hasta la Isla Bárbara como “una balsa de maderos, y atados unos con otros con fuertes bejucos y flexibles mimbres” (TPS, I, 1, p.129).

En la obra, también se describen templos. Podemos mencionar como ejemplo la descripción del santuario de Guadalupe. Cuando los peregrinos entran en el santuario, se hace la descripción de su interior presentando los adornos que allí están:

donde pensaron hallar por sus paredes, pendientes por adorno, las púrpuras de Tiro, los damascos de Siria, los brocados de Milán, hallaron en lugar suyo muletas que dejaron los cojos, ojos de cera que dejaron los ciegos, brazos que colgaron los mancos, mortajas de que se desnudaron los muertos, todos después de haber caído en el suelo de las miserias, ya vivos, ya sanos, ya libres y ya contentos, merced a la larga misericordia de la Madre de las misericordias, que en aquel pequeño lugar hace campear a su benditísimo Hijo con el escuadrón de sus infinitas misericordias (TPS, III, 5, p.471).

Tanto como “la devota imagen del Sagrario” (TPS, III, 6, p.486) que los peregrinos visitan en Toledo, el santuario de Guadalupe es un lugar sagrado que remite a la cristiandad como lo podemos leer en la siguiente cita: “lugares e imágenes sacras van unidos en la alegoría cristiana: la del santuario de Guadalupe [...], la del Sagrario en Toledo, la Verónica en Jaén o la Virgen de la Cabeza en Andújar, que supera hasta las fiestas de la gentilidad” (Egido, 1990a:632).

I.2.2.3. Pintura onírica

Se manifiesta en la obra a través de la memoria, el sueño y la imaginación. Aquí se mezclan las descripciones de circunstancias del pasado de los personajes y la

pintura mental. Mitchell considera este tipo de pintura como imágenes mentales¹⁶³ que se constituyen del sueño, la memoria, el fantasma y las ideas (Mitchell, 2005). Intenta relacionar las nociones de imágenes mental y verbal demostrando que sólo tienen sentido desde aproximaciones metafóricas porque no se puede objetivamente dar cuenta de una imagen que deriva de un sueño, un pensamiento o una descripción; comparativamente con las imágenes gráficas que son materiales y reales¹⁶⁴. Pues, afirma:

The mental and verbal images on the right side of our diagram, for instance, would seem to be images only in some doubtful, metaphoric sense. People may report experiencing images in their heads while reading or dreaming, but we have only their word for this; there is no way (so the argument goes) to check up on this objectively. And even if we trust the reports of mental imagery, it seems clear that they must be different from real, material pictures. Mental images don't seem to be stable and permanent the way real images are, and they vary from one person to the next. [...] And mental images don't seem to be exclusively visual the way real pictures are; they involve all the senses (Mitchell, 2005:507).

I.2.2.3.1. Onirismo y memoria del pasado

En su artículo “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*” (1990a), Egido concibe la memoria como la reconstrucción y la creación del pasado. A partir de digresiones narrativas, el autor utiliza los personajes que se convierten en otros narradores. Éstos “hacen constantes vueltas al pasado” (Egido, 1990a:622) y, actúan

¹⁶³ En su artículo “What Is an Image?”, Mitchell considera el concepto de imagen como una familia de imágenes. Distingue, pues, cinco familias -imágenes gráficas, ópticas, perceptuales, mentales y verbales- que son específicas a dominios de vidas bien determinados como lo podemos leer a continuación: “Each branch of this family tree designates a type of imagery that is central to the discourse of some intellectual discipline: mental imagery belongs to psychology and epistemology; optical imagery to physics; graphic, sculptural, and architectural imagery to the art historian; verbal imagery to the literary critic; perceptual images occupy a kind of border region where physiologists, neurologists, psychologists, art historians, and students of optics find themselves collaborating with philosophers and literary critics” (Mitchell, 2005:505).

¹⁶⁴ Si Mitchell intenta diferenciar la imagen mental de la imagen material o gráfica, Wittgenstein piensa que pertenecen a la misma categoría, la de los símbolos funcionales. Se entiende aquí la mera modelación de un objeto real o sea, la imagen mental puede derivar de un objeto real viceversa: “If we eliminate the notion that there is something necessary or natural or automatic about the formation of both mental and material images, then we can do as Wittgenstein suggests and put them “in the same category” as functional symbols, or, as in our diagram, in the same logical space. This does not eliminate all differences between mental and physical images, but it may help to demystify the metaphysical or occult quality of this difference and to allay our suspicion that mental images are somehow improper or illegitimately modelled on the ‘real thing’. The path of derivation from original model to illegitimate analogy could as easily be traced in the opposite direction” (Mitchell, 2005:511). Esto se explicará cuando Taurisa modele a Auristela –personaje material del *Persiles*- en su memoria –pintura mental-.

como “constructor[es] de su propio relato, trasladando hacia el presente el recuerdo detallado y minucioso de su vida” (Egido, 1990a:624). Esto es, en su narración, los personajes narradores y sobre todo los secundarios, “cuentan su propia historia a los principales” (Figaredo en *TPS*, 2006:3) respondiendo a ciertas preguntas sobre su pasado: nacimiento, origen, familia, etcétera. De concierto con Egido,

la memoria reconstruye el pasado, vale decir, lo crea. Precisa lugares, tiempos y personas y trae, en definitiva, al presente todo lo que supuestamente aconteció *in illo tempore*. Este ejercicio que el narrador principal despliega por extenso en la novela, se verifica a cada paso en el arte mnemotécnico que ensayan los propios personajes convertidos en narradores de sus propias historias. A veces surge el recuerdo a requerimiento de otros (1990a:621).

Esto se averigua con la abundante presencia de marcas de la primera persona del singular “yo”, “nací”, “mi”, etcétera, lo que representa el cambio de narrador.

Cervantes termina el primer capítulo del primer libro con una mención de memoria sobre la vida de Periandro. Así sucede: en efecto, después de sobrevivir de la tormenta en el mar durante su traslado de la prisión a la Isla Bárbara por “inexpertos marineros” (*TPS*, I, 1, p.131), el capitán del otro navío (Arnaldo, príncipe de Dinamarca) toma compasión por un Periandro menguado, afligido, débil, medio muerto y le ayuda dándole cubierta, comida, ropa. Pero, quiere saber “quién era, cómo se llamaba y de qué causas había nacido el efeto que en tanta estrechez le había puesto” (*TPS*, I, 1, p.133). A estas preguntas, Periandro responderá más tarde diciendo: “Mi nombre es Periandro, de nobilísimos padres nacido, y al par de mi nobleza corre mi desventura y mis desgracias, las cuales por ser tantas no conceden ahora lugar para contártelas” (*TPS*, I, 2, p.142). Otra muestra es el cuento analéptico de Feliciano: “Mi nombre es Feliciano de la Voz; mi patria, una villa no lejos de este lugar; mis padres son nobles mucho más que ricos” (*TPS*, III, 3, p.453).

Abunda este tipo de motivo en el *Persiles*, pero vamos a citar los más ilustrativos. A modo de ejemplo, podemos añadir las aventuras del cantor portugués Manuel de Sosa Coitiño (*TPS*, I, 10, p.66), el largo cuento del anciano Mauricio sobre su

nacimiento (en una isla), su religión (cristiano católico), etcétera, cuyos detalles se leen en la siguiente cita:

En una isla, de siete que están circunvecinas a la de Hibernia, nací yo y tuvo principio mi linaje tan antiguo, bien como aquel que es de los Mauricios, que en decir este apellido le encarezco todo lo que puedo. Soy cristiano católico, y no de aquellos que andan mendigando la fee verdadera entre opiniones. Mis padres me criaron en los estudios, así de las armas como de las letras (si se puede decir que las armas se estudian). He sido aficionado a la ciencia de la astrología judiciaria, en la cual he alcanzado famoso nombre. Caseme, en teniendo edad para tomar estado, con una hermosa y principal mujer de mi ciudad, de la cual tuve esta hija que está aquí presente. Seguí las costumbres de mi patria, a lo menos en cuanto a las que parecían ser niveladas con la razón; y en las que no, con apariencias fingidas mostraba seguirlas; que tal vez la disimulación es provechosa (*TPS*, I, 12, pp.213-214).

Es necesario añadir que, a la demanda del gobernador y de la mujer bárbara, Arnaldo da cuenta de su origen, su oficio y sus costumbres. En otro episodio, la vieja maga y encantadora Cenotia habla de su pasado al joven Antonio: “Mi nombre es Cenotia, soy natural de España, nacida y criada en Alhama, ciudad del reino de Granada” (*TPS*, II, 8, p.330). Mención especial merecen los cuentos que Periandro hace de sus sucesos y desventuras con Auristela en siete capítulos (los Capítulos 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16 del segundo Libro).

Cuando Antonio el bárbaro español acoge a sus huéspedes que han sido sacados de una contienda entre los bárbaros por su hijo, les cuenta su propia historia. Les revela que nació en España de “padres medianamente nobles” (*TPS*, I, 5, p.161) como lo menciona el pasaje siguiente:

Yo, según la buena suerte quiso, nací en España, en una de las mejores provincias de ella. Echáronme al mundo padres medianamente nobles; criáronme como ricos; llegué a las puertas de la Gramática, que son aquellas por donde se entra a las demás ciencias. Inclíname mi estrella, si bien en parte a las letras, mucho más a las armas. [...] Llevado, pues, de mi inclinación natural, dejé mi patria y fuime a la guerra que entonces la majestad del César Carlo Quinto hacía en Alemania contra algunos potentados de ella. Fueme Marte favorable: alcancé nombre de buen soldado, honrome el Emperador, tuve amigos, y, sobre todo, aprendí a ser liberal y bien criado; que estas virtudes se aprenden en la escuela del Marte cristiano. Volví a mi patria honrado y rico [...] Pero esta que llaman Fortuna, [...] volviendo la rueda que dicen que tiene, me derribó de su cumbre, adonde yo pensé que estaba puesto, al profundo de la miseria en que me veo [...] (*TPS*, I, 5, pp.161, 163).

Prosigue su historia en el capítulo siguiente donde se evoca su encuentro azaroso con la gentil y hermosa Ricla.

En los capítulos octavo y nono del mismo libro, Rutilio el bárbaro italiano da cuenta de su vida a los peregrinos que “rodearon la barca, y con atento oído estuvieron escuchando lo que parecía bárbaro decía” (*TPS*, I, 7, pp.184-185) revelando su nombre “Rutilio”, su patria “Sena”, su oficio “maestro de danzar” (*TPS*, I, 8, p.185) y otros datos sobre su pasado y sus aventuras con la hechicera que utilizó la magia, le sacó de prisión para Noruega y, después, se transformó en lobo para matarle:

las puertas de toda la prisión de par en par abiertas, y los prisioneros y guardas en profundísimo sueño sepultados. En saliendo a la calle, tendió en el suelo mi guiadora un manto, y, mandándome que pusiese los pies en él/ Luego vi mala señal, luego conocí que quería llevarme por los aires, y aunque, como cristiano bien enseñado, tenía por burla todas estas hechicerías/ puse los pies en la mitad del manto, y ella ni más ni menos, murmurando unas razones que yo no pude entender, y el manto comenzó a levantarse en el aire/ me hallé al crepúsculo del día en una tierra no conocida (*TPS*, I, 8, p.187).

Es menester volver a la metamorfosis y la muerte de la hechicera que se transformó en loba. Convocamos, a este juicio, la noción de percepción, noción muy importante en los estudios de la imagen. En realidad, cuando le abraza la hechicera, percibe otra imagen que la que conocía. Lo que crea la ilusión de ser abrazado por un lobo: “todas estas transformaciones son ilusiones del Demonio” (*TPS*, I, 8, p.189). Pues, “todo esto se ha de tener por mentira, y si algo hay, pasa en la imaginación y no realmente. [...] la fuerza de los hechizos de los maléficos y encantadores, que los hay, nos hace ver una cosa por otra; y quede desde aquí asentado que no hay gente alguna que mude en otra su primer naturaleza” (*TPS*, I, 18, p.245).

Aún más, la misma noción de doble percepción-ilusión se evoca con las diversas metamorfosis de Periandro en doncella (*TPS*, I, 2, 3, pp.143, 147) y de Auristela en varón (*TPS*, I, 4, p.152).

I.2.2.3.2. Onirismo y pintura mental

Otra cosa que decir sobre la hipotiposis onírica es la noción de “pintura mental” desarrollada por Egido (1990a:627). En efecto, conectamos las *narratio* en forma de sueño con los constantes enamoramientos picturales de ciertos personajes del *Persiles*. Pintan, graban la imagen del ser amado en su memoria para no perderla como el duque de Nemurs, quien “guarda hasta la muerte el retrato ideal de Auristela en su corazón” (Egido, 1990a:627).

In primis, los trazos de pintura mental son observables en la obra cuando Isabela asocia al pensamiento la vista. En efecto, cuando afirma: “le miré en la iglesia de tal modo que en casa no podía estar sin mirarle” (TPS, III, 20, p.615), es evidente que el segundo “mirar” no es sino una vista mental. Le mira, pues, a través de su memoria, el pensamiento, el onirismo porque “quedó su presencia tan impresa en mi alma que no la podía apartar de mi memoria” (TPS, III, 20, p.615). Más adelante, dirá: “Siempre le veo y siempre le tengo en el alma” (TPS, III, 21, p.619). Se puede notar que la percepción visual se desplaza del campo del contacto directo a un plano mental y onírico. El objeto de su percepción es claramente identificable, se trata de Andrea Marulo, hijo de Juan Bautista Marulo. Entonces, aún sin decirlo, se comprende que le había grabado en su captura memorial y, esto, a través de sus características físicas perceptibles.

En el segundo capítulo del primer libro, Taurisa cuenta su historia a Periandro y hace el retrato de su señora Auristela en forma de memoria: “de tanta hermosura que entre las que hoy viven en el mundo y entre aquellas que puede pintar en la imaginación el más agudo entendimiento [...] Su discreción iguala a su belleza” (TPS, I, 2, pp.135-136). Podemos también evocar el cuento de Transila prosiguiendo la historia empezada por su padre (TPS, I, 13, pp.216-217).

I.2.2.4. Alegorización de la historia de la humanidad

Cervantes teje como en un lienzo reducido (en unas 431 páginas) –“conversión de la novela en lienzo” (Egido, 1990a:639)- la historia de la humanidad mediante el paso del ser humano en el mundo. Se reduce a un peregrinaje que tiene un inicio (“la Isla”), un fin (“Roma”) y, entre estos dos polos, se enmarcan unas peripecias, aventuras, desventuras (“los trabajos”) como lo sentencia Gracián: “En vano, ¡oh peregrinos del mundo, pasajeros de la vida!” (citado en Bradley, 2004:49). Cuando nacemos, vivimos y, según la tradición judeocristiana y la cosmografía cristiana, morimos para el cielo, un lugar santo (“Roma”) donde estaremos sometidos a un juramento según que seamos bueno (“la felicidad”) o malo (“el infierno”). Entonces, Roma es la Nueva Jerusalén, el paraíso en la tierra:

La historia de la humanidad que teje el *Persiles* simbólicamente apela además a la memoria de los lectores o, lo que es lo mismo, a su conciencia de cristianos. Hasta la misma geografía está supeditada a los designios de la búsqueda de la nueva Jerusalén o paraíso en la tierra, no muy lejos de algunos tratados geográficos de la época y anteriores, que describían la superficie terrestre dentro de un concepto cristiano del mundo (Egido, 1990a:638).

I.2.2.5. Imágenes religiosas en el *Persiles*

Son los ecos bíblicos y las alusiones alegóricas espirituales que Cervantes reescribe en el *Persiles* y que permiten dotar la “novela de una dimensión simbólica” (Lozano-Renieblas, 2008:362). Esas hipotiposis se esconden en el texto persiliano y, son interpretaciones hermenéuticas las que nos permiten revelar las analogías que existen entre las imágenes de la religión cristiana en general y católica en particular, y algunas peripecias de la novela. Si la mayoría de los ecos bíblicos se interpretan por analogía, otros son citas directas: “Levítico” (p.238), “Dios” (pp.157, 168), “Jesucristo” (p.171), “Cruz” (p.173), “Bautismo” (p.176), “Santa Trinidad” (p.176), “Pontífice” (pp.176, 520, 658), “Iglesia católica romana” (pp.171, 176).

Si los estudiosos que han hablado de religión en el *Persiles* se han limitado al examen de la ideología religiosa de Cervantes a través la de sus personajes (Periandro, Auristela, Eusebia, Renato, Ricla, Leonora, Feliciano de la Voz, etcétera) desde el

ángulo de su devoción a la fe católica¹⁶⁵, siendo esto una evidencia ya, nosotros procuramos abordar esa temática desde otras laderas. Pues, ponemos de manifiesto la selección y el estudio de unas imágenes bíblicas simbólica y/o alegóricamente representadas en el *Persiles*. Así, serán ilustrativas la representación de la huida de José y María, la alegoría de la Virgen de Guadalupe y la de la Torre de Babel.

I.2.2.5.1. La huida de José y María

El paralelismo que se teje entre la historia de José/María y el *Persiles* es la huida de Feliciano. Ella sale “corriendo de la casa dejando a su familia, su hijo y su amante” (Bradley, 2005:56) porque su padre quiere casarla con un novio que ella no eligió.

De hecho, la relación entre la huida de José/María y la de Feliciano es alegórica. Aunque los ejes motivacionales que conducen a la huida no son tajantemente idénticos, reconocemos que, ideológica y simbólicamente, una paralela mimética se establece entre esas dos historias. Tanto como Feliciano era ya prometida a Luis Antonio, María ya era prometida a José antes de que el ángel le dijese en sueños que tendría un niño: “Estando desposada María su madre con José, antes que se juntasen, se halló que había concebido del Espíritu Santo” (Mateo, 1:18)¹⁶⁶. Notamos una ruptura entre la elección y el destino. Fuerzas externas al individuo impactan en la elección personal, lo que causa un desajuste en el desarrollo de la acción narrada. Este desajuste que llamamos elemento perturbador provoca, en nuestro caso, la huida del/de los protagonista(s) o del/de los personaje(s) involucrado(s).

Ahora, si Feliciano huye porque no quiere casarse con el novio elegido por su familia, María y José huyen el “furor homicida de Herodes” (Bradley, 2005:56). En efecto, en la biblia ortodoxa, Herodes decide asesinar a todos los recién nacidos cuando se entera de que un nuevo rey (Jesús de Nazaret) ha nacido. Como cuenta el capítulo segundo del Evangelio de Mateo, un ángel del Señor le aparece en los sueños

¹⁶⁵ Véase por ejemplo Lozano-Renieblas Isabel en “Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes” (2008).

¹⁶⁶ Biblia Online. En línea <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=mateo&capitulo=1&version=rv60> (consultado el 20/07/2020).

y le dice: “Levántate y toma al niño y a su madre, y huye a Egipto, y permanece allá hasta que yo te diga; porque acontecerá que Herodes buscará al niño para matarlo” (Mateo, 2:13)¹⁶⁷. Así es como José se levantó de noche, tomó al nene y a su madre antes de retirarse a Egipto hasta la muerte del rey Herodes. A partir de esta comparación, se da cuenta de que Feliciano y María/José tienen la misma trayectoria vital.

I.2.2.5.2. Alegoría de la Virgen María o Virgen de Guadalupe

Se representa en la obra por la estructura alegorizada del relato y la canción de Feliciano. La canción quiere dar a la condición carnal del cuerpo grotesco humano una dosis de gracias que, desde un movimiento unidireccional, le permitiría aproximarse a la virginidad perfecta, la de la “siempre Virgen María, reina de los cielos y señora de los ángeles y [...] amor del Espíritu Santo, amparo y refugio de los pecadores” (*TPS*, I, 6, p.51). Esto se manifiesta por el perdón, la redención, la expiación de los pecados de Feliciano –símbolo de la maculada condición del ser humano-, resultado de “una celebración de la piedad que Dios guarda por los humildes y su oposición programática a los poderosos y arrogantes” (Bradley, 2005:53).

Para alcanzar este grado de canonización, Feliciano debe aceptar incondicionalmente sus culpas, signo que se manifiesta en la iglesia católica por el acto de confesión, es decir, aceptar sus pecados para solicitar la redención porque “no hay pecado tan grande ni vicio tan apoderado que con el arrepentimiento no se borre o quite del todo [...]; un buen arrepentimiento es la mejor medicina que tienen las enfermedades del alma” (*TPS*, I, 14, pp.226, 227). El hecho de suplicar a los peregrinos a que la dejaran viajar con ellos a Roma la tierra santa ya era un primer paso hacia la redención porque “había sido peregrina en culpas, quería procurar serlo en gracias” (*TPS*, III, 4, p.461). Pues, puede interpretarse como reconocimiento de sus culpas y deseo de pedir la redención para aproximarse a la inmaculada imagen.

¹⁶⁷ Biblia Online. En línea <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=mateo&capitulo=2&version=rv60> (consultado el 20/07/2020).

I.2.2.5.3. La alegoría del mito de la Torre de Babel

La alegoría de la Torre de Babel es una leyenda bíblica que cuenta que, al inicio, se hablaba un sólo idioma en la tierra. Los descendientes de Noé decidieron, pues, edificar una torre que pudiera tocar al cielo por su altura. Esa ambición humana de querer ser como Dios desató la cólera del creador. Entonces, decidió confundir el lenguaje de los hombres de modo que no comunicasen los unos con los otros. Así fue como les atribuyó lenguas diferentes. Se cuenta que fue a partir de aquel mito que los seres humanos se dispersaron en la tierra en grupos y tribus variados.

De concierto con Prado, cabe recordar que

O mito da Torre de Babel apresenta a história da tentativa de um povo de construir uma enorme torre que alcançasse o céu. Diante desta atitude, Deus teria destruído a torre, dividido esse povo por várias regiões do mundo, cabendo a cada porção uma língua diferente. A confusão das línguas garantiria certa segurança ao Criador, que não teria seu Reino invadido. O que nos interessa dessa alegoria é apontar o movimento de determinação da língua por uma instituição alheia aos falantes, num ato de imposição, uma lei, validado por uma autoridade reconhecida e legitimada socialmente (2010:1).

Como en el caso del mito arriba contado, los personajes del *Persiles* se enfrentan, a veces, a dificultades de comunicación. Estamos, pues, bastante de acuerdo con Brioso Sánchez y Brioso Santos cuando escriben que “las lenguas que con frecuencia sorprendentemente comparten los personajes, hasta crear un entramado de poliglotismo implícito muy complejo, son un elemento de relación que permite la existencia de una microsociedad errante por un mundo vario y extraño, que deja así de ser extraño en virtud precisamente de ese dominio común de lenguajes diferentes” (2002:84).

Es la razón por la que intervienen intérpretes como Transila, silencios entre personajes o, comunicaciones con señas y gestos como ocurre entre Periandro y los bárbaros a inicales del primer libro: “Ninguna destas razones fue entendida de los bárbaros, por ser dichas en diferente lenguaje que el suyo [...] arrojó de sí el arco, y, llegándose a él, por señas, como mejor pudo, le dio a entender que no quería matarle” (*TPS*, I, 1, pp.130, 131). Dicho esto, la alegoría de la Torre de Babel se representa en

la obra por el poliglotismo o el carácter multilingüe, situación que se origina de su multiculturalidad ya que se asume que la lengua se adosa en una cultura. En el relato que cuenta Cervantes, los héroes peregrinan y encuentran a gentes y pueblos diversos. A este propósito, hemos identificado de manera concreta más de ocho lenguas que Cervantes evoca en el *Persiles*. Resumimos las referencias de este panorama multilingüe en el cuadro siguiente¹⁶⁸:

Lenguas	Referencias textuales
Lengua bárbara	Lengua que hablaban los bárbaros y que “de nadie eran entendidas” (<i>TPS</i> , I, 1, p.127).
El polaco	Lo hablan Arnaldo y los del navío, Taurisa, Periandro: “Traían sobre los hombros a una mujer bárbara, pero de mucha hermosura, la cual, antes que otro alguno hablase, dijo en lengua polaca” (<i>TPS</i> , I, 3, p.146).
El castellano	Es hablado por Periandro y su equipo, el joven Antonio y su familia bárbara: “un bárbaro mancebo se llegó a Periandro y, en lengua castellana [...] le dijo” (<i>TPS</i> , I, 4, p.157).
El italiano	Es hablado por el bárbaro italiano Rutilio: “el bárbaro que los había libertado, en lengua italiana les había dicho” (<i>TPS</i> , I, 6, p.180).
El toscano	Lengua italo-romance hablada durante la Edad Media, de la cual procede el italiano (se habla en Italia y Francia). Es hablado por Rutilio.
El portugués	Es hablado por el músico Manuel de Sosa Coitiño: “En entrando el músico, en medio portugués y en medio castellano, dijo” (<i>TPS</i> , I, 9, p.197).
El inglés	Un grumete de la isla Golandia habló a los viajeros en inglés

¹⁶⁸ Sólo evocamos las lenguas que participan en las interacciones entre los personajes. Dejamos de lado las lenguas que se evocan implícitamente como el francés.

	(TPS, I, 11, p.209).
Lengua aljamiada	Lengua de los moriscos, hablaba por Rafala: “Esta, pues, hermosa y mora, en lengua aljamiada, asiendo a Costanza y a Auristela de las manos, se encerró con ellas en una sala baja, [...] las dijo” (TPS, III, 11, p.545).

Cuadro 3 :

Panorama multilingüe del *Persiles* de Cervantes (Fuente: elaboración propia).

A partir de los datos que hemos expuesto, conjeturamos que Cervantes metaforiza la Torre de Babel a través de la riqueza en lenguas vivas del *Persiles* y, de sus personajes. Dicho multilingüismo, a veces, tiene los mismos efectos de incompreensión comunicativa entre los personajes involucrados como es el caso del mito bíblico.

Para ultimar, recordemos que este capítulo tenía como objetivo el estudio de los motivos de la emblemática en el *Persiles* de Cervantes. Después de los análisis, nos hemos dado cuenta de que muchos emblemas de autores tales como Alciato, Ripa, Juan de Borja y Covarrubias trasparen en la obra desde el enfoque de imágenes textuales. Esto nos ha permitido, por ejemplo, identificar los símbolos del Amor, la Fortuna y la Ocasión, la Virtud, el Olmo y la Vid, el Vicio, la fiesta de las barcas, la peregrinación por el mar, el Cuerpo y la Voz, el Silencio y la Prudencia, la Ingratitud y, por fin, la figura de la mujer.

En segunda instancia, hemos descubierto otras imágenes en el texto persiliano, pero que no tienen relación con los emblemas reales de la literatura emblemática del Siglo de Oro. Resulta, pues, que Cervantes las ha creado sea para satisfacer unas exigencias narrativas del relato (como por ejemplo la descripción de ciertos lugares), sea para justificar su fuerte apego por la cultura pictográfica. De manera puntual, hemos identificado la éfrasis pictórica, la pintura topográfica, la pintura onírica, la alegorización de la historia de la humanidad y, por fin, algunas imágenes religiosas en

la obra tales como la alegoría de la huida de José y María, la de la Virgen de Guadalupe y la de la Torre de Babel. Se puede notar que *Persiles* es un texto híbrido donde se mezcla intertextualidad e intermedialidad. Cervantes convoca las imágenes emblemáticas por medio de la alusión, las metáforas o, a veces, por citas directas. En el siguiente capítulo, abordamos el estudio plástico y formal de las imágenes de Pierre Van Rompaey y Felipe Alarcón Echenique.

CAPÍTULO II: ESTUDIO PLÁSTICO Y FORMAL DE LAS IMÁGENES DE ROMPAEY Y ECHENIQUE

A partir de las aclaraciones terminológicas que hemos hecho anteriormente y algunas diferencias que hemos presentado entre libro de artista y libro ilustrado, es obvio que nuestro corpus se sitúa en la categoría del libro ilustrado porque los grabados tienen la función de acompañar el texto del *Persiles* ilustrando capítulos enteros o escenas específicas. A este propósito, Marigno Vázquez explica en su artículo “Referencias emblemáticas y pintura posmoderna: *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017), de Felipe Alarcón Echenique” que todas las ediciones ilustradas del *Persiles* “nos brindan grabados de estilo figurativo y con propósito narrativo arraigado fielmente en el texto, o sea, que en estos iconotextos el punto de ‘anclaje’ es el texto, siendo aquí la imagen iconográfica como un ‘relevo’ de la imagen escritural más que un comentario o una interpretación personal del ilustrador” (2018:316-317).

Es de mencionar que existen seis ediciones ilustradas del *Persiles*, distribuidas entre los siglos XVIII y XX. Son tres españolas¹⁶⁹, dos francesas¹⁷⁰ y una alemana¹⁷¹ más las veintisiete reescrituras plásticas de Felipe Alarcón Echenique, grabador, pintor, dibujante y escritor madrileño de origen cubano (Marigno Vázquez, 2018). Entre éstas, hemos elegido una francesa, la del francés Van Rompaey, ilustrada con nueve grabados sobre madera. Además, nuestro corpus integra las reescrituras de Felipe Alarcón Echenique. Son en total veintisiete láminas con técnica mixta sobre cartulina. La elección de este corpus ha sido motivada por su aspecto contemporáneo

¹⁶⁹ -Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Obras de Cervantes* [1847], con 14 grabados de distintos autores, Madrid, Gaspar y Roig, 1865-1866;

-Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*, con 8 grabados de Joseph Ximeno, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1781;

- Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, con 4 grabados de Fiquert, Madrid/Barcelona, Librería de San Martín-EL Plus Ultra, 1859.

¹⁷⁰ -Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, Traduction de Daudiguer revue par Mathilde Pomès. Préface de Mathilde Pomès, illustré de 9 bois gravés de Van Rompaey, 145 x 190 mm, Paris : Editions Stock, collection "Voyages Imaginaires", 1947 ;

-Le Vayer de Boutigny, Roland, *Tarsis et Zélie* [1665], avec 20 gravures et 3 frontispices, Paris, Musier Fils, 1774, que es una reescritura.

¹⁷¹ Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Persiles*, en *Werke von Miguel de Cervantes Saavedra. Complete Works*, con 14 ilustraciones de Johann Friedrich Rosmäsler y Rossmässler, traducido por Hieronymus Müller, Zwickau, Gebrüder Schumann, 1825-1829, XVI vols., vols. XIII-XV – con 3 ilustraciones para el *Persiles*. [80 x 55 cm. / Johann Friedrich Rosmäsler].

(XX-XXI), transcultural y transatlántico (Francia¹⁷²-Cuba-España). A continuación, vamos a hacer la presentación plástica de estas obras.

II.1. Van Rompaey y sus xilografías¹⁷³

En un primer momento, tratamos de la vida y la obra del artista. Después, describimos formalmente sus nueve grabados que establecen con el texto una relación formal de co-presencia.

II.1.1. Biobibliografía del artista

Pierre Van Rompaey es un artista belga. Fue dibujante, cartelista, humorista, caricaturista, pintor y especialista del arte decorativo. Nació en 1921 y murió muy recientemente en 2013. No hay muchas informaciones sobre este artista. Las pocas que hemos conseguido se localizan en *data.bnf.fr*. Razón por la que es desconocido del *Dictionnaire des illustrateurs* de Marcus Osterwalder, obra culta que cataloga los artistas (ilustradores, caricaturistas y cartelistas) de todos los países, de dos grandes épocas (1800-1914 y 1905-1965), cada uno con una biobibliografía. Participó en muchos proyectos en que fue ilustrador. Excepto *Les travaux de Persiles et Sigismonde* que ilustró con nueve xilogramados en 1947, realizó varias obras artísticas personales o colectivas e ilustró producciones literarias y libros para jóvenes.

Se interesa por el grabado desde muy joven. A sus 15 años de edad, ilustra con caricaturas y dibujos humorísticos un afiche titulado *Satire 36. 2^{ème} Salon des dessinateurs de journaux*, color, dimensión 68 x 53 cm, 1936. Es casi su primera realización en litografía. En los años 40¹⁷⁴, ilustra *Aladin ou la lampe merveilleuse* editado en París por “La Technique du Livre”. En 1944, colabora con Trubert, Grove, Leconte, Mix y Prassinos en la ilustración de la obra *Trente-deux fables de J. de la*

¹⁷² Es de mencionar que la edición francesa fue ilustrada por un belga, pero de cultura francesa.

¹⁷³ Del griego *xylón* (madera) y *grafé* (inscripción), la xilografía es una antigua técnica de impresión que consistía en grabar en madera. Es de origen chino (Blume, 1999).

¹⁷⁴ No se precisa la fecha exacta. Ciertos editores y libreros hablan de 1940 y otros de 1935. Ciertos prefieren utilizar el término “Vers 1935-1940”.

Fontaine. Un año después, es autor de *Jésus-la-Caille* y *Alcool, flamme de l'esprit*, todas con ilustraciones de color.

En 1946, produce *Mémento thérapeutique*, *L'île au trésor*, *Les aventures du baron de Crac* y *Berthe la Repentie: conte drolatique* y el año que sigue, trabaja sobre un proyecto sumamente importante. Reescribe en blanco-negro y en color la obra del francés Louis Pegaud publicada en 1910 titulada *De Goupil à Margot: histoire de bêtes* y *Les travaux de Persiles et Sigismonde*, obra póstuma de Miguel de Cervantes publicada en el siglo XVII. Termina la década de los cuarenta ilustrando *Le docteur Rabelais et le vin*, 1948.

A partir de los años 50, Van Rompaey es ya un experto en la ilustración. La Lotería nacional de Francia le solicita para realizar una serie de afiches publicitarios. Realiza una quincena de carteles de color utilizando las técnicas de grabado sobre madera y sobre piedra, todas editadas en París (Francia). Sus dimensiones variaban entre 40 x 30 cm, 50 x 40 cm, 59 x 39 cm, 60 x 40 cm y 67 x 47 cm. En aquel catálogo, hemos encontrado : *Finissez l'année avec la loterie nationale*, *En 589, Frédegonde et Brunehaut se prirent aux cheveux. Avez-vous pris votre billet ? Loterie nationale*, *En 1789 les sans-culottes ont pris la Bastille. Avez-vous pris votre billet ?*, *La Fortune vient en dormant. Ayez toujours un billet de la Loterie nationale sous votre oreiller*, *Pour Danae, Jupiter se transforma en pluie d'or. La Loterie nationale répand la fortune*, *Se faire chercheur d'or ? Achetez plutôt un billet de la Loterie nationale*, *Tout passe (Le quart d'heure de Rabelais)*. *La Loterie nationale vous reste, Tout passe (L'Heure du berger)*. *La loterie nationale vous reste, Tout passe (Un moment de folie)*. *La Loterie nationale vous reste, Vendre son âme au diable ? Achetez plutôt un billet de la Loterie nationale*, *En 1939 d'Artagnan prenait facilement la mouche. Avez-vous pris votre billet?*, *Loterie nationale*, *A Rome pour connaître sa chance on consultait les augures, Aujourd'hui pour avoir une chance on achète un billet, Loterie nationale*, *En 1689, le Roi-soleil prenait médecine, Avez-vous pris votre billet ?*, etcétera.

A partir de lo que acabamos de decir, se verifica que las principales técnicas de Van Rompaey fueron la xilografía¹⁷⁵ y la litografía¹⁷⁶. A continuación, vamos a hacer la descripción material de *Les travaux de Persiles et Sigismonde* antes de seguir con la presentación plástica de sus ilustraciones.

II.1.2. Descripción material de *Les travaux de Persiles et Sigismonde* y presentación plástica de sus ilustraciones

La edición que utilizamos tiene 499 páginas¹⁷⁷. Fue publicada en 1947 en París (Francia) por la editorial Stock Delamain et Boutelleau de la colección *Voyages imaginaires*¹⁷⁸. La portada está en color y lleva las informaciones siguientes: el título abreviado (*Les travaux de Persiles*), la colección (*Les Voyages imaginaires*), el autor (Par Michel Cervantès) y la casa de edición (Stock). En cuanto a la contraportada, no lleva ninguna información. Es una edición traducida al francés por Vital Daudiguiet y Mathilde Pomès¹⁷⁹.

¹⁷⁵ Grabado sobre madera

¹⁷⁶ Grabado sobre piedra. Existen otras técnicas de grabado como el “agua fuerte” (grabado sobre metal) y “lino grabado” (grabado sobre lino).

¹⁷⁷ Es el ejemplar N° 2701 de la edición.

¹⁷⁸ La colección es dirigida por André Bay.

¹⁷⁹ Es necesario mencionar que esa versión traducida tiene varios errores de gramática, ortografía y de estilo. A veces, la traducción traiciona la intención de Cervantes, modificando las escenas debido a una mala comprensión o, una comprensión insuficiente del traductor. El ejemplo más ilustrativo es la comparación siguiente entre un trozo de texto en español y su traducción: “Llegaron a tierra; salieron así gente de los navíos como del mesón a recibirles; saltó en tierra, en hombros de Periandro y de los dos bárbaros, padre e hijo, la hermosa Auristela, vestida con el vestido y adorno con que fue Periandro vendido a los bárbaros por Arnaldo.” (*TPS*, I, 11, p.73) [Aquí, tres personas llevan a Auristela y ella está vestida con el vestido con que Arnaldo vendió Periandro a los bárbaros]. Traducción al francés: “Auristèle saute en terre entre les bras de Périandre, vêtue [sic] des ornements dont il éta it couvert lorsqu’Arnaldo le vendit aux barbares.” (Cervantès, 1947, I, 11, p.98) [Aquí, una sola persona lleva a Auristela y Periandro sigue siendo vestido con el vestido con que Arnaldo le vendió Periandro a los bárbaros]. Se puede notar la desproporción entre estas dos versiones.

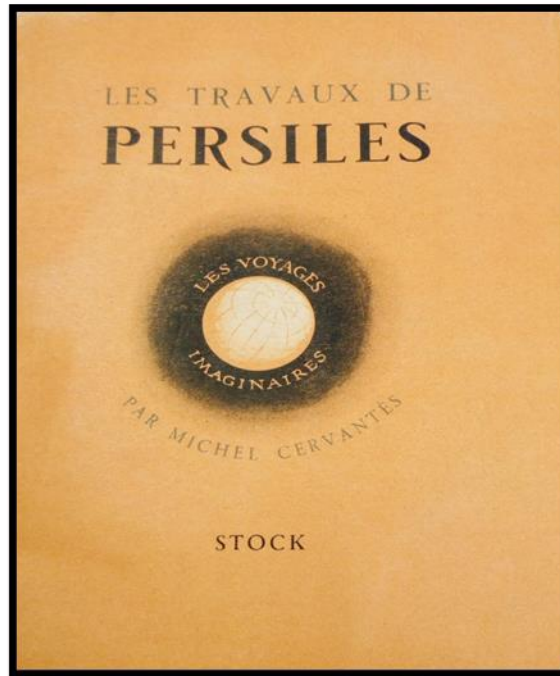


Fig. 43:

Portada material de *Les travaux de Persiles et Sigismonde*, edición ilustrada con 9 grabados de Van Rompaey, 1947.

Fue ilustrada con nueve xilogramados de coloración monocromática (negro y blanco), dimensión 145 x 190 mm por el artista belga Pierre Van Rompaey. La primera viene antes de la portada interior, precisamente en la página 8. Entre las ocho ilustraciones restantes, el artista elige ilustrar dos capítulos del primer libro, dos del segundo libro, tres del tercer libro y uno del último libro. A continuación, vamos a hacer sus descripciones plásticas. Por descripción plástica, entendemos limitarnos a los valores miméticos de los signos icónicos presentes en las imágenes sin entrar en su vertiente expresiva y simbólica. Son los niveles primarios y secundarios (análisis pre-iconográfico e iconográfico) del marco de referencia de la imagen teorizado por Panofsky (1987, 1998), los dos primeros niveles -lectura icónica, análisis plástico- de Bessière y Bessière (2018) o lo que Fozza, Garat y Parfait (2003) llaman geometría de la imagen (cuadro, líneas, masas, aspectos morfológicos). Vamos a seguir el orden según el cual se presentan en la obra.

II.1.2.1. Primera ilustración

La primera ilustración es de corte general ya que viene antes de la portada del interior. Es la visión global de la historia que narra Cervantes en su obra: la de un viaje peligroso entre bárbaros de la hermosa Auristela (que todos adoran) y Periandro. Pues, es difícil enmarcarla en un capítulo preciso de la obra. A pesar de ello, el capítulo once del primer libro –cuando los peregrinos llegan a la Isla Golandia y que hayan buen acogimiento- nos revela huellas que pueden coincidir con este grabado. Pero, es la versión española que más bien lo presenta: “Llegaron a tierra; salieron así gente de los navíos como del mesón a recibirles; saltó en tierra, en hombros de Periandro y de los dos bárbaros, padre e hijo, la hermosa Auristela, vestida con el vestido y adorno con que fue Periandro vendido a los bárbaros por Arnaldo” (TPS, I, 11, p.208). La traducción francesa altera un poco esa escena, como podemos leer : “Auristèle saute en terre entre les bras de Périandre, vêtu des ornements dont il était couvert lorsqu’Arnaldo le vendit aux barbares” (Cervantès, 1947, I, 11, p.98).

Tiene cuatro personajes identificables, vestidos en pelirrubio, cuyos valores formales se rinden por una sucesión de líneas curvas. Ocupan casi toda su superficie gráfica y están representados en el primer plano¹⁸⁰. Todos están de perfil y parecen dirigirse hacia la fuga al campo izquierdo.

Tres hombres en apariencia de animales llevan a una mujer que ocupa el espacio central-vertical de la ilustración y entre éstos, uno tiene un arco y flechas. Tranquila, las manos cruzadas, cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, la mujer se parece a una princesa. Su representación en contrapicado y en plan general¹⁸¹ refuerza el valor

¹⁸⁰ Aproximación según la perspectiva clásica (Fozza, Garat y Parfait, 2003) o “perspectiva lineal o ilusionista” – “procédé de représentation de la troisième dimension qui consiste à utiliser la ligne d’horizon et les points de fuite” (Bessière et Bessière, 2018:194).

¹⁸¹ En cuanto a la noción de plano en la imagen se la puede leer desde dos aproximaciones: 1) Según la representación de la perspectiva clásica –primer plano, segundo plano- o, 2) Según la escala/dimensión de los planos o la escala de los objetos/personajes -plan general, plan medio, etcétera- (Fozza, Garat y Parfait, 2003) Según la segunda aproximación, las teorías divergen, desde las imágenes fijas hasta las imágenes en movimiento. Pero, las que se presentan en los artes en movimiento pueden aplicarse también al arte estático y vice-versa porque, para determinar el plano en un filme, por ejemplo, los especialistas de la semiótica aplicada al filme, semiótica cinematográfica, semiótica del cine o semiótica utilizan la técnica de detención de la

y la importancia que le da el artista. En el segundo plano de la parte superior derecha, se puede percibir un barco que navega en un río agitado.

II.1.2.2. Segunda ilustración

Este grabado ilustra el capítulo ocho del primer libro, “Donde Rutilio da cuenta de su vida” (“Où rutilio rend compte de sa vie”) y de sus sucesos con la hechicera que se convirtió en loba: “En disant cela, elle m’embrasse lascivement, je la repousse avec mes bras, et au lustre de l’aurore qui semblait donner sa première clarté, je discernai que celle qui m’embrassait était une figure de loup” (Cervantès, 1947, I, 8, p.83).

Acodado en el suelo, muy cerca de su espada y respaldado sobre el borde lateral izquierdo del cuadro rectangular de la imagen, un hombre está asustado por un lobo vestido con una sábana que casi le somete. Tiene el busto ligeramente orientado hacia su derecha y las piernas flexionadas. Lo curioso de este cuadro es que el hombre se asusta, pero no se deja someter totalmente porque tutea al animal mirándolo en los ojos. La escena se desarrolla bajo un árbol. Los personajes ocupan los tres cuartos del espacio gráfico. En el segundo plano de la parte superior izquierda del cuadro y muy alejado de los personajes centrales de la composición, se proyecta en perspectiva una especie de arquitectura montañosa cuya cumbre esta iluminada por la luz del sol. Otra lectura que se puede hacer es la presencia de la nieve.

II.1.2.3. Tercera ilustración

La presente ilustración se enmarca en el Capítulo dieciocho del primer Libro cuyo título es “où Maurice sait par astrologie, un mauvais succès qui leur advint en

proyección. Pues, se inmoviliza la imagen en movimiento. Después de varias lecturas y comparaciones, adoptamos el marco de referencia presentado por López Jimeno y Mendizábal de la Cruz (2016). Es simple y abarcador. A medida que se aproxima la cámara al personaje o al objeto (orden decreciente), distinguen el Plano General (PG), el Plano Medio (PM), el Primer Plano (PP) y el Plano Detalle (PD), jerarquización que forman por el esquema PG > PM > PP > PD.

Se puede que concuerdan –con excepciones mínimas– con la clasificación presentada por Azéma (2016). Ella considera que se puede aplicar tanto a la imagen fija como en movimiento: “le plan général [plan general] qui correspond à une représentation d’un paysage, le plan d’ensemble lorsqu’un groupe de personne est représenté [plan general], le plan moyen quand le personnage est dessiné de la tête au pied, le plan américain lorsque le dessin s’arrête à mi-cuisses [plan medio], le gros plan [primer plano] où seul le visage du personnage est visible et enfin le très gros plan [plan detalle] qui met en évidence de nombreux petits détails.” (Azéma, 2016:15).

mer”. Trata de la premonición o *prolepsis*¹⁸² que Mauricio hace para con el sabotaje de su barco por dos soldados de Arnaldo “Maurice regarde derechef le Ciel, et remarque de nouveau les signes du péril qui les menaçait” (Cervantès, 1947, I, 18, p.123), la cual premonición se cumplirá en el capítulo siguiente cuando las aguas toman posesión del navío:

Tout ce navire est ouvert en plusieurs endroits, et la mer est telle entrée au dedans que vous la verrez bientôt dessus le tillac. Que chacun pensé à sa vie, retire-vous, Prince, à l’esquif avec ce qui vous est de plus cher, avant que les ondes prennent entière possession de tout le vaisseau.

En disant cela le navire s’arrêta pour la pesanteur des eaux dont il était plein. Le pilote cale les voiles tout d’un coup, et tous éperdus d’effroi accoururent à leurs remèdes. Arnaldo et Périandre sautèrent dans l’esquif et y mirent Auristèle, Transile, Ricla et Constance, entre lesquelles se jeta Rossemonde et après Maurice. [...]

Mais quand il fut du tout nuit fermée, ils commencèrent à ressentir de nouveau la disgrâce qui leur était arrivée, se voyant en une mer inconnue, menacés de toutes les rigueurs du Ciel, et privés de commodités que leur pouvait offrir la terre, l’esquif sans rames et sans vivres, eux abattus de faim et de fâcherie. Maurice qui était demeuré patron et marinier de l’esquif, n’avait de quoi conduire, ni ne savait comment le faire [...] Il regardait les étoiles, et bien qu’elles ne parussent toutes, donnaient quelque indice d’une meilleure fortune [...]

Finalmente la faveur du Ciel se mêla parmi les vents qui peu à peu portèrent leur esquif dans l’île, où ils descendirent dans une spacieuse plage couverte de neige. (Cervantès, 1947, I, 19, p.132, 134).

Representa diferentes figuras entre las cuales podemos reconocer cinco formas humanas y una nave. Amontonados en la nave, están en un mar cuyas enormes olas parecen perturbar la armonía del espacio gráfico. Al ver la postura de los navegantes, parecen muy preocupados y haber perdido el control de su nave. En la parte superior derecha del encuadre, dos estrellas brillan en ambos lados de una enorme masa montañosa cubierta por la nieve. En la planta de las montañas, un fuerte viento sopla sobre los árboles.

¹⁸² Relato por anticipación, que narra un evento que se va a desarrollar en el futuro (Terrasa, 2017).

II.1.2.4. Cuarta ilustración

Con este xilgrabado, Rompaey reescribe la escena entre la vieja Cenotia¹⁸³ y Antonio el bárbaro¹⁸⁴. El joven la amenaza con el golpe de su flecha cuando ella le declara su amor e intenta abrazarle:

En disant cela, elle se lève pour l’embrasser. Ce que voyant Antoine, comme s’il eût été la plus retirée fille du monde, plus sauvage que les mêmes barbares avec lesquels il avait été nourri, se mit en défense contre cette femme amoureuse, comme contre un ennemi et courant à son arc qu’il avait toujours près de lui, s’il ne le portait, y met une flèche et la tire con la magicienne, d’environ vingt pas.

L’amoureuse Zénocie, redoutant la posture menaçante de ce jeune barbare, détourne le corps et laisse passer le trait, auquel le malheureux Clodio, qui entrait alors dans la chambre, servit de blanc. (Cervantès, 1947, II, 8, p.206).

Los dos personajes de esta ilustración, un hombre de apariencia joven y una mujer de apariencia madura casi se oponen frontalmente. De espalda al campo de visión del receptor-espectador y casi de perfil, el mozo tiene armada una de sus flechas contra la fuga al campo. La mujer ocupa toda la lateral izquierda del cuadro y está vestida de un largo traje que cubre sus piernas. En su cuello, lleva una gorguera o cuello alechugado que es un adorno que se usaba alrededor del cuello en el siglo XVII.

La postura de sus manos, su expresión facial y su aparente inclinación hacia su derecha parece expresar una rendición. La coloración negra que se perfila en su espalda marcando un efecto de profundidad deja pensar en una abertura -¿una puerta abierta?- y la textura del suelo indican claramente que la escena se desarrolla en una casa o la habitación de una casa.

II.1.2.5. Quinta ilustración

Este grabado se enmarca en el Capítulo trece del segundo Libro, donde Periandro da cuenta “de un notable caso que le sucedió en el mar” después de su estancia en el reino de Policarpo. Navegando con unas cuarenta carabelas, descubrieron un navío:

¹⁸³ Traducción en francés: Zénocie.

¹⁸⁴ También se llama Antonio el Joven. Nace en la Isla Bárbara, quizá sea la razón por la cual Cervantes le llame “el bárbaro”; también para diferenciarle de su padre “Antonio el español” o “Antonio el padre”;

“¡Navío!, ¡navío!” (*TPS*, II, 13, p.366), gritó el centinela de gavia mayor. Periandro envía cuarenta soldados en aquel navío y

n’y trouvèrent aucun défenseur, ni personne avec laquelle ils pussent ensanglanter leurs épées, parce qu’il [le bateau] ne portait seulement que quelques mariniers et gens de services ; et regardant bien partout, ils trouvèrent une garde-robe, dans deux ceps de fer détournés un peu l’un de l’autre, un homme de belle apparence et une femme plus que moyennement belle, et dans une autre chambre ils trouvèrent couché dans un riche lit un vénérable vieillard, de tant de gravité que sa présence nous obligea tous à lui rendre respect. Il ne bougea point de son lit, car il ne pouvait, mais se soulevant un peu, hausse la tête et nous dit : « Remettez vos épées, Messieurs, car vous ne trouverez point ici contre qui les employer ; et si la nécessité vous contraint à chercher votre fortune aux dépens de celle d’autrui, vous êtes arrivés en part où vous pourrez être heureux, non parce que vous trouverez des richesses en ce navire, mais parce que vous m’y trouverez moi-même, qui sui Léopolde¹⁸⁵, roi de Danëa. » (Cervantès, II, 13, pp.238-239).

Tiene dos planos cuyo límite se materializa con un poste de madera. En el primero, un hombre y una mujer están sentados de perfil y adosados sobre las paredes de una especie de cueva o prisión del mito de la caverna de Platón. Llevan cadenas en las piernas, las manos y el cuello. A pesar de esa situación, no parecen preocupados ni inquietos. Más bien, su postura corporal expresa la serenidad; como si se sintiesen cómodos donde están, como si fuese su biotopo natural. La presencia de una lámpara encendida en el mismo espacio indica la ausencia de luz del sol y da al grabado un efecto tenebrista. Al contrario, en el segundo plano y confinado en un reducido espacio, está un viejo fatigado y triste. Rompaey parece situarle fuera de la cueva.

II.1.2.6. Sexta ilustración

Van Rompaey ilustra aquí la entrada de los peregrinos en Lisboa (Portugal). Los eventos precedentes describen un viaje tranquilo: “mostrábase el mar colchado, porque el viento, tratándole con respeto, no se atrevía a tocarle a más de la superficie, y la nave suavemente le besaba los labios, y se dejaba resbalar por él con tanta ligereza que apenas parecía que le tocaba” (*TPS*, III, 1, pp.430-431). Y, después de diecisiete días de navegación “sin ser necesario subir ni bajar, ni llegar a templar las velas” (*TPS*, III, 1, p.431), un grumete que estaba en la gavia mayor describre tierra como podemos

¹⁸⁵ En español es “Leopoldio”. Es el padre del Príncipe Arnaldo y rey de Danaea (antiguo reino de Dinamarca).

leer a continuación: “Au bout de ce temps, un marinier qui était sur le mât, découvrant un matin la terre, commence à crier: ‘Terre, terre, nous sommes au parage de Lisbonne¹⁸⁶’ Nouvelles qui tirèrent les larmes de joie des yeux de tous, principalement de Ricla¹⁸⁷, Constance¹⁸⁸ et des deux Antoines¹⁸⁹, car il leur sembla qu’ils étaient arrivés à la terre de promission qu’ils avaient tant désirée.” (Cervantès, 1947, III, 1, pp.288-291).

La escena del presente grabado se desarrolla en una nave. Lo identificamos a través de sus bordes, las cuerdas y el poste principal que suele servir para levantar la vela. El artista establece una oposición en términos de ocupación del espacio gráfico. Dos personajes de sexo masculino ocupan el primer plano de la imagen. El primero que está de pie, un poco de perfil e inclinado por detrás tira una gruesa cuerda. El segundo, agachado e inclinado hacia delante, pone su mano derecha encima de sus ojos ligeramente cerrados, signo que indica la percepción de un objeto en la fuga al campo, ausente en el campo visual de la ilustración. En el segundo plano y detrás de los varones, dos mujeres y otro varón que esperan parecen estar contentos. Lo que se puede notar es que los cinco personajes de esta imagen dejan pensar que fuera de nuestro campo visual, ellos perciben algo (¿otro barco, la tierra, otra gente?). Sus expresiones faciales denotan que lo que perciben, aún muy lejos de su posición, les alegra.

II.1.2.7. Séptima ilustración

El séptimo xilgrabado de Van Rompaey ilustra uno de los sucesos de Periandro y su compañía en España cuando encuentran a un polaco: “vieron venir un hombre a caballo [...] quiero que sepáis que soy extranjero, y de nación polaco” (TPS, III, 6, p.488). Éste da cuenta de su vida y de cómo mató a un portugués en las calles Lisboa tal como lo podemos leer en la siguiente cita:

¹⁸⁶ Lisboa en Portugal.

¹⁸⁷ Ricla, la bárbara españolizada, esposa de Antonio el padre y madre de Antonio el hijo/Constanza.

¹⁸⁸ Constanza, hermana de Antonio el hijo.

¹⁸⁹ Antonio el padre y Antonio el hijo.

Je dis que la première nuit que j'entrai dans Lisbonne, marchant par une des principales rues, pour changer de logis d'autant que celui où j'avais mis pied à terre ne me semblait pas bon, un Portugais déguisé, que je rentraï au passage d'un lieu étroit, et non guère net, me poussa si rudement qu'il me porta par terre. Le tort qu'il me faisait éveilla ma colère, je remis ma vengeance à mon épée, à laquelle je mis la main, le Portugais l'y mit aussi vigoureusement et l'aveugle nuit et la fortune encore plus aveugle, adressèrent la pointe de mon épée à la vue de mon ennemi, lequel, tombant sur ses épaules, rendit l'âme là où il plut à Dieu.

Incontinent la crainte me représenta ce que j'avais fait, je mis mon salut en ma fuite, mais je ne savais où aller. La rumeur des gens néanmoins qui me semblaient accourir, me mit des ailes aux pieds et à pas démesurés, je tourne au bas de la rue, cherchant où me cacher, ou quelque lieu pour nettoyer mon épée, afin qu'elle ne m'accusât si d'aventure je venais à être pris de la justice. (Cervantès, 1947, III, 6, pp.227-228).

Armonía/caos y dinamismo/inmovilidad son las principales oposiciones que dominan la séptima ilustración de Van Rompaey. Una diagonal separa el primer plano del segundo. El primer plano un poco más tenebrista, triste y oscuro, presenta un hombre tendido en el suelo como si estuviese muerto, una parte de su espada en el cuadro y otra fuga al campo. En la parte superior derecha, otro hombre con el rostro triangular y un sombrero está corriendo hacia la fuga al campo opuesto. Mira al hombre tendido en el suelo como si quisiese asegurarse de algo: ¿el hombre que corre es el asesino del otro?

El segundo plano está iluminado por la luz de una lámpara colgada de un clavo. Allí, es visible la crucifixión del Cristo. Las manos clavadas en el patíbulo¹⁹⁰ y los pies en el *stipes*¹⁹¹, la cabeza que se hunde en el pecho izquierdo, sus entrañas visibles desde muy lejos, el Cristo parece expresar un último abandono y una extrema febrilidad. En la extremidad superior del *stipes*, está un cuadro que tiene las inscripciones siguientes: "INRI". Del latín *Iesus Nazarenus Rex Iudeorum* (Jesús Nazareno, Rey de los Judíos), fueron las inscripciones de burlas que fueron colocadas en la cruz de Jesucristo cuando fue crucificado.

¹⁹⁰ Barra horizontal de la cruz.

¹⁹¹ Barra vertical de la cruz.

II.1.2.8. Octava ilustración

La penúltima ilustración de Rompaey está enmarcada en el capítulo 14 del tercer libro cuando los peregrinos llegan a Francia: “Con estas pláticas y otras entretenían el camino por Francia, la cual es tan poblada, tan llana y apacible” (*TPS*, III, 14, p.572). Cuando al mediodía procuran comer, apenas empiezan que Bartolomé¹⁹² grita, viendo a una mujer volar por encima de ellos:

Mais à peine avaient-ils mangé le premier morceau, que Barthélemy¹⁹³ levant les yeux en haut, se mit à fuir, criant qu’un chacun se retirât: ils regardèrent tous vers le ciel et virent tomber une figure qui fut à terre quasi aux pieds de Périandre, avant qu’ils la pussent discerner; laquelle était d’une très belle femme, jetée du haut de la tour en bas, qui tomba sur ses pieds sans se faire mal, soutenue de ses habits en l’air, comme par miracle. (Cervantès, III, 14, p.382).

El personaje principal de la penúltima ilustración de Van Rompaey es una dama en pleno vuelo, manos abiertas y ojos cerrados. Lleva un collar y una especie de corona en la cabeza. Ocupa los tres cuartos de la parte superior del cuadro pictural. Muy en el fondo, se puede percibir otra dama y un hombre que casi salen del cuadro. La mujer lleva una capucha y el varón un sombrero medieval con pluma.

II.1.2.9. Novena ilustración

La última ilustración de esta serie es la única que Rompaey consagra al libro cuatro del *Persiles*. Trata del episodio del notable peligro en que Periandro se vio por malicia de Hipólita que Cervantes describe como “una de las más hermosas mujeres de Roma, de las más libres, de las más ricas y más discretas” (*TPS*, IV, 8, p.678). La cortesana dama quiere vengarse de Periandro por rechazar su amor y le acusa de haber robado su cruz de oro. No tiene otro remedio que huir :

ayant laissé sa cape entre les mains de cette nouvelle Égyptienne et s’étant mis à la rue sans manteau, sans chapeau, ni sans bourdon, pour triompher d’un ennemi qui ne se peut vaincre que par la fuite. Elle se mit à la fenêtre et à grands cris commence d’appeler le monde

¹⁹² Sirve de criado a los peregrinos (*TPS*, III, 16, p.586) y sobre todo criado de Antonio el mozo (*TPS*, III, 18, p.599). Va a traicionarles llevando consigo el ba gaje del viaje y todos los caballos: “vuestro mozo Bartolomé, con el ba gaje y con la moza castellana, se ha ido y os ha dejado a pie” (*TPS*, III, 18, p.604).

¹⁹³ Bartolomé.

disant : « Arrêtez, mes amis arrêtez ce larron, qui étant entré dans ma maison comme un pèlerin, m'a dérobé un gage qui vaut une ville. » (Cervantès, IV, 7, p.463).

Tiene dos espacios bien determinados: fuera y dentro de la casa. Fuera, representa a un hombre que está corriendo. Parece salir de la puerta que está justo detrás de él (sale de la casa). En el lado inferior izquierdo de este espacio, un fatigado viejo está sentado en el suelo. En el lado superior de la derecha del encuadre, una mujer ligeramente vestida y cuyas partes superiores de los pechos se exhiben está gritando hacia el hombre que huye.

Con esta ilustración, ponemos un punto final a la descripción plástica de los xilogramados del artista belga Pierre Van Rompaey. A continuación, tratamos de hacer el mismo ejercicio para las pinturas del hispano-cubano Felipe Alarcón Echenique. Con esta ilustración ponemos fin a la presentación plástica de los la serie de xilogramados del artista belga Pierre Van Rompaey. En la siguiente tabla, resumimos su situación en el texto del *Persiles*.

CÓDIGO	ILUSTRACIÓN	SITUACIÓN EN EL TEXTO
PRIMER LIBRO		
PVR¹⁹⁴ 1	Primera ilustración	Orden general
PVR 2	Segunda ilustración	Capítulo 8
PVR 3	Tercera ilustración	Capítulos 18, 19
SEGUNDO LIBRO		
PVR 4	Cuarta ilustración	Capítulo 8
PVR 5	Quinta ilustración	Capítulo 13
TERCER LIBRO		
PVR 6	Sexta ilustración	Capítulo 1
PVR 7	Séptima ilustración	Capítulo 6
PVR 8	Octava ilustración	Capítulo 14

¹⁹⁴ Pierre Van Rompaey.

CUARTO LIBRO		
PVR 9	Novena ilustración	Capítulo 7

Cuadro 4:
Situación de los xilgrabados de Van Rompaey en el *Persiles*
(Fuente: elaboración propia).

A partir de los datos de la tabla, es importante subrayar que Rompaey ilustra todos los cuatro libros del *Persiles*, pero desproporcionalmente. Consagra tres grabados para el primer libro (33,33 %), dos para el segundo (22,22 %), tres para el tercero (33,33 %) y por fin uno para el último (11,11 %). En conjunto, es menester observar que las ilustraciones de Van Rompaey tienen un fuerte anclaje en la diégesis del *Persiles*. Entones, son iconografías narrativas, que reescriben las escenas que ilustran. Evoca algunos motivos simbólicos como el emblema 43 de Alciato (*Spes próxima*), el lobo y la crucifixión. Reservamos las siguientes líneas al estudio formal y plástico de la serie *Visiones del Persiles* del hispano-cubano Felipe Alarcón Echenique.

II.2. Las pinturas de Felipe Alarcón Echenique

En primera instancia, hablamos de la biobibliografía del artista. En segunda instancia, describimos plásticamente sus veintisiete ilustraciones.

II.2.1. Biobibliografía del artista

Es un artista plástico hispano-cubano que nació en Cuba, más precisamente en la ciudad de La Habana¹⁹⁵ el 21 de marzo de 1966. Es miembro de la Asociación Española de Pintores y Escultores de Madrid, miembro de la Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos (VEGAP) y Presidente de la Asociación de Creadores Iberoamericanos (A.C.I.). Se graduó en la Academia de Bellas Artes “San Alejandro”. Entre 1987 y 1995, impartió cursos de Artes Plásticas en la Primaria y Secundaria

¹⁹⁵ Creció en el barrio Casablanca en La Habana

Básica. Es un artista que se ha especializado en los textos de Cervantes de tal manera que, a veces, él mismo se identifica como uno de los personajes de la obra cervantina. Se considera como un Quijote andante, un luchador debido a las dificultades/injusticias que encontró en España como emigrante.

A pesar de sus orígenes africanos¹⁹⁶, los encuentros de Echenique con afrodescendientes¹⁹⁷ y atributos de la cultura africana –como los tambores- le impactan mucho. Desde su barrio Casa Blanca ya asistía a fiestas y danzas (rumba, reggae) africanas. Pero, también encuentra a artistas que trabajan sobre motivos y temas africanos tales como su profesor Zanaída Díaz, sus amigos Rafael Lao y Belquis Ayó.

Es autor de varias creaciones artísticas¹⁹⁸ entre las cuales podemos citar en primer lugar sus *Visiones del Persiles*, 70 x 50 cms, técnica mixta sobre cartulina, 2017. En 2019, realizó tres exposiciones individuales¹⁹⁹: *Diálogos de Mestizaje*²⁰⁰, *Renacimiento de la Utopía*²⁰¹ y *ADN Cervantes, La Obra*²⁰².

Ha obtenido más de 30 premios y distinciones internacionales entre los cuales: el “Tercer Premio de Bibliofilia” (Libro de artista *ADN Cervantes*) en 2019, el “Tercer Premio de Bibliofilia” (Libro de artista *Visiones cubistas del Quijote*), el “Certificado a la Excelencia” del Palm Art Awards de 2018 en Alemania, por ejemplo.

¹⁹⁶ La madre de su abuelo era descendiente de África y, su abuelo él mismo indio.

¹⁹⁷ Los afrodescendientes son la comunidad de africanos que han nacido fuera de África. La historia de las migraciones, la trata de los negros, el comercio triangular nos enseñan del cómo de la presencia de esa comunidad en todos los continentes. A pesar de su desarraigo geográfico, conserva una relación y huellas de su civilización que, el tiempo pasando, ha venido a similitud con la caribeña.

¹⁹⁸ *Las mujeres que lloran*, 162 x 65 cms, Técnica mixta sobre lienzo, 2014 (Tríptico); la Serie *Quijote*, Técnica mixta sobre cartulina, 54 x 37 cms, 2015, la Serie *Sueños cervantinos*, Técnica mixta en cartulina, 100 x 70 cms, 2015; el *Retrato de Quijote*, Técnica mixta en cartulina, 27 x 37 cms, 2015¹⁹⁸; la Serie *Sueños cervantinos*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2015; *La conquista de El Bonillo*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2015; la Serie *Dulcinea. La conquista románica*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2016, *Monotipias y molino*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2016; la Serie *Sueños cervantinos (Dulcinea idílica)*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2015; la Serie *Sueños cervantinos (la conquista de la Mancha)*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2015; Serie *ADN Cervantes XII*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2016; la Serie *Cervantes y la música*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2016, la Serie *Atrapados Quijote y Pokemon. 'El asesinato del postmodernismo'*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2016; la Serie *El numen de Cervantes*, Técnica mixta en cartulina, 70 x 50 cms, 2016, etcétera.

¹⁹⁹ El catálogo de esa rica producción puede consultarse en su página web personal www.f-alarconart.com.

²⁰⁰ En la Universidad de Jean Monnet, Saint-Étienne, Francia.

²⁰¹ En la Casa Medrano, Sala Gregorio Prieto, España.

²⁰² En el Centro Cívico ‘Príncipe de Asturias’ en Quintanar de la Orden, Toledo, España.

Echenique es un artista multiforme que se inspira en el universo, el nacimiento, la vida, la muerte, el más allá, la fertilidad, el tiempo y el caos del mundo contemporáneo para pintar. No representa estos temas de manera aislada, sino desde una práctica de inspiración cubista, los fracciona en micromundos que expresa en un solo plano bidimensional. De los materiales naturales/orgánicos, minerales (café, vino²⁰³, arena) a los más tradicionales (tinta, pintura, óleo), el artista no tiene límites cuando pinta. Utiliza la técnica mixta sobre cartulina y la técnica mixta sobre lienzo con procesos muy auténticos, singulares y variados: el dibujo, el collage, acuarela, acrílico, carboncillo, la pintura y el grabado. También, utiliza el arte digital para pintar. Esta mezcla revela el carácter híbrido, intermedial, transhistórico y transcultural de su obra que expresa la contemporaneidad/la antigüedad y las culturas afrocubana/española.

II.2.2. Presentación plástica de *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017)

Es una serie de veintisiete cuadros que ilustran la obra póstuma de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). Fueron expuestas por el pintor en La Tercia²⁰⁴ en el municipio Mota del Cuervo situado en la provincia de Cuenca²⁰⁵ en el año 2017. Son 27 pinturas de color, de dimensión 70 x 50 cms, y cada uno tiene un título (*titulus*) que ya ancla su contenido, es decir, que guía al observador a propósito de lo que trata el cuadro²⁰⁶. Aunque parte de la serie es una reinterpretación plástica del *Persiles*, es de mencionar que Echenique lo (re)crea más con una visión propia; de ahí el vocablo “visiones” en el título de dicha serie. Pues, como Cervantes tiene una visión global del mundo con el *Persiles*, Echenique tiene una cosmovisión que fragmenta en microvisiones en las que busca reflejar el caos del universo, el tiempo

²⁰³ Empezó a utilizar el vino y el café como recursos para pintar desde su estancia en Bellas Artes, como solución a la escasez de materiales.

²⁰⁴ Es un edificio gran exento sin ventanas, de planta rectangular que servía en tiempos remotos para conservar el trigo que debía utilizar en tiempos de malas cosechas y que hoy es un Bien de Interés Común del municipio. Fue construido en el siglo XV.

²⁰⁵ Cuenca es una provincia situada en Castilla-La Mancha (España).

²⁰⁶ El propio Echenique nos mandó ese catálogo vía *WeTransfer* -un servicio web que permite mandar documentos que tienen grandes tamaños- el 29 de noviembre de 2018 y nos dio el permiso del uso de sus pinturas.

que corre –pasado, presente y futuro- (noción de triple tiempo de la confraternidad de los masones) pero, en la mirada de sus personajes, expresa un universo onírico que esperanza.

En los veintisiete cuadros bidimensionales, Echenique utiliza la técnica mixta en cartulina. Es una técnica que consiste en utilizar en una obra dos o más técnicas artísticas como dibujo, óleo, acrílico o collage. Mezcla, a este propósito, creyón acuarelado, tinta china, vino tinto, vino rosado, café para la paleta cromática. Son de estilo neocubista. En la historia del arte, el cubismo es un estilo del Arte Moderno que se sitúa a principios del siglo XX y al final de la Segunda Guerra Mundial (1945), precisamente en 1907. Se caracteriza por la representación de los volúmenes con formas geométricas simples²⁰⁷ en las que el artista fracciona sus sujetos. Pues, se compone de unidades minimales. Echenique respeta esa norma estilística²⁰⁸, pero la contemporaneiza y la personaliza. Así, sus formas no son tan geométricas y, se puede observar una progresiva desaparición de la dimensión morfológica del arte y ruptura con las prácticas tradicionales del propio cubismo (Morizot, 2004).

Dispone sus componentes espaciales de tal manera que el espectador perciba en mismo instante diferentes acciones y escenas. Utiliza amontonamiento de mundos, personajes, elementos, multiplicidad de rostros objetos y formas fragmentados, lo que a veces dificulta el reconocimiento de las formas y la lectura. Cada uno de sus personajes tiene una postura corporal que singulariza su personalidad y le da a cada uno una especie de psicología diferenciada, en términos de Bessière y Bessière (2018). Algunos parecen tristes, pálidos, asustados, otros ensueñan y tienen la mirada perdida en el vacío.

Vamos a notar que el material que utiliza el artista tiene como función españolizar y cubanizar la serie, porque el vino tinto y el vino rosado tienen una raíz española. Si el artista se ha instalado en España, no olvida sus raíces. Por ende,

²⁰⁷ Rectangular, circular, triangular, pentagonal, ortogonal (Franco Ruschmann, 2003).

²⁰⁸ Por ejemplo, utiliza el collage que es una técnica cubista.

también utiliza el café en esa obra como para afirmar su identidad cultural hispano-americana en general y peruano-cubana²⁰⁹ en particular. Pues, son obras mestizas e híbridas en las que interfieren dos culturas globales. A continuación, vamos a hacer breves comentarios plásticos de cada una de las 27 pinturas. Los títulos de las ilustraciones van a aparecer por orden de la cronología narrativa de la obra. Así, vamos a intentar clasificarlas según evolúa el hilo narrativo de la diégesis. Seguirán las que no encuentran un anclaje directo en el texto y, por fin, las de orden general, es decir, que ilustran la obra globalmente. Sólo nos limitamos a su comentario paratextual, icónico y plástico. Reservamos los siguientes apartados a la interpretación en relación con el *Persiles*.

En la parte inferior derecha de cada cuadro, hay inscripciones manuscritas del pintor: el título de la obra *Persiles y Sigismunda*; el título del cuadro y la firma: “F.” (inicial de Felipe) + “Alarcón el año (2017)”. Estas informaciones no vienen en el mismo orden en todos los cuadros. En unos, empieza por el título de la obra entre comillas seguido de su firma y el título del cuadro, en otros, termina con la firma. En otros cuadros, no aparece el título de la obra.

PRIMER LIBRO

II.2.2.1. *Los del navío descubrieron al fatigado joven*

Con el presente cuadro, Echenique ilustra el primer capítulo del primer libro. Concretamente, cuando Arnaldo y los que venían con él descubren a Periandro después del naufragio del barco que le llevaba de la Isla Prisión a la Isla Bárbara:

Sentose el fatigado joven, y, tendiendo la vista a todas partes, casi junto a él descubrió un navío que en aquel reposo del alterado mar, como en seguro puerto, se reparaba. Descubrieron asimismo los del navío los maderos y el bulto que sobre ellos venía; y, por certificarse qué podía ser aquello, echaron el esquiife al agua y llegaron a verlo, y, hallando allí al tan desfigurado como hermoso mancebo, con diligencia y lástima le pasaron a su navío, dando con el nuevo hallazgo admiración a cuantos en él estaban.

²⁰⁹ No se menciona mucho su relación con el Perú en las obras de Echenique. Su abuelo era indio y su propio nombre Echenique viene del Perú como lo afirma en la entrevista con Pereyra Valdivia Cecilia (2019).

Subió el mozo en brazos ajenos, y, no pudiendo tenerse en sus pies de puro flaco —porque había tres días que no había comido— y de puro molido y maltratado de las olas, dio consigo un gran golpe sobre la cubierta del navío, el capitán del cual, con ánimo generoso y compasión natural, mandó que le socorriesen (*TPS*, I, 1, pp.131-132).

Un personaje de pie con una cruz en la mano derecha ocupa los tres cuartos de la vertical central del cuadro. Frente a él y en contrapicado, un hombre mayor de edad con un bigote está de perfil. En la planta de la lateral central, se perciben personajes deformes. Los colores presentes son el azul, el marrón y el amarillo.

II.2.2.2. Oía llorar a una dama

Está enmarcada en el segundo Capítulo de la primera Parte. La dama de que habla es Taurisa, criada de Auristela. Periandro oye sus lamentaciones desde otra habitación. En forma de *analepsis* –cuento anacrónico o retrospectivo-, ella le cuenta sus fortunas: “Pero, como le acosaban varios y tristes pensamientos, no podía el sueño tomar posesión de sus sentidos, ni menos lo consintieron unos congojosos suspiros y unas angustiadas lamentaciones que a sus oídos llegaron, a su parecer, salidos de entre unas tablas de otro apartamiento que junto al suyo estaba” (*TPS*, I, 2, pp.133-134).

La primera impresión que tenemos mirando esta ilustración son los contrastes cromáticos. Se superponen, unos imponiéndose vía los contornos (como el rojo) y los otros, vía el espacio (como el marrón). Como para llamarle la atención al observador, una mujer situada en el centro de la imagen y desnuda cubre su cara con sus manos; las líneas rojas refuerzan sus contornos. Frente a ella dos personas se dan besos. En la parte inferior derecha del cuadro, una mujer llora y una luna la mira tristemente.

II.2.2.3. La conquista del Persiles

Esta ilustración es un poco más global. Es una especie de resumen de la aventura de Periandro y Auristela que van a la conquista del mundo, siendo Persiles el capitán de dicha carabela. Pero, muy precisamente, la podemos enmarcar a partir de la venta de Periandro a los corsarios porque de una manera u otra, marca los comienzos de una conquista, la de su amada Auristela: “Abrazó Periandro a todos los que en el barco

venían, casi preñados los ojos de lágrimas, que no le nacían de corazón afeminado, sino de la consideración de los rigurosos trances que por él habían pasado” (TPS, I, 3, pp.148-149).

El tondo²¹⁰ izquierdo alberga una sucesión de líneas fuertes que marcan los contornos de figuras que indican la presencia de barcos. El viento inclina sus velas y la acumulación de colores con diferentes tonos convoca una situación agitada o de confusión. En el mismo espacio, se percibe un ave (el ruiseñor) de color verde y amarillo.

Avanzando de la izquierda a la derecha, se puede ver a dos soldados, cuyas espada y lanza dibujan la Cruz de San Andrés²¹¹. Uno levanta las manos en forma de victoria, otro mantiene una posición de lucha. En el lado lateral derecho, una mujer desnuda con formas voluptuosas contrasta con el resto de la imagen. Los tres cuartos de la masa plástica que acabamos de presentar reposan, como una bola, en dos grandísimas manos. Pues, Echenique representa figuras a escalas diferentes. Los colores que dominan son el azul, el amarillo y el marrón.

II.2.2.4. Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca

Una vez más, el cuadro reposa en una composición circular. En el lado inferior izquierdo del tondo, un personaje ricamente vestido, con una peluca está sentado -¿una mujer?-. Cabalga hacia él un joven hombre que lleva una corona. Las patas inferiores y superiores del caballo entran suavemente en contacto con dos rueditas o ruedas de bicicletas. En éstas se pueden ver cuadrículas negras y blancas. Los contornos del caballo y la corona son de color amarillo dorado. En el centro superior del cuadro Echenique procede por una puesta en abismo para auto-citar la obra que ilustra: el *Persiles* en el *Persiles*. Pues, está una especie de epitafio que lleva una fotografía y el título de la obra: “*Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*”. El texto cobra forma de imagen y hasta se nota en la tipografía. El azul es el color dominante.

²¹⁰ Uso de figuras circulares (Bessière y Bessière, 2018).

²¹¹ Su equivalencia latina es *crux decusata* y se diferencia de las cruces clásicas por su forma que dibuja la X.

Esta ilustración se enmarca en el tercer capítulo de la primera parte del *Persiles*, cuando Periandro está vendido a los bárbaros corsarios. Cuando llegan, Arnaldo se presenta como natural del reino de Dinamarca:

Oyendo lo cual Arnaldo, respondió:

—Nosotros somos naturales del reino de Dinamarca, usamos el oficio de mercaderes y de cosarios, trocamos lo que podemos, vendemos lo que nos compran y despachamos lo que hurtamos; y, entre otras presas que a nuestras manos han venido, ha sido la de esta doncella —y señaló a Periandro—, la cual, por ser una de las más hermosas, o por mejor decir, la más hermosa del mundo, os la traemos a vender; que ya sabemos el efeto para que las compran en esta isla; y si es que ha de salir verdadero el vaticinio que vuestros sabios han dicho, bien podéis esperar desta sin igual belleza y disposición gallarda que os dará hijos hermosos y valientes. (*TPS*, I, 3, p.146).

II.2.2.5. *Donde el bárbaro español prosigue su historia*

Ilustra el Capítulo sexto del primer Libro. Al recibir en su cueva a Periandro, Auristela, Cloelia y la intérprete (Transila), quienes han sido prodigiosamente salvados de la guerra entre los bárbaros por Antonio el hijo, Antonio el español cuenta a sus huéspedes sus aventuras, de cómo llegó a la isla y de cómo encontró a su mujer Ricla. La historia empieza en el quinto capítulo para proseguir en el sexto:

Venid, señores, y daremos sepultura a la difunta [Cloelia] y fin a mi comenzada historia; [...]se volvieron todos a encerrar en el cóncavo de la peña donde habían dormido, por defenderse del frío que con rigor amenazaba. Y, habiéndose sentado en las blandas pieles, pidió el bárbaro silencio, y prosiguió su cuento en esta forma:

Cuando me dejó la barca en que venía en la arena, y la mar tornó a cobrarla ya dije que con ella se me fue la esperanza de la libertad, pues aun ahora no la tengo de cobrarla. Entré aquí dentro, vi este sitio y pareciome que la naturaleza le había hecho y formado para ser teatro donde se representase la tragedia de mis desgracias. Admirome el no ver gente alguna, sino algunas cabras monteses y animales pequeños de diversos géneros. Rodeé todo el sitio, hallé esta cueva cavada en estas peñas, y señalela para mi morada. Finalmente, habiéndolo rodeado todo, volví a la entrada que aquí me había conducido, por ver si oía voz humana o descubría quién me dijese en qué parte estaba; y la buena suerte y los piadosos Cielos, que aún del todo no me tenían olvidado, me depararon una muchacha bárbara [Ricla, su futura esposa] de hasta edad de quince años que por entre las peñas, riscos y escollos de la marina, pintadas conchas y apetitoso marisco andaba buscando. (*TPS*, I, 6, pp.173-174).

Las líneas oblicuas que componen la presente ilustración imponen una lectura que va de la lateral derecha a la lateral izquierda. Con personajes deformes, cabezas mortíferas y la multiplicación de rostros y ojos, el artista presenta una especie de

composición plástica de corte cuasi-figurativo. En su centro, está una mujer perdida en su imaginario. Si el color rojo que dibuja los contornos de un personaje deforme e indica la vena del brazo de otro personaje representado en contrapicado en la parte superior izquierda del cuadro es casi el único color que se identifica claramente, los demás colores –marrón, amarillo, azul, verde- se mezclan, se difuminan y crean tonos cromáticos figurativos.

II.2.2.6. *Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma*

Roma es el destino final de los peregrinos. La etapa de este proceso que Echenique representa aquí es el inicio del viaje:

Dieron dos barcas a los que habían salido de la mazmorra, y en otras dos se embarcaron: en la una todos los bastimentos que pudieron recoger con cuatro personas de las recién libres, y en la otra se entraron Auristela, Periandro, Antonio el padre y Antonio el hijo, con la hermosa Ricla y la discreta Transila —que este era el nombre de la intérprete¹²— y la gallarda Constanza, hija de Ricla y de Antonio.[...] Sirvió la barca de Periandro de capitana, a quien siguieron los demás [...] Oyendo lo cual Periandro, le mandó llegase su barca a tierra y le recogiese en la que llevaba los bastimentos. Hecho esto, alzaron las voces con alegres acentos, y, tomando los remos en las manos, dieron alegre principio a su viaje (*TPS*, I, 6, p. 181).

Desembarcan con un total de cuatro barcas: “Cuatro millas, poco más o menos, habrían navegado las cuatro barcas” (*TPS*, I, 7, p.182). Auristela, Periandro, Antonio el padre, Antonio el hijo, Ricla, Constanza y Transila en una, los bastimentos, ciertos prisioneros liberados de la mazmorra y un bárbaro en las tres otras.

La presente ilustración tiene una textura granulada. Casi todos los personajes tienen palos que se terminan con formas de cruz. Es de aspecto muy apagado y tenebrista debido primero a los colores usados y segundo a las posturas de la gente que la componen; a pesar del hecho de que el azul matice este aspecto dando vida y esperanza a la composición.

En la parte inferior derecha, se puede ver a una mujer arrodillada, brazos abiertos, ojos cerrados, cabeza ligeramente inclinada hacia su hombro izquierdo; lo que establece ineluctablemente una conexión entre su rostro inquieto y la cruz de la cátedra

que está frente a ella. En el centro de la ilustración, está un hombre sosegado, calmo, de altura mediana con brazos abiertos.

II.2.2.7. *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos*

En este cuadro, casi desaparece el azul que desde el inicio se repite a provecho de colores más cálidos. De la izquierda a la derecha, los personajes dispuestos por orden decreciente imponen una diagonal a la lectura espacial de la ilustración. Terminan esa diagonal dos personajes: el primero es una mujer aparentemente pensativa y arrodillada que reza; el segundo, un hombre mayor de edad, vestido de terciopelo.

En el plano superior de la derecha, se localiza un navío que se dirige hacia un pueblo y lleva una bandera blanca con insignias que dejan pensar en la bandera de Inglaterra. Lo todo en un cuadro rectángulo de estilo barroco. También se puede percibir el retrato del busto en perfil de un hombre como en una especie de efigie de “las monedas de la Antigüedad o de las medallas posteriores” (Martín Gil, 2011:96). Lleva la mención “CERVANTES”, que deja pensar en el retrato de Miguel de Cervantes.

Está ubicado en el capítulo once del primer libro, pero la escena se prologa en el capítulo que sigue, “Donde se cuenta de qué parte y quién eran los que venían en el navío” (TPS, I, 12, p.210). Esto se puede verificar con las respuestas que los viajeros reciben de dos personas que andaban por la marina: “Respondiéronle, en lengua que ella entendió, que aquella isla se llamaba Golandia, y que era de católicos, puesto que estaba despoblada, por ser tan poca la gente que tenía que no ocupaba más de una casa, que servía de mesón a la gente que llegaba a un puerto que estaba detrás de un peñón que señaló con la mano” (TPS, I, 11, p.207).

II.2.2.8. *Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento*

Cervantes narra el filme de la llegada de los peregrinos a la Isla Golandia, después de las desventuras vividas en la precedente isla –Isla Bárbara–:

En fin, más con la ayuda del Cielo, como se debe creer, que con las de sus brazos, llegaron a la deseada isla, y vieron andar dos personas por la marina, a quien con grandes voces preguntó Transila qué tierra era aquélla, quién la gobernaba y si era de cristianos católicos. [...]

Y si vosotros, quienquiera que seáis, queréis repararos de algunas faltas, seguidnos con la vista, que nosotros os pondremos en el puerto. Dieron gracias a Dios los de las barcas, y siguieron por la mar a los que los guiaban por la tierra, y, al volver del peñón que les habían señalado, vieron un abrigo que podía llamarse puerto, y en él hasta diez o doce bajeles, dellos chicos, dellos medianos y dellos grandes; y fue grande la alegría que de verlos recibieron, pues les daba esperanza de mudar de navíos y seguridad de caminar con certeza a otras partes. [...]

Llegaron a tierra; salieron así gente de los navíos como del mesón a recibirle [...] De tal manera causó admiración, espanto y asombro la bellísima escuadra en los de la mar y la tierra, que todos se postraron en el suelo y dieron muestras de adorar a Auristela. Mirábanla callando, y con tanto respeto que no acertaban a mover las lenguas por no ocuparse en otra cosa que en mirar. [...]

El patrón deste hospedaje es cortesísimo, y todos los destas naves ni más ni menos. Mirad si os da más gusto volveros a ellas o entrar en el hospedaje, que en ellas y en él seréis recibidos y tratados como vuestra presencia merece. (*TPS*, I, 11, pp.207, 208, 209)

Las formas angulares contrastan con las circulares y se observan rivalidades de posturas. Las escaleras dibujan líneas de fuga que dejan ver en perspectiva y en segundo plano la puerta abierta de un edificio. En la parte inferior izquierda, un soldado que lleva una espada entra en el campo visual del cuadro y parece entrar en un pueblo. El rojo telúrico, el amarillo y el marrón son los colores que dominan este espacio global en el que texto (“Noruega/Países bárbaros”), máscaras, rostros, ojos, formas, casas, humanos y animales se mezclan para expresar una textura heterogénea e híbrida, pero que busca captar al mismo instante la atención del observador. Uno se puede perder en tantos laberintos y visiones.

II.2.2.9. *Transilia*²¹² es vendida a un corsario

La imagen ilustra el Capítulo trece del primer Libro, donde Transila da cuenta de su vida: cómo huyó de su pueblo, fue hallado por unos pescadores que la vendieron a unos corsarios. Se puede leer:

Es, pues, el caso —prosiguió Transila— que aquella noche un viento que de la mar soplaba me trujo a la tierra, y en la marina hallé unos pescadores que benignamente me recogieron y

²¹² En el *Persiles*, es Transila, hija de Mauricio e intérprete.

albergaron, y aun me ofrecieron marido [...] acordaron entre sí que, pues de todos era la presa que en mí tenían, y que no podía ser dividida en partes para poder repartirme, que me vendiesen a unos cosarios que aquella tarde habían descubierto no lejos de sus pesquerías. (TPS, I, 13, pp.217, 218).

La iconografía del cuadro nos presenta a dos hombres adultos que ocupan el campo central del cuadro: el primero, enteramente representado, está vestido de corsario marítimo (larga chaqueta, pantalón, zapatos, un sombrero y una espada) y, de perfil, el retrato del busto de Miguel de Cervantes. El espacio pictural es bordeado por figuras de mujeres tristes y los colores que dominan son el marrón y el rosa. La parte superior del cuadro más oscura se opone al hueco inferior más claro.

II.2.2.10. Suceso de la Isla Nevada

El episodio ilustrado aquí está situado en el capítulo veinte del primer libro. Para apoderarse de una mujer, dos hombres deben luchar hasta la muerte y el vencedor será el esposo: “tenemos concertado de pelear por la posesión de esa enferma doncella que ahí veis; la muerte ha de dar la sentencia en favor del otro, sin que haya otro medio alguno que ataje en ninguna manera nuestra amorosa pendencia” (TPS, III, 20, p.258).

Los dos mueren y Auristela se da cuenta de que la mujer disputada es su ama Taurisa. Muy fatigada y débil, ella muere también: “Arremetieron el uno contra el otro, y, sin mirar reglas, movimientos, entradas, salidas y compases, a los primeros golpes el uno quedó pasado el corazón de parte a parte, y el otro abierta la cabeza por medio; éste le concedió el Cielo tanto espacio de vida que le tuvo de llegar a la doncella y juntar su rostro con el suyo, diciéndole: —¡Vencí, señora: mía eres” (TPS, III, 20, p.258).

De aspecto muy triste, cinco personajes-animales se masifican en un círculo y ocupan los tres cuartos del campo visual que ofrece la presente ilustración. El rostro de una mujer se aparta de dicha masa por el lado izquierdo del círculo. Un poco más arriba y en dirección contraria al rostro, un soldado cuya cara se esconde detrás de su máscara de hierro cabalga a grandes galopes. Tiene el cabestro del caballo en su mano izquierda como para mantenerse en equilibrio. En su derecha, lleva una lanza cuya

punta está en dirección frontal como si combatiera contra otro personaje fuera de campo. En el medievo, este tipo de combate a caballo se llamaba “Justa”. La textura central del cuadro es granulada mientras que los bordes parecen más lisos. Los colores predominantes son el negro, el marrón, el verde y el amarillo.

II.2.2.11. *El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa*

Ilustra el final del primer libro, más concretamente el capítulo veintidós, “donde el capitán²¹³ da cuenta de las grandes fiestas que acostumbraba a hacer en reino el rey Policarpo”:

Esta costumbre, a mi parecer justa y santa, puso el cetro del reino en las manos de Policarpo, varón insigne y famoso, así en las armas como en las letras, el cual tenía, cuando vino a ser rey, dos hijas de estremada belleza, la mayor llamada Policarpa y la menor Sinforosa; no tenían madre, que no les hizo falta, cuando murió, sino en la compañía: que sus virtudes y agradables costumbres eran ayas de sí mismas, dando maravilloso ejemplo a todo el reino (*TPS*, I, 22, p.264).

El cuadro tiene cinco personajes. Los colores dominantes son el azul y el amarillo. En la parte superior derecha del cuadro, se representa en primer plano y en contrapicado el rostro de un hombre con bigote. La parte superior de su cabeza está fuera de campo y lleva una gorguera en su cuello. En el centro, está sentado otro hombre mayor de edad en apariencia de rey y pies descalzos. En sus rodillas está un taparrabo. En oposición a este personaje, dos doncellas caminan frente a otra que adopta una posición estática. Está vestida de rica y tiene en su mano izquierda un palo terminado con una cruz. La fina capa de amarillo aplicada en su vestido le da un efecto luminoso. El cuadro representa pares de oposiciones sobre dos niveles verticales.

II.2.2.12. *De lo que sucedió a la celosa Auristela*

Esta imagen ilustra el capítulo veintitrés del primer libro del *Persiles*: “De lo que sucedió a la celosa Auristela cuando supo que su hermano Periandro era el que

²¹³ No se revela su nombre en la obra. Pero, aparece después del suceso de la isla Nevada -“el nuevo capitán del navío se iba a entretener a la estancia de sus pasajeros” (*TPS*, I, 21, p.264)- con el saqueo del barco de los viajeros por dos hombres, lo que va a provocar la separación de Periandro y Auristela. Periandro yendo a la isla de Policarpo y Auristela a otra.

había ganado los premios del certamen”. Auristela se llena de rabia y envidia al enterarse de las alabanzas de la princesa Sinforosa²¹⁴ para Periandro hasta volverse enferma: “Oh poderosa fuerza de los celos! ¡Oh enfermedad, que te pegas al alma de tal manera que sólo te despegas con la vida!” (TPS, I, 23, p.272).

Con impresión de caos, los personajes se masifican en el foco central del espacio pictural. Miradas tristes, ojos cerrados y textura granulosa, las pinceladas de azul parecen aliviar su carácter mortífero. En el lado lateral de la derecha, una doncella ricamente vestida ocupa un espacio vertical que marca una ruptura con la masa granulosa y gris. Ella lleva una corona amarillenta, un abrigo y, en la mano derecha, un asta de báculo terminada con una cruz flordelisada.

SEGUNDO LIBRO

II.2.2.13. *Cervantes cuenta cómo el navío se volcó con todos dentro*

Con este cuadro, Echenique ilustra precisamente el primer Capítulo del segundo Libro cuyo título es “Donde se cuenta cómo el navío se volcó con todos los que dentro dél [sic] iban” (TPS, II, 1, p.279). De buenas a primeras, lo que se nota es su aspecto sombrío y triste. Excepto la representación en contrapicado del hombre con gorguera y bigote (Cervantes) en el lado derecho del encuadre, las demás figuras del cuadro (barco, mujeres con ojos cerrados y miradas tristes) están inclinadas y dibujan una diagonal que libera el lado superior izquierdo. Esto causa ineluctablemente una especie de desequilibrio visual y de plano inclinado que concuerdan con la semántica del verbo “volcarse” (caerse, inclinarse) del *titulus*. En el centro, se puede notar la presencia de la rueda de la Fortuna.

II.2.2.14. *El barco que los llevaba, naufragó*

Es la ilustración de los dos primeros Capítulos del segundo Libro del *Persiles* como lo podemos leer en la siguiente cita:

²¹⁴ Hija menor del rey Policarpo y hermana de Policarpa.

Cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave, y comenzó la borrasca con tanta furia que no pudo ser prevenida de la diligencia y arte de los marineros; y así, a un mismo tiempo les cogió la turbación y la tormenta. [...]

La tormenta creció de manera que agotó la ciencia de los marineros, la solicitud del capitán y, finalmente, la esperanza de remedio en todos. Ya no se oían voces que mandaban hágase esto o aquello, sino gritos de plegarias y votos que se hacían y a los Cielos se enviaban; y llegó a tanto esta miseria y estrechez que Transila no se acordaba de Ladislao, Auristela de Periandro; que uno de los efectos poderosos de la muerte es borrar de la memoria todas las cosas de la vida, y, pues llega a hacer que no se sienta la pasión celosa, téngase por dicho que puede lo imposible. [...] Todo era confusión, todo era grito, todo suspiros y todo plegarias. Desmayó el capitán, abandonáronse los marineros, rindiéronse las humanas fuerzas, y poco a poco el desmayo llamó al silencio, que ocupó las voces de los más de los míseros que se quejaban. [...] Sepultose la nave, como queda dicho, en las aguas; quedaron los muertos sepultados sin tierra, deshiciéronse sus esperanzas, quedando imposibilitado su remedio; pero los piadosos Cielos (TPS, II, 1-2, pp.279, 280, 280, 282).

La densidad del color azul mezclado con el marrón y el amarillo captan la atención del observador en el centro. Entre este amontonamiento cromático, un soldado sin cabeza levanta sus flecha y escudo. En el segundo plano de la parte superior izquierda, está un barco con tinta plana. El artista aplica en sus velas un sombreado con líneas espirales. Se puede también observar que el pintor ejecuta juegos de sombras y luces.

II.2.2.15. *Lo que pasó entre el rey Policarpo y su hija Sinforsosa*

Aquí, Echenique ilustra la escena de confidencialidad y complicidad que existe entre el rey Policarpo y su hija menor Sinforsosa (Capítulo cinco del segundo Libro del *Persiles*). Pues, Policarpo habla “con voz baja” (TPS, II, 5, p.303) y revela “no más silencio, amiga” (TPS, II, 5, p.305), a su hija su amor por Auristela:

sea el decirte que muero por Auristela. El calor de su hermosura tierna ha encendido los huesos de mi edad madura; en las estrellas de sus ojos han tomado lumbre los míos, ya oscuros; la gallardía de su persona ha alentado la flojedad de la mía [...] Si pareciere locura, me quitaren el reino, reine yo en los brazos de Auristela, que no habrá monarca en el mundo que se me iguale (TPS, II, 5, p.305).

La disposición del cuadro es vertical. En el centro, un hombre mayor de apariencia lleva una corona y está de perfil. A su lado, pero muy cerca, una doncella

vestida en un traje que cubre los dos cuartos de sus piernas tiene las manos juntas, una corona y alas. Todos componen una masa que parece flotar sobre una ciudad.

II.2.2.16. Peregrinación onírica de Auristela y Periandro

Considerando el onirismo desde la memoria del pasado como ya presentado en el primer capítulo de esta parte, se pueden considerar los cuentos que Periandro hace de sus sucesos con Auristela como peregrinación onírica (véanse los Capítulos 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16 del segundo Libro). Como sueño, imaginación y representación mental de una realidad en la memoria, la peregrinación onírica de Periandro empieza, pues, en el capítulo 15 del mismo libro. Periandro cuenta sus fatigas en el mar y, un momento, empieza a tomar posesión el sueño en el cual, ve “sobre el carro [...] una hermosísima dama” (*TPS*, II, 15, p.383) que revela ser Auristela: “venía delante mi hermana Auristela, que, a no tocarme tanto, gastara algunas palabras en alabanza de su más que humana hermosura.” (*TPS*, II, 15, p.384), pero, rompió “el sueño, y la visión hermosa desapareció” (*TPS*, II, 15, p.385).

A la pregunta de Constanza²¹⁵ de saber si dormía, Periandro responde: “Sí, [...] porque todos mis bienes son soñados” (*TPS*, II, 15, p.386) y de lo que Auristela añade: “ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía.” (*TPS*, II, 15, p.386). Otra prueba que nos permite hablar de sueños es el inicio del capítulo 16 del segundo libro donde, prosiguiendo Periandro su historia, afirma: “Desperté del sueño, como he dicho” (*TPS*, II, 16, p.387). Es de notar que todo ese viaje onírico, Periandro lo hace con la representación mental de Auristela.

El personaje principal de esta ilustración es la mujer que ocupa el centro superior del espacio. Su rostro se desdobra y parece cabalgar hacia la fuga al campo izquierdo. Detrás de ella, varios personajes forman un arco de círculo en forma de “C”. Entre ellos, cuatro tienen ojos cerrados y los cuerpos de unos se oponen para dibujar una

²¹⁵ Hermana de Antonio el joven. Se casará con el Conde en Quintanar de la Orden donde se vuelve ella Condesa (véanse *TPS*, III, 9, pp.521, 522, 521).

especie de “X”. La imagen a la vez dinámica y estática representa un sinfín de entrecruzamiento de formas y cuerpos, una multiplicidad de rostros, ojos y bocas. El color rojo es dominante pero también se mezclan el amarillo, el verde y el marrón.

TERCER LIBRO

II.2.2.17. *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén*

Lisboa es la capital de Portugal y Belén es una ciudad santa en Lisboa (*TPS*, III, 1, p.435). La presente ilustración es la reescritura plástica que Echenique hace del primer Capítulo del tercer Libro del *Persiles*. La primera ciudad que los marineros pisan en Portugal es Sangián, pero “quisieron llegar a Lisboa” (*TPS*, III, 1, p.434). Pues, llegaron allá entrando por Belén: “Llegó el navío a la ribera de la ciudad, y en la de Belén se desembarcaron, porque quiso Auristela, enamorada y devota de la fama de aquel santo monasterio, visitarle primero y adorar en él al verdadero Dios libre y desembarazadamente, sin las torcidas ceremonias de su tierra” (*TPS*, III, 1, p.434).

Tiene la disposición de un tablero con casillas. En la casilla superior izquierda, un hombre vestido con un abrigo y sombrero está de pie. En el mismo espacio, pero en segundo plano, la perspectiva proyecta una apertura que parece ser una puerta. Una mujer presente en primer plano ocupa la esquina inferior de la casilla superior derecha y, en el centro inferior pero difuminado, se erige una ciudad con monasterios y una enorme torre que se impone en el eje central de la composición. La marca particular de este cuadro es la abundancia de cruces. Los colores gris y amarillo son dominantes.

II.2.2.18. *Peregrinación por Badajoz*²¹⁶

A partir de Badajoz, los peregrinos siguen su camino a pie: “la devoción de Auristela, que había prometido de ir a pie hasta Roma desde la parte do llegase en tierra firme, llevó tras sí las demás devociones; y todos de un parecer, así varones como hembras, votaron el viaje a pie, añadiendo, si fuese necesario, mendigar de

²¹⁶ Es la capital de la provincia de Badajoz en la Comunidad Autónoma de Extremadura (España).

puerta en puerto” (*TPS*, III, 2, p.440). La presente ilustración trata, pues, de esta etapa del viaje como nos indican los inicios del segundo capítulo del tercer libro:

Desta manera, acomodándose a sufrir el trabajo de hasta dos o tres leguas de camino cada día, llegaron a Badajoz, donde ya tenía el Corregidor castellano nuevas de Lisboa cómo por allí habían de pasar los nuevos peregrinos, los cuales, entrando en la ciudad, acertaron a alojarse en un mesón do se alojaba una compañía de famosos recitantes, los cuales aquella misma noche habían de dar la muestra para alcanzar la licencia de representar en público, en casa del Corregidor. (*TPS*, III, 2, p.441).

Un castillo sostiene la parte central del cuadro. Echenique aplica los colores con tonos muy densos y líneas fuertes. Dos personajes opuestos frontalmente caminan hacia el castillo. Vestidos casi del mismo modo, tienen en sus manos, cada uno un palo. En el centro superior, se representa a una mujer y un niño en sus brazos. Unas gigantescas manos se imponen en el mismo espacio como una especie de protección. Los colores azul y marrón se utilizan para los diferentes contornos. El rojo es minoritario.

II.2.2.19. *Auristela y Periandro entran en Ocaña*

Es difícil situar este cuadro en el capitulado del *Persiles*. Cervantes sólo anuncia la entrada de los peregrinos en esa ciudad en el final del capítulo 8 del tercer libro: “Desde allí fueron a la villa de Ocaña, donde supo Antonio que sus padres vivían, y se informó de otras cosas que le alegraron, como luego se dirá.” (*TPS*, III, 8, p.512). En el capítulo siguiente –el nono-, ya están en Quintanar de la Orden.

Plásticamente, una mujer en el físico gracioso con una flor roja en sus cabellos castaños oscuros que reposan en su hombro derecha ocupa casi todo el espacio superior de la ilustración. El artista pinta el retrato de su busto, de perfil y en contrapicado. Su beatitud se expresa en la sonrisa y mirada perdida hacia el horizonte (fuera de campo). Ni lleva collares ni pendientes, lo que refuerza la sobriedad de su belleza. En ambos lados del personaje (oposición izquierda/derecha), se perciben catedrales que se reconocen por las cruces que terminan su arquitectura. El lado lateral izquierdo más cálido se opone al lado lateral derecho superior cuyo espacio es más frío

(azulado). La parte inferior es menos coloreada pero cálida. El artista marca esta oposición con el color rojo y amarillo.

II.2.2.20. Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden

Después del blanco narrativo que crea Cervantes antes de la evocación de Ocaña, los peregrinos llegan a Quintanar de la Orden, pueblo de Antonio el padre. El presente cuadro ilustra, pues, el Capítulo nono del tercer Libro. Ya a partir del final del capítulo 8 del tercer libro, Antonio el padre anuncia el proyecto de ida de los peregrinos a Quintanar de la Orden: “nos vamos a Ocaña, y desde allí al Quintanar de la Orden, que es mi patria” (*TPS*, III, 8, p.511) y, su llegada se materializa en el capítulo siguiente con esa pregunta de Antonio a su mismo padre Diego de Villaseñor: “¿Por ventura, señor —replicó Antonio—, este lugar no se llama el Quintanar de la Orden, y en él no viven un apellido de unos hidalgos que se llaman Villaseñores? Dígolo porque he conocido yo un tal Villaseñor, bien lejos desta tierra, que si él estuviera en ésta, no nos faltara posada a mí ni a mis camaradas” (*TPS*, III, 9, p.515) y cuyos sucesivos eventos con el reencuentro de su familia: “salieron dos hermosas y honestas doncellas, hermanas de Antonio, que habían nacido después de su ausencia” (*TPS*, III, 9, pp.516-517) son la respuesta positiva a la pregunta precedente.

Como para orientar la mirada del observador, los planos inclinados de los componentes (personajes y casas) imponen un dinamismo plástico que va de la izquierda a la derecha. El segundo plano del lado izquierdo nos muestra un pueblecito de donde procederían los peregrinos. Los cuatro primeros personajes están separados de las habitaciones. Un viejo acoge a una mujer que parece pedir ayuda, y otro, mucho más cansado tiene un palo. A partir del centro del cuadro, se ve a un hombre vestido de soldado (armadura, escudo, espada) y, en contrapicado, el *collage* de la imagen de la Virgen de la Piedad de Quintanar de la Orden. Se puede reconocer en la lateral derecha, sobre un escudo, la Cruz de Santiago cuyos brazos tienen flores de lirio, emblema de la Orden de Santiago, orden militar y religiosa que tenía como objetivo proteger a los peregrinos del camino de Santiago.

II.2.2.21. Plaza no muy grande no muy chica, Mota del Cuervo

Mota del Cuervo es un municipio de tamaño mediano situado en la provincia de Cuenca (España), “une terre sauvage qui tient sa noblesse de son aridité même” (Bessière y Bessière, 2018:210). Fue allí donde fue Echenique expuso la serie *Visiones de Persiles y Sigismunda*. Es la ilustración del décimo capítulo del libro tres del *Persiles* donde,

El hermoso escuadrón de los peregrinos, prosiguiendo su viaje, llegó a un lugar, no muy pequeño ni muy grande, de cuyo nombre no me acuerdo, y en mitad de la plaza dél, por quien forzosamente habían de pasar, vieron mucha gente junta, todos atentos mirando y escuchando a dos mancebos que, en traje de recién rescatados de cautivos, estaban declarando las figuras de un pintado lienzo que tenían tendido en el suelo (TPS, III, 10, p.527).

Esta ilustración tiene ocho personajes identificables, dispuestos en tres grupos que forman un triángulo. Los dos ancianos de la esquina inferior del triángulo que caminan hacia las habitaciones -¿pueblo/ciudad?-, provocan el dinamismo que viene completado por tres molinos de viento, el águila en pleno vuelo y el galope volador del caballo de la esquina superior izquierda. En el mismo instante, en la parte superior derecha del cuadro, las posturas de los personajes allí presentes lo inmovilizan. En esta ilustración, el artista utiliza la técnica del camafeo que consiste en utilizar diferentes tonos del mismo color para pintar (Bessière et Bessière, 2018). No podemos cerrar este episodio plástico sin evocar la figura del dios Crono representado, pero en apariencia de joven -hombre con alas-, en la parte superior derecha del cuadro.

CUARTO LIBRO

II.2.2.22. Dos amantes, que no hermanos

Con esta ilustración, Echenique resuelve plásticamente el enigma que iba permaneciendo en la novela desde la Isla Bárbara hasta Roma. En efecto, Periandro y Auristela -discretos amantes- silencian su relación amorosa: “venían encaminados con la disimulación y cubierta de ser hermanos” (TPS, IV, 13, p.706). Ese secreto amoroso

se rompe al final de la obra –resolución del enigma- cuando Auristela admite abiertamente su relación con Periandro,

No sé, hermana —dijo Auristela [dirigiéndose a Constanza]—, lo que me he dicho, ni sé si Periandro es mi hermano o si no; lo que te sabré decir es que es mi alma, por lo menos: por él vivo, por él respiro, por él me muevo y por él me sustento, conteniéndome, con todo esto, en los términos de la razón, sin dar lugar a ningún vario pensamiento ni a no guardar todo honesto decoro, bien así como le debe guardar una mujer principal a un tan principal hermano (*TPS*, IV, 11, p.694).

y cuando le declara abiertamente sus sentimientos:

tú has sido mi padre, tú mi hermano, tú mi sombra, tú mi amparo y, finalmente, tú mi ángel de guarda y tú mi enseñador y mi maestro, pues me has traído a esta ciudad, donde he llegado a ser cristiana como debo. Querría agora, si fuese posible, irme al Cielo sin rodeos, sin sobresaltos y sin cuidados, y esto no podrá ser si tú no me dejas la parte que yo misma te he dado, que es la palabra y la voluntad de ser tu esposa (*TPS*, IV, 10, p.691).

Esta ilustración es la manifestación clara del estilo neo-cubista del pintor. Se observa un fraccionamiento extremo de las formas y los planos, el uso de los colores verde y marrón y una mezcla de figuras deformes que engañan y desorientan la percepción del espectador-receptor –sinestesia-. Las formas angulares, curvas y oblicuas se oponen. Son características del primer período (1907-1912)²¹⁷ del Cubismo que Bessière y Bessière llaman Cubismo analítico (2018). Pero, un rostro de hombre en perfil, mayor de edad, con mucha barba se destaca entre estas tantas formas irreconocibles.

II.2.2.23. *Persiles y Sigismunda*

Este cuadro está inserto en la última parte del *Persiles*. Precisamente en el capítulo doce, donde Cervantes revela la procedencia de los personajes principales de su novela; Persiles de Tile y Sigismunda de Frislanda –dos islas del norte-: “De Tile es rey y señor Magsimino, hijo de la reina Eustoquia, cuyo padre no ha muchos meses que pasó desta a mejor vida, el cual dejó dos hijos, que el uno es el Magsimino que te he dicho, que es el heredero del reino, y el otro, un generoso mozo llamado [...]

²¹⁷ De 1912 a 1914, se habla de Cubismo sintético y se caracteriza por el uso de “palette plus colorée, usage des aplats et moindre fractionnement des formes géométriques” (Bessière et Bessière, 2018:176).

Eusebia, reina de Frislanda, tenía dos hijas de estremada hermosura, principalmente la mayor, llamada Sigismunda” (TPS, IV, 12, pp.699-700, 701).

De perfil, el busto de un hombre con bigote está representado en primer plano. La puesta en abismo de un libro –el *Persiles*- mezclado con la imagen de una mujer continúa el cuello de su vestido. En la parte inferior derecha, está un animal difícil de reconocer, pero se parece más a un perro o un lobo. El espacio vertical de la lateral izquierda está ocupado por un personaje masculino inclinado como si estuviera volcado por su caballo hasta parece perder el control de su espada, quizás sea a causa del desequilibrio provocado por su caballo. En esta representación, el aspecto sonriente y seguro del personaje contrasta con la acción presentada. Además, se nota la presencia de una luna que discute un mismo espacio con el rostro de una mujer. Los principales colores son el marrón y el amarillo difuminado.

NO CLASIFICADAS

II.2.2.24. *Cervantes atrapado en las aventuras de Auristela y Periandro*

La segunda lámina de esta serie no se localiza en la diégesis del *Persiles*. Es una meta-ilustración²¹⁸ porque hay una especie de auto-reflexividad en la que Echenique ilustra el autor –Miguel de Cervantes- de la obra ilustrada –el *Persiles*-. Es de tradición en los libros ilustrados consagrar una ilustración a la figura del autor del libro que se ilustra. Pues, Cervantes se identifica en la historia que él mismo narra o la de sus personajes ficticios –Auristela y Periandro²¹⁹-. ¿fue un resumen de su vida o, una adaptación romanesca de su vida?, porque se sabe que Cervantes tuvo una vida de peregrino atravesando malas fortunas, aventuras, derrotas, raptos y prisión (en

²¹⁸ En el dominio de la literatura, se habla más de la relación metatextual o meta-literaria. Es un tipo de relación transtextual desarrollada por Gérard Genette en su libro *Palimpsestes* (1982) y que ya hemos desarrollado en la primera parte de esta tesis doctoral.

²¹⁹ La excepción es que Cervantes conoce la mayoría de sus malas fortunas en Italia y regresa después a España después de su cautividad en Argelia (1575-1580). En contrario, para Periandro y Auristela, Italia (Roma) su Nueva Jerusalén.

Argel)²²⁰. Aún más, durante sus andanzas, Cervantes comparte ciertos espacios geográficos de Italia atravesados por sus personajes.

A modo de ejemplo, los peregrinos llegan a Italia a partir del capítulo diecinueve del tercer libro. Primero, “Entraron en Milán” (*TPS*, III, 19, p.608), enseguida “llegaron a Luca, ciudad pequeña, pero hermosa y libre” (*TPS*, III, 19, p.610) y, Roma: “vieron a Roma” (*TPS*, IV, 2, p.636) / “entraron en Roma [Ciudad Santa] por la puerta del Pópulo” (*TPS*, IV, 3, p.645).

Sus ejes de composición son líneas cíclicas que dan efectos de bolas. La cabeza de un personaje –Cervantes- centrado de rostro aguileño con nariz corva, marca la simetría del cuadro que divide el espacio en dos espacios verticales iguales. En apariencia, es un hombre mayor. La paleta cromática es rica. Mezcla los colores fríos (azul) y cálidos (amarillo, marrón). Frente al rostro, una mujer lleva un traje blanco que no deja ver sus pies. En un sutil movimiento, brazos abiertos, parece avanzar hacia el rostro como si volase. En el mismo instante, un caballero la sigue con una espada levantada. En la lateral izquierda, hay una desmultiplicación de caras: cuatro caras pareadas que, según la forma de su nariz, indican un par de mujeres y otro par de hombres.

II.2.2.25. *El Toboso, comienzo de mi recorrido, como hombre de la Mancha*

Entre esculturas de caballos de madera y un soldado, se oponen frontalmente en filigrana dos personajes: una doncella –la descrita en el primer cuadro- en la parte inferior izquierda y un hombre –el descrito en el cuadro nueve- de contrapicado en el centro superior del espacio gráfico. En el segundo plano, dos aperturas que dejan percibir una *verduta*²²¹ ocupan la parte inferior derecha del cuadro. Tres macetas enverdecen el espacio y le dan vitalidad. El verde, el negro, el azul y el amarillo apagado dominan la paleta cromática de la imagen.

²²⁰ A propósito de este episodio de su vida, podemos establecer una relación con el *Persiles* considerando la Cueva de Prisioneros como la Prisión en que fue encarcelado Cervantes en Argel.

²²¹ Paisaje real o imaginario que se percibe a través de una apertura en el segundo plano de un cuadro (Bessière y Bessière, 2018).

No se puede situar esta miniatura en el texto ya que fue una creación del propio autor después de exponer su serie “Sueños Cervantinos”²²² en el Museo Cervantinos (El Toboso) y de recibir el premio “Hombre de la Mancha” en 2016. Es de recordar que fue su primera exposición individual en la Comunidad Autónoma de Castilla-La-Mancha²²³ pues, sus primeros pasos como “Hombre de la Mancha”, título del premio.

ORDEN GENERAL

II.2.2.26. *Peregrinación eterna*

El artista intenta representar la obra global con este cuadro: viaje de las islas septentrionales²²⁴ hasta las tierras meridionales²²⁵. Por el proceso de construcción en abismo, algunos datos topográficos del texto se vuelven imagen. Este tipo de construcción revela el carácter híbrido de la ilustración que confunde texto en la imagen, texto e imagen. Representa “los más principales casos de su historia” (*TPS*, III, 1, p.437) y algunos territorios por los que pasaron como las Islas Bárbaras más cálidas y las tierras meridionales más frías:

a un lado pintó la isla Bárbara ardiendo en llamas, y allí junto la isla de la prisión y un poco más desviado, la balsa o enmaderamiento donde le halló Arnaldo cuando le llevó a su navío; en otra parte estaba la isla Nevada, donde el enamorado portugués perdió la vida. [...] resolutamente, no quedó paso principal en que no hiciese labor en su historia que allí no pintase, hasta poner la ciudad de Lisboa y su desembarcación en el mismo traje en que habían venido; también se vio en el mismo lienzo arder la isla de Policarpo, a Clodio traspasado con la saeta de Antonio y a Cenotia colgada de una entena; pintose también la

²²² Es una serie que se consagra a la representación de dos personajes importantes del *Quijote*: el Quijote y Dulcinea. Echenique realizó esta serie para le Editorial Summa de Madrid y la expuso en 2015 en el Museo Cervantinos.

²²³ Van a seguir seis otras exposiciones en la Comunidad Autónoma de Castilla-La-Mancha. En 2016: *ADN Cervantes*. Galería Domus Artis. El Toboso (Toledo), España; *Cervantes y la música*. La Ermitilla, Quintanar de la Orden, Toledo (España); *Monotipias y Molinos*. La Tercia, Mola del Cuervo, Cuenca (España) y *ADN Cervantes*. Casa Museo de Cervantes, Esquivias, Toledo (España). En 2017: *Visiones del Persiles*. La Tercia, Mota del Cuervo, Cuenca (España) y 2019: *ADN Cervantes, La Obra*. Centro Cívico ‘Príncipe de Asturias’, Quintanar de La Orden, Toledo (España).

²²⁴ La Europa del Norte o Septentrional se define en relación con la Mancha, el Mar del Norte y el Mar Báltico. Sus principales territorios son: Suecia, Noruega, Dinamarca, la Isla Islandia, Finlandia y Estonia. Su clima es más cálido.

²²⁵ La Europa meridional o del Sur tiene un clima mediterráneo. Está constituida de las penínsulas Ibérica (España, Portugal, Andorra), Italiana (Italia, Malta, etcétera) y Balcánica (Albania, Croacia, Eslovenia, Grecia, Serbia).

isla de las Ermitas, y a Rutilio con apariencias de santo. Este lienzo se hacía de una recopilación que les escusaba de contar su historia por menudo (*TPS*, III, 1, pp.438, 439).

La oposición norte-sur se expresa en el globo en forma de Rueda de la Fortuna y de cambios espirales. Triángulos, cuadrados y círculos son las formas geométricas que componen esta ilustración. De aspecto muy tierno con los colores sombríos que dominan su paleta cromática, tres componentes esenciales captan la atención del observador: el viejo y la doncella, pero también la bola –como el globo terrestre- sobre la que hay especies de mapas e inscripciones verbales (Islas Barbaras, Inglaterra, Lisboa, Toledo, Cárceres, Badajoz, Valencia, Barcelona, Perpiñán). Los dos personajes tienen palos que se parecen a la flor de lirio.

II.2.2.27. Peregrinación por el mundo

Tanto como *Peregrinación eterna*, el presente cuadro es de corte global ya que ilustra la idea general del *Persiles*. Desde las islas septentrionales, los peregrinos atraviesan montañas, tierras, selvas salvajes, mares, océanos, pueblo y ciudades; encuentran gente de diferentes culturas. Trasladan de un lugar a otro en barco, a pie y con caballo. Unos son reales y otros ficticios. Además, Cervantes invoca el continente africano en su diégesis: “la ciudad de Argel” (*TPS*, III, 10, p.528) y “los desiertos de Libia” (*TPS*, IV, 1, p.628); lo que le da un carácter universal, como si peregrinase “por el mundo”.

Una vez más en contrapicado y de perfil, el busto de un hombre con bigote ocupa los tres cuartos del espacio gráfico de esta ilustración. El artista aplica finas capas del azul y marrón que dejan trasparecer niveles/escalas subyacentes de la ilustración. En la parte inferior izquierda, está una iglesia cuya puerta se representa en segundo plano. Sobre el tejado de la iglesia, reposa la mano derecha de una mujer. Con esta ilustración, hemos terminado la presentación plástica de las ilustraciones de Echenique.

Es de retener que Echenique es un artista muy híbrido en sus composiciones picturales cuya comprensión necesita un nivel de análisis agudo. Como lo afirma

Valle²²⁶, “hay en cada cuadro de este pintor una tesis a dilucidar, una saeta que nos apunta y de la cual debemos escapar sólo mediante la captación del mensaje que nos trae esa flecha, una necesidad poderosa de pensar nuestras circunstancias y todas las connotaciones que caen sobre nuestras particulares existencias a través de cosas tan cotidianas como la arquitectura, la religión, las costumbres, los modos de vestir, el modo en que nos vemos a nosotros mismos y en que nos ven los otros”.

La siguiente tabla localiza los diferentes capítulos del *Persiles* ilustrados por Echenique.

CÓDIGO	ILUSTRACIÓN	SITUACIÓN EN EL TEXTO
PRIMER LIBRO		
FAE²²⁷ 1	<i>Los del navío descubrieron al fatigado joven</i>	Capítulo 1
FAE 2	<i>Oía llorar a una dama</i>	Capítulo 2
FAE 3	<i>La conquista del Persiles</i>	Capítulo 3
FAE 4	<i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i>	Capítulo 3
FAE 5	<i>Donde el bárbaro español prosigue su historia</i>	Capítulo 6
FAE 6	<i>Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma</i>	Capítulos 6, 7
FAE 7	<i>Llegan a Golandia, isla habitada por católicos</i>	Capítulo 11, 12
FAE 8	<i>Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento</i>	Capítulo 11
FAE 9	<i>Transilia es vendida a un corsario</i>	Capítulo 13
FAE 10	<i>Suceso de la Isla Nevada</i>	Capítulo 20
FAE 11	<i>El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa</i>	Capítulo 22
FAE 12	<i>De lo que sucedió a la celosa Auristela</i>	Capítulo 23
SEGUNDO LIBRO		
FAE 13	<i>Cervantes cuenta cómo el navío se volcó con todos</i>	Capítulo 1

²²⁶ En su reseña que se encuentra en el sitio web (f-alarconart.com) de Echenique en línea <https://f-alarconart.com/el-ambito-de-las-ideas-tras-el-color/> (consultado en 12/02/2020).

²²⁷ Felipe Alarcón Echenique.

	<i>dentro</i>	
FAE 14	<i>El barco que los llevaba, naufragó</i>	Capítulos 1 y 2
FAE 15	<i>Lo que pasó entre el rey Policarpo y su hija Sinforosa</i>	Capítulo 5
FAE 16	<i>Peregrinación Onírica de Auristela y Periandro</i>	Capítulos 10, 11, 12, 13, 14, 15
TERCER LIBRO		
FAE 17	<i>Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén</i>	Capítulo 1
FAE 18	<i>Peregrinación por Badajoz</i>	Capítulo 2
FAE 19	<i>Auristela y Periandro entran en Ocaña</i>	Final del capítulo 8
FAE 20	<i>Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden</i>	Capítulo 9
FAE 21	<i>Plaza no muy grande no muy chica, Mota del Cuervo</i>	Capítulo 10
CUARTO LIBRO		
FAE 22	<i>Dos amantes, que no hermanos</i>	Capítulos 10, 11, 13
FAE 23	<i>Persiles y Sigismunda</i>	Capítulo 12
NO CLASIFICADAS		
FAE 24	<i>Cervantes atrapado en las aventuras de Auristela y Periandro</i>	No clasificada
FAE 25	<i>El Toboso, comienzo de mi recorrido, como hombre de la Mancha</i>	No clasificada
ORDEN GENERAL		
FAE 26	<i>Peregrinación eterna</i>	General
FAE 27	<i>Peregrinación por el mundo</i>	General

Cuadro 5:
Situación de los cuadros de Echenique en el *Persiles* (Fuente: elaboración propia).

Notamos que el artista tiene una visión global de la obra y del pensamiento cervantino que, ora reinterpreta ora re-crea, brindando sus propias visiones con su propio estilo que podemos denominar estética echeniqueana híbrida o mestiza. Reserva doce cuadros para el primer libro, cuatro para el segundo, cinco para el tercer y dos para el último; para un total de veintitrés láminas (85, 18 %) que tiene más o menos un anclaje directo en el texto. Las cuatro restantes (14, 81 %) se desprenden de la diégesis como ya lo hemos dicho.

Confesamos que la situación que acabamos de hacer no se debe leer matemáticamente sino acordando mención especial a la flexibilidad porque Echenique no utiliza el *Persiles* como un dogma sino como un pretexto para expresar con tinta y pincel su cosmovisión del mundo contemporáneo. Como lo atestigua Wittkover (1987), cada generación produce su propia interpretación de antiguos símbolos con los que tiene afinidades, pero también, crea nuevos símbolos utilizando, modificando y transformando los del pasado.

Hemos podido verificar que se expresa con un lenguaje simbólico –cristiano, pagano, masónico- y emblemático. Así es como hemos podido destacar motivos como: a) simbolismo religioso: Roma, la crucifixión, la Cruz de Santiago; b) simbolismo pagano-cultural: la voluptuosidad de las formas de corte cubano, la multiplicación de rostros, máscaras, manos de corte afro-cubano; d) simbolismo mitológico: la rueda de la Fortuna, el caballo, la metáfora del Céfiro por el uso de los molinos, el ruiseñor, el lobo, la tempestad, la luna, el dios Cronos y el águila.

En resumen, ha sido cuestión de una presentación formal-plástica de las ilustraciones contemporáneas de Pierre Van Rompaey y Felipe Alarcón Echenique. Resulta que son dos artistas de áreas culturales y estilos artísticos diferentes. Rompaey es belga, pero de cultura francesa y sus ilustraciones son grabados sobre madera. En cambio, Echenique es hispano-cubano con influencias afrodescendientes y sus ilustraciones son pinturas sobre cartulina. Su biculturalidad se nota en su estilo artístico que podemos llamar pintura mestiza. Los dos ilustran el *Persiles* que toman

como punto de anclaje, pero con visiones y técnicas diferentes. Contrariamente a Rompaey cuyos grabados están anclados al texto, Echenique re-crea más que reescribe el *Persiles* brindando a la diégesis sus propias visiones e interpretaciones.

Los dos artistas coinciden en la ilustración de dos capítulos: el Capítulo 13 del Libro 2 y el Capítulo 1 del Libro 3. A pesar de la simbología religiosa y mitológica que los dos ilustran, las pinturas de Echenique se diferencian de los grabados de Rompaey por la presencia de símbolos de corte pagano-cultural (símbolos de la masonería, de la cultura afro-cubana).

En el siguiente capítulo, tratamos de analizar minuciosamente las correspondencias y las diferencias de los dos territorios mediáticos desde aquí presentados: el verbal (hipotexto del *Persiles*) y el iconográfico (ilustraciones posmodernas de Rompaey y Echenique).

**CAPÍTULO III: LECTURA DE LOS DIÁLOGOS ENTRE IMÁGENES
TEXTUALES E ILUSTRACIONES CONTEMPORÁNEAS EN *PERSILES***

El propósito de este capítulo estriba en estudiar el traslado de las imágenes textuales del *Persiles* a las imágenes gráficas contemporáneas del belga Pierre Van Rompaey y del hispano-cubano Felipe Alarcón Echenique.

III.1. Del *Persiles* a sus ilustraciones contemporáneas

Hasta aquí, hemos encontrado un sólo trabajo sobre las siete ediciones ilustradas del *Persiles*. Es el realizado por Marigno Vázquez en 2018 titulado “Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017), de Felipe Alarcón Echenique”.

El autor aborda el estudio de algunas relaciones entre el texto y la imagen en las ilustraciones de Echenique sobre el *Persiles*. Vamos a apoyarnos en este estudio y añadir lo que no ha mencionado en quince páginas. El enfoque comparatístico que utilizaremos con los grabados de Van Rompaey nos permitirá ensanchar los análisis.

Los análisis van a apoyarse en herramientas metodológicas transdisciplinarias e híbridas²²⁸. En un primer momento, diferentes territorios (imagen/texto) van a generar flujos comparatísticos: comparaciones intersemióticas o intermediales (el texto del *Persiles* y las imágenes semióticas de sus ilustraciones), de inter-arcialidad (entre la estética de Echenique, Pablo Picasso y la de Leonardo Da Vinci), de inter-iconicidad (entre las imágenes de Rompaey y las de Echenique), de interculturalidad (culturas española y afro-cubana) y de transhistoricidad (siglos XVII, XX y XXI). Además, la estética de la recepción (Jouve, 1993 y Belting, 2004), las técnicas plásticas de puesta en abismo, *collage* y de anclaje nos ayudarán en nuestros análisis.

Concretamente, vamos a estudiar los principales motivos del *Persiles* que Rompaey y Echenique reescriben iconográficamente. Entre otros, el parentesco ideológico, los efectos cinético y ficcional y la figura autoral. En un segundo momento, vamos a ver que las ilustraciones difieren del texto. Los artistas re-crean y superan el *Persiles* con su visión propia. Pues, lo interpretan, contextualizan y lo

²²⁸ Conceptos prestados de la filosofía posmoderna de Deleuze, Guattari, Derrida como “rizoma”, “territorios”, “hibridismo”, “flujos”, “différance”.

adaptan al receptor contemporáneo de la edición. Esto nos permitirá estudiar el específico caso de la estética echeniqueana híbrida.

Para terminar, la explotación de los paratextos del *Quijote* en que Cervantes programa explícitamente el *Persiles* como su mejor obra nos va a permitir interrogarnos en la efectividad de este postulado cuya realidad se revela ser otra. En efecto, vamos a ver que, contrariamente a lo que anuncia Cervantes, el *Quijote* ha sido más acogido que el *Persiles*.

III.1.1. Imágenes retóricas e imágenes iconográficas contemporáneas del *Persiles*: ideales compartidos

¿Cómo las imágenes reescriben el texto? ¿Son ilustraciones descriptivas que retoman la *descriptio* textual del *Persiles*? Por reescritura, Henri Béhar entiende “toute opération consistant à transformer un texte de départ A pour aboutir à un nouveau texte B, quelle qu'en soit la distance au point de vue de l'expression, du contenu, de la fonction” (citado en Bouzy, 2000:144). Entonces, el presente punto trata de identificar, analizar e interpretar las imágenes retóricas reescritas por Echenique y Rompaey.

Concretamente, tratamos de las relaciones de complementariedad y de similitud o las transferencias que se ejecutan del texto a las imágenes y viceversa o, analizamos detalladamente los valores de contenido y de forma que comparten el *Persiles* y las obras de Rompaey y Echenique. Es lo que Maria Nikolajeva y de Carol Scott llaman *symmetrical picturebook* y *complementary picturebook* en su obra *How Picturebooks Work* (2001). Es decir, el texto y la imagen evocan la misma cosa, tienen cierta correspondencia que les confiere una interrelación simétrica, tal y como vamos a demostrar detalladamente.

Es de mencionar que las relaciones de complementariedad residen en el hecho de que las ilustraciones acompañen o completen la lectura del texto persiliano. Para Marigno Vázquez, hay complementariedad “gracias a la co-presencia de signos compartidos entre la red semiótica textual y el sistema semiótico iconográfico”

(2018b:180). Las relaciones de similitud en cuanto a ellas revelan que las ilustraciones de Rompaey y Echenique son las traducciones gráficas y/o plásticas de las imágenes textuales del *Persiles* (dar al texto una forma).

Tanto en el primer caso como en el segundo, está claro que el escritor y el artista tienen una visión compartida del mundo y del hombre (Marigno, 2008). Esto es, “los códigos se alimentan recíprocamente, los estímulos son continuos, palabras e imágenes están conectadas, se entrelazan e influyen” (Lledda citada en Arellano, 1998:170). Para Antonio Saura, el ilustrador-artista traduce “scrupuleusement le texte pour éviter l’extrapolation” (Marigno Vázquez, 2008:9).

III.1.1.1. Territorios arbitrarios

Tanto el lenguaje del *Persiles* –territorio textual o algebraico en términos de Mitchell²²⁹- y el de sus ilustraciones –territorio iconográfico o geométrico- son arbitrarios. Es decir, las relaciones que unen sus significado y significante son inmotivadas. Este primer aspecto es más formal. Desde este punto de vista, Mitchell afirma que “the other analogy which offers itself is the relationship between algebra and geometry, the one working by arbitrary phonetic signs read progressively, the other displaying equally arbitrary figures in space” (2005:530).

Pues, las unidades léxicas del texto son arbitrarias y se disponen sucesivamente. No hay una relación natural entre la palabra y su referente-significado²³⁰ (Mitchell, 2018). En cuanto a la imagen, sus figuras son arbitrarias, pero aquí, en el espacio. A este respecto, podemos evocar la arbitrariedad en relación con la cultura gráfica y la época de cada ilustrador. Pues, las relaciones plásticas serían arbitrarias porque, según la interpretación y el modo de traducción que cada artista hace de una realidad, los modos de representarla por imágenes se vuelve *ipso facto* subjetivos–en sentido personal o grupal- y arbitrarios.

²²⁹ “What is an Image?” (2005).

²³⁰ Excepto las onomatopeyas que remiten directamente a un referente real. Ejemplo: “¡Beeee!” para el balar de la oveja, “¡croa-croa!” para el croar de la rana, “¡quiquiriquí!” para el cacarear del gallo, etcétera.

Si cada lectura interactúa con la cultura, el cuerpo y los esquemas dominantes de un lugar, un pueblo y una época precisa (Jouve, 1993), es que los códigos plásticos con los que Echenique representa la realidad, el tiempo, la mujer y la belleza, por ejemplo, no son los mismos que los de Rompaey. El primero está influenciado por las exigencias del neo-cubismo, su cultura afro-hispanocubana, su ideología social (la masonería) y, el segundo (Rompaey), por las limitaciones del xilgrabado y su cultura francesa. Estos códigos son tan arbitrarios que a veces los mismos artistas afirman pintar de modo espontáneo e inmotivado *–in vivo–*. Quizás relacionadas –las exigencias– a sus imágenes mentales interiorizadas o las imágenes de su memoria corporal, “rattachées aux expériences que nous avons vécues dans l’espace et dans le temps” (Belting, 2004:80).

Son obras del espíritu que superan la norma *in vitro*. Si tomamos el caso del color, hemos dicho que su interpretación puede depender de cada cultura. Mientras que Rompaey representa el mar con los juegos de valores, profundidad y líneas en blanco y negro, Echenique lo hace mediante el color azul. Así, los dos territorios concuerdan en su carácter arbitrario, pero cada uno con sus especificidades. A partir de lo dicho, se perfilan también huellas de convención.

III.1.1.2. Territorios convencionales

Se trata del parentesco entre el sonido de las lexías y su referente; el caso de las onomatopeyas es relevante (Mitchell, 2018). Pero también a una norma estilística que rige el contexto de producción. Así, el *Persiles* responde a una convención estilística de la novela bizantina: viaje, aventuras, desventuras, pero también a la de su época –el Baroco–: “al fin y al cabo, Cervantes es hijo de su tiempo” (Álvarez Martínez, 2004:166). Se podría decir que es una convención cultural y estilística colectiva.

Casi todas las novelas bizantinas (Alonso Núñez de Reinoso, *Historia de los amores de Clareo y Florisea* y los trabajos de la sin aventura *Isea*; Lope de Vega, *El peregrino en su patria*, por ejemplo) como el *Persiles* se inspiraron en dos obras

modelo con tradición épica a saber *Teagenes y Cariclea (Etiópica)* de Heliodoro y *Leucipe y Clarifonte* de Aquiles Tacio. Comparten también algunas convenciones estilístico-artísticas como el viaje –hilo conductor de toda acción-, la anagnórisis²³¹, un final feliz (cumplimiento del voto de Auristela y Periandro de casarse en Roma) y, sobre todo, idearios simbólicos de la religión (catolicismo) y la mitología (emblemática).

En cuanto al territorio iconográfico, la convención puede radicar en su parentesco con el objeto. Se trata, pues, de su carácter icónico –iconicidad-. Excepto representaciones simbólicas, la representación icónica del “barco”, “navío” o, la bandera es convencional.

Además, la convención puede también radicar en los esquemas culturales. Un contenido convencional puede ser atribuido a unas formas universales según unas escalas definidas: a) según la convención cultural de reconocimiento que selecciona las líneas y los significados (como el garabato para señalar los cabellos o las figuras inclinadas para el desequilibrio); b) según las convenciones culturales de transcripción que se apoyan en algunas restricciones de la percepción visual. En este sentido, las líneas que rodean el sol significarían los rayos de luz, el negro la profundidad y el blanco el valor (véase Rompaey).

Desde otra perspectiva, ciertos signos icónicos son inherentemente convencionales (señales de control del tráfico vial, código de circulación, ciertos pictogramas, por ejemplo). Los pintores les pueden dibujar en sus cuadros o proceder por *collage*. En el mismo orden de ideas, existe un lenguaje plástico convencional y común a todos los pintores como atestigua Martin Gil:

No sería completa nuestra percepción de la pintura si no fuéramos capaces de entender el lenguaje figurado, común a todos los pintores, que a veces aparece en cuadros. Nos referimos al lenguaje iconológico que emplean los artistas para representar pictóricamente algunos de los grandes temas de la religión, la filosofía, la sociedad (2011:123).

²³¹ Descubrimiento del enigma sobre la real relación de Auristela y su supuesto amante Periandro (Capítulos 10, 11, 13 del Libro 4). Hecho que Echenique ilustra con su folio *Dos hermanos, que no hermanos* (FAE 22).

Tomando el caso de la religión, el cordero es siempre imagen del Cristo, la mano la representación de Dios Padre y la paloma símbolo del Espíritu Santo (Martín Gil, 2011). A modo de ejemplificación, las cruces empleadas por Echenique y la crucifixión de Rompaey (véase PVR 7, Figura 44) son símbolos universales del cristianismo, y sobre todo el catolicismo.



Fig. 44:
Van Rompaey, Pierre, *La crucifixión*, 1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.

Otra convención puede ser el lenguaje pictural del movimiento artístico al que pertenece un artista. Las ilustraciones de Echenique, por ejemplo, tienen huellas del Cubismo del siglo XX, pero se adecúa a una convención neo-cubista (cubismo posmoderno) que procura tener un carácter no-figurativo, el uso abundante del color (neo-expresionismo)²³² y una estética sincrética con una composición pictural híbrida

²³² El Expresionismo es una corriente artística del siglo XX que utiliza los colores vivos, intensos y las figuras deformes (caricaturas) para expresar las emociones y denunciar los problemas socio-económicos y políticos. Nace en Alemania.

o heteróclita. Se conforma, pues, con las normas que rigen el arte contemporáneo o posmoderno.

A partir de lo hecho, resulta que, desde la disposición formal, el *Persiles* y sus ilustraciones tienen signos arbitrarios y convencionales. Ahora, tratemos de los valores del contenido del texto reescritos por Rompaey y Echenique, empezando por los “personajes masa”.

III.1.1.3. De los personajes masa

Desde el inicio de la obra y las primeras escenas, Cervantes masifica a sus personajes. Por ejemplo, Cosicurbo el bárbaro que viene a la “profunda mazmorra” para liberar a Periandro no está solo. Las marcas de la primera persona del plural son muestra de ello: “entregamos”, “nuestra compañía”, “nos rodea”. También se puede leer “Descolgó en esto una gruesa cuerda de cáñamo, y, de allí a poco espacio, él y otros cuatro bárbaros tiraron hacia arriba” (*TPS*, I, 1, p.128).

El uso del numeral cardinal “cuatro” más “él” indica el número de personas que ejecutan la acción. La tercera persona del plural también es marca de la muchedumbre: “tiraron”, “sacaron”, “hicieron”, “sacudieron”, “limpiáronle” (*TPS*, I, 1, p.128). Si el carácter cuantitativo que presentamos aquí puede asimilarse a la teoría marxista vehiculada por la imagen de Echenique y sinónima a la clase obrera, es de mencionar que la noción de “hombre masa” se revela llevar un contenido filosófico y cualitativo como vamos a ver adelante. Cualquiera que sea la fórmula, lo esencial es su masificación.

- Viajan en grupo

Después de los eventos de la Isla Bárbara, el peregrinaje empieza. Cuatro barcas emprenden el viaje hacia Roma: “Cuatro millas, poco más o menos, habrían navegado las cuatro barcas” (*TPS*, I, 7, p.182). En dos barcas, el narrador evoca explícitamente la presencia de ocho viajeros: “Auristela, Periandro, Antonio el padre y Antonio el hijo,

con la hermosa Ricla y la discreta Transila —que este era el nombre de la intérprete— y la gallarda Constanza, hija de Ricla y de Antonio” (*TPS*, I, 6, p.181) y los prisioneros liberados que viajan con ellos.

- Comen en grupo

Varias escenas de la obra presentan a los peregrinos comiendo en grupo. Cuando llegan a la isla Golandia, ponen la mesa y satisfacen su hambre: “Hízose lumbre, pusiéronse las mesas, y, sin tratar entonces de otra cosa, satisficieron todos la hambre, más con muchos géneros de pescados que con carnes, porque no sirvió otra que la de muchos pájaros que se crían en aquellas partes, de tan estraña manera que, por ser rara y peregrina, me obliga a que aquí la cuente” (*TPS*, I, 12, p.212).

Unas páginas más adelante, llega Arnaldo a la misma isla. Comen en su honor: “Fuéronse con esto al hospedaje, volvieron a colmarse las mesas de manjares, llenáronse de regocijo los pechos, porque se llenaron las tazas de generosos vinos (que, cuando se trasiegan por la mar de un cabo a otro, se mejoran de manera que no hay néctar que se les iguale). Esta segunda comida se hizo por respeto del [sic] príncipe Arnaldo.” (*TPS*, I, 15, p.229).

Como una manada en el sentido literal, este comer en grupo es un signo de deshumanizar al ser humano porque se vuelve animal-masa a modelo de animales “amontonados en torno a un mendrugo” (Marigno Vázquez, 2010:635) tal como se lee en el texto siguiente: “Él solícito Bartolomé desembarazó el bagaje, y, tendiendo un tapete en el suelo, se sentaron todos a la redonda, y de los manjares de quien tenía cuidado de hacer Bartolomé su repuesto satisficieron la hambre, que ya comenzaba a fatigarles. Pero, apenas habían alzado las manos para llevarlo a la boca, cuando, alzando Bartolomé los ojos, dijo a grandes voces” (*TPS*, III, 14, p.573)²³³.

Esta característica artística también se transcribe en las pinturas. Como en las ilustraciones clásicas, nuestros artistas reproducen la masa. Entre las treinta y seis

²³³ Escena en la que comen a l mediodía, cuando entran en Francia.

ilustraciones que analizamos, son escasas las que tienen seres solitarios (excepto el viejo solitario en segundo plano en Rompaey, PVR 5, Figura 45).



Fig. 45:

Van Rompaey, Pierre, Ilustración PVR 5 a *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, 1947

Xilografía, 145 x 190 mm

Paris, Editions Stock.

En el caso particular de Echenique, la masificación y la mezcla son una identidad pictural. Los seres se mezclan, representan un diluir de cuerpos, se con-funden en una masa anónima provocando un efecto de acumulación (concepto que vamos a profundizar más adelante) –micro-masas en macro-masas-. La atemporalidad y la transhistoricidad que mantiene este tipo de representación (desde el *Persiles* en el siglo XVII, los grabados de Rompaey en el siglo XX y las pinturas de Echenique en el siglo XXI) pueden metaforizar la condición humana que perdura y no cambia: la ignorancia, el abismo, la ausencia de ideales, el individualismo (Marigno Vázquez, 2010). Como señala Ortega y Gasset (2008), la vida del hombre masa es abismal y carece de proyecto.

Esa manera de representar al sujeto aglomerado le deshumaniza, le quita el derecho de sentirse hombre. Pierde su identidad personal en la masa tal como suelen estar los animales. En su libro *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta traba en los sesenta*, Pizarro les tilda de “seres de poca identificación” (2002:43) y, de acuerdo con Marigno Vázquez, “estos hombres-masa, faltos de identidad y humanidad, se vuelven monstruos grotescos. Repelentes y ridículos, suscitan una reacción burlesca. Lo Grotesco y lo burslesco” (2010:633). Pues, hay que comprender aquí que la masa no es sinónimo de organización en el sentido de las organizaciones obreras en tiempos coloniales para defender sus derechos (sentido marxista de las imágenes de Echenique), sino como un modelo centrado en el individualismo. Ortega y Gasset (2008) habla de masas impersonales.

Rompaey representa la noción de hombre-animal a partir de personajes bárbaros con apariencia física de animal y humano como en la PVR 1 (Imagen 1, Figura 46).



Fig. 46:
Van Rompaey, Pierre, Representación de personajes-animales, 1945
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.

En este grabado, se puede ver a cuatro personajes. Los tres que llevan a la mujer son de sexo masculino con mucho pelo sobre los brazos y la cara. En sus cabezas se pueden percibir cuernas. Físicamente, parecen a monos y a seres humanos; son hombres-animales. No sería del resto el mito de la hechicera que se transforma en loba, episodio ilustrado por Rompaey en PVR 2 (Imagen 2, Figura 46). Ahora, ¿en qué medida los artistas reescriben la ideología cervantina del *Persiles*?

III.1.1.4. De la estética del parentesco ideológico

En el presente punto, insistimos en las correspondencias inter-artísticas en término de simbolismo religioso y sobre todo el de la “santa Iglesia católica romana” (TPS, I, 5, p.171; I, 6, p.176). Pero también, en cuestiones menos religiosas, pero que tienen más proximidad con la humanística del Barroco, la simbología profana.

III.1.1.4.1. Simbolismo religioso

La pintura religiosa empieza a desarrollarse durante la Edad Media. En aquella época, “la Iglesia recurre a la pintura y a la escultura como un medio importante para dar a conocer su doctrina en el mundo de mayoría analfabeta, incapaces de leer libros religiosos” (Martín Gil, 2011:88). Durante el Barroco, con las crisis que la iglesia católica vive -debido a los vientos de protestantismo que nacían-, los dignitarios de la iglesia católica acuden a los escultores y pintores -sobre todo a los pintores- para llenar los templos, cátedras e iglesias de iconografías religiosas, el medio idóneo para volver a conquistar a la gente, “connaître les écritures saintes et de nourrir sa foi” (Deronne, 2017:171).

Fue durante aquella época cuando la pintura mural –el fresco- tiene su gran auge con decoraciones ilusionistas y símbolos religiosos en las paredes y techos de grandes edificios, palacios y santuarios. Estamos, pues, bastante de acuerdo con Wetzell y Flückiger cuando sostienen que “les images saintes deviennent autant de points d’entrée en contact avec le divin ; elles jouent un rôle essentiel dans l’économie du

salut chrétien, puisque le fidèle est appelé à vénérer Dieu et les saints devant elles. Quant à l'écriture, elle garantit la préservation des vérités de la foi" (2009:8).

Las ilustraciones que estudiamos comparten con el *Persiles* los códigos del simbolismo religioso y, sobre todo de la religión católica. Son iconografías religiosas. Las imágenes santas que encontramos en el *Persiles* son la expresión del vínculo entre el autor y la fe. Del mismo modo, Echenique y Rompaey entran en contacto con lo divino representando imágenes iconográficas santas. Prueba de ello, el título del Capítulo once del primer Libro de Echenique: *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos* (FAE 7).

El *Persiles*, una novela neoclásica y católica, se sitúa en este mismo rumbo. Abundan en la obra mensajes morales y virtudes de corte religioso. Posibles junciones se establecen con sus ilustraciones. En *Oía llorar a una dama* (FAE 2), Echenique representa a una dama desnuda que esconde su cara con sus manos. Es un cuadro casi femenino o, mejor dicho, feminizado. Los colores, los rostros, las formas, las figuras (como la luna), las apariencias concuerdan con la lexía "dama". Pero ¿qué simbólica tienen los llantos y la actitud de dama desnuda? La vergüenza, la redención frente a nuestros pecados.

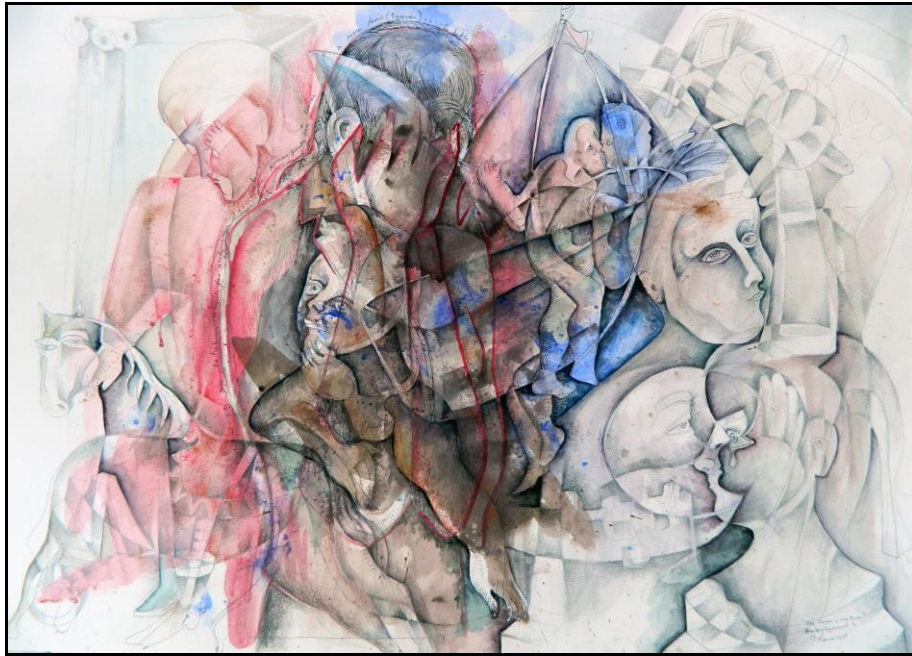


Fig. 47:
Alarcón Echenique, Felipe, *Oía llorar a una dama*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cm
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Pues, hay valores compartidos como la virtud, la fe, la fidelidad, la amistad, la perfección del alma, la adoración, la redención, la lealtad, la piedad, el honor, la espiritualidad, la compasión, la humildad y la virginidad (véase la flor en los cabellos de Auristela en FAE 19, Figura 48).



Fig. 48:

Alarcón Echenique, Felipe, *Auristela y Periandro entran en Ocaña*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cm

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En el primer capítulo de este apartado, hemos podido estudiar aquellos valores que se relacionan con motivos de la emblemática hasta estudiar ciertos ecos bíblicos que Cervantes evoca por metáfora en el texto - alegorías espirituales- tales como “la huida de José y María”, la “alegoría de la Virgen de Guadalupe” y la de “la Torre de Babel”.

Además de esto, los atributos de la religión católica son numerosos en el *Persiles*. El autor evoca algunos por cita directa: “Levítico” (*TPS*, 238), “Dios” (*TPS*, 157, 168), “Jesucristo” (*TPS*, 171), “Cruz” (*TPS*, 173), “Bautismo” (*TPS*, 176), “Santa Trinidad” (*TPS*, 176), “Pontífice” (*TPS*, 176, 520, 658), “Iglesia católica romana” (*TPS*, 171, 176), personajes devotos a la fe católica como Auristela, Periandro, Cloelia, los ermitaños, cuya devoción se expresa claramente en el texto. Otros por metáfora, alusión como acabamos de decir.

Rompaey y Echenique representan este ideologismo cervantino en sus imágenes. Ciertos pueden ser identificables por mimesis, por su apariencia al referente real (las cruces, los templos, las iglesias, las posturas corporales) y otros no.

III.1.1.4.1.1. El crucifijo y la Pasión del Cristo

El crucifijo o cruz cristiana es un médium que sirve de vínculo para representar la Pasión del Cristo. Simboliza una de las etapas de la vida de Jesús Cristo que se inspira de las Escrituras Santas y, hoy es un signo de adoración, de sumisión a su figura como indican Wetzel y Flückiger : “Les images et le texte (oral ou écrit) deviennent autant de *media*, qui assurent un rôle de médiation entre l’homme et le sacré, dans le sens que Dominique Iogna-Prat à ce terme lorsqu’il décrit l’importance de la médiation iconique dans l’adoration du Christ au travers du *medium* qu’est le crucifix” (2009:10).

Es uno los símbolos más conocidos por los cristianos en el mundo. La cruz del latín *crux* (tortura) tiene significaciones cosmogónicas y místicas. Según Deronne (2017), representa el camino que toman las almas que van al cielo. Su sentido primario es la muerte del Cristo. El *stipes* o barra vertical es el emblema de Dios y significa la espiritualidad o el saludo eterno. Mientras, el patíbulo –barra horizontal- “symbolise la dimension animale et terrestre ainsi que la douleur et la négativité”, el pecado humano, la culpabilidad (Derronne, 2014:172 ; Battistini, 2003).

En “Donde el bárbaro español prosigue su historia” (Capítulo 6 del Libro 1), poner una cruz encima de la tumba de Cloelia es muestra de pertenencia o devoción a la religión católica: “Hiciéronlo así, y enterraron a Cloelia en lo hueco de una peña, cubriéndola con tierra y con otras peñas menores. Auristela le rogó que le pusiese una cruz encima, para señal de que aquel cuerpo había sido cristiano” (*TPS*, I, 6, p.173).

Rompaey lo ilustra en su séptimo grabado. En el segundo plano, representa al Cristo en la cruz latina. Las entrañas visibles, la corona de espinos, la falda, el *titulus crucis* “INRI”, *lesus Nazarenus Rex Iudeorum* (Jesús Nazareno, Rey de los Judíos)

son los signos de la humillación y del sufrimiento que ha padecido. La representación pictural de esta imagen no es fortuita.



Fig. 49:

Van Rompaey, Pierre, Representación de la Crucifixión del Cristo, 1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.

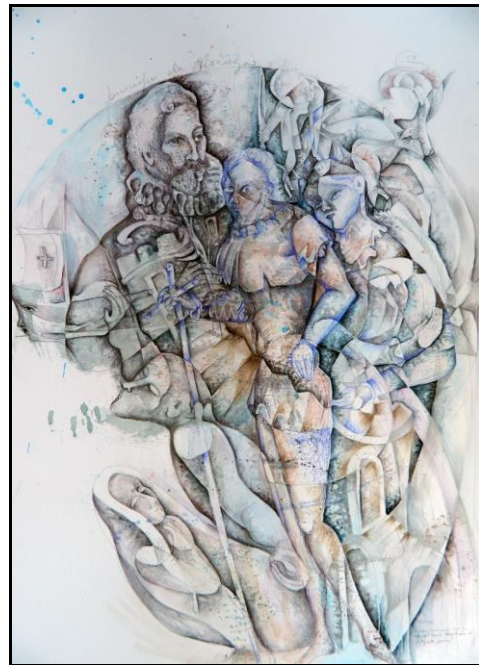
Si Rompaey no conserva exactamente los cánones clásicos de la representación original de la Pasión del Cristo : “Marie, mère du Christ, et Marie Madeleine, embrassant les mains du crucifié qui se tient à mi corps [sic] dans son tombeau. Il s’agit de représenter la passion du Christ” (Deronne, 2017:171), lo traduce por otros signos-objetos como el aspecto tenebrista que tiene el grabado y la propia la escena. Durante una noche, un polaco mata a un portugués en las calles de Lisboa. Se puede leer en el texto “première nuit”, lo que puede remite a la noche, oscuridad que apareció en Jerusalén al mediodía; “au passage d’un lieu étroit” puede significar la tumba del Cristo, “rendit l’âme là où il plut à Dieu” su muerte, su alma que vuelve cerca de su

padre Dios. Además, otro signo del grabado llama nuestra atención: la lámpara que brilla que brinda a la escena la luz, símbolo de Dios y de la verdad.

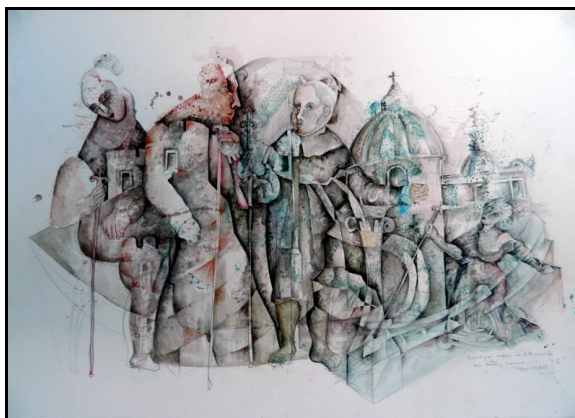
Echenique representa el ideologismo religioso en diferentes ocasiones plásticas. En la cumbre de edificios para marcar las iglesias, catedras o lugares santos (véase FAE 19, Figura 50); en los cetros que algunos personajes utilizan como muletilla para caminar (véanse FAE 1, 6, 11, 12, 17, 19 y 21, Figura 50); sobre el escudo (FAE 20, Figura 50) o las velas de navíos (FAE 3, Figura 50).



FAE 19



FAE 1



FAE 6



FAE 11



FAE 12



FAE 17



FAE 21



FAE 20

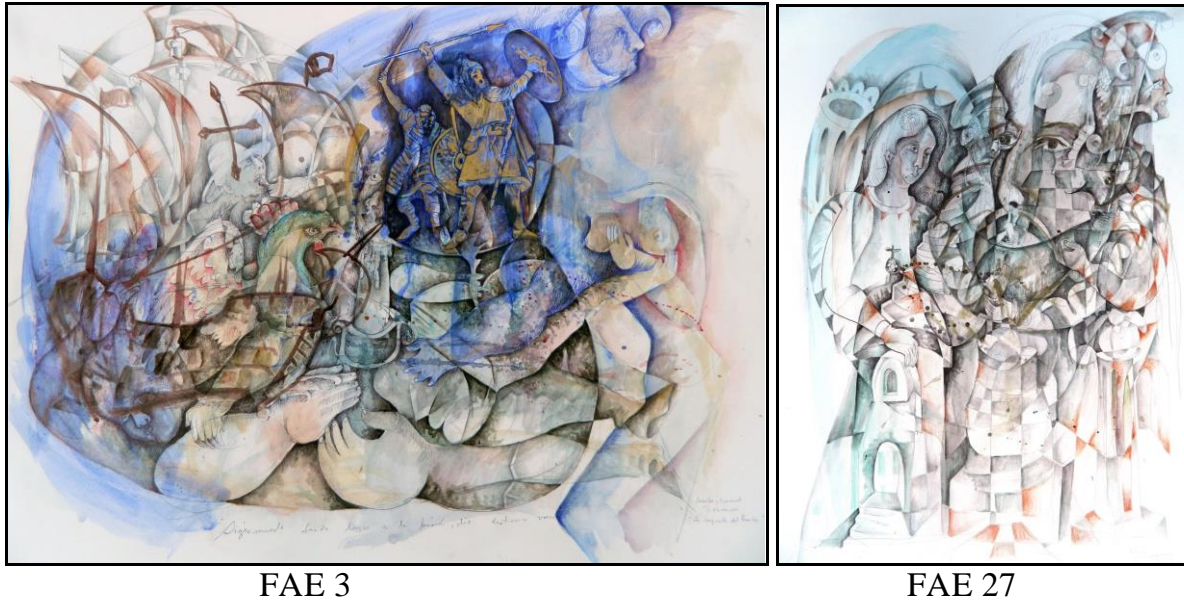


Fig. 50:
 Alarcón Echenique, Felipe, Representación del ideologismo religioso, 2017
 Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
 Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Representa varios tipos de cruz en sus ilustraciones:

- (a) la cruz Latina o “*crux ordinaria*” con la que se suele representar la Crucifixión. Tiene dos brazos entre los cuales el patíbulo (horizontal más corto) y el *stipes* (vertical más largo). Las dos barras forman un ángulo recto (véase FAE 19, Figura 51);
- (b) la cruz Griega: a diferencia de la cruz Latina, ésta tiene cuatro brazos de igual longitud. Se utiliza más en las plantas de las iglesias (FAE 6, 17, 19 y 27) y;
- (c) la cruz bizantina u ortodoxa (FAE 12, 19, 21). También se llama cruz con brazos trilobulados porque sus brazos se terminan con trilobulados²³⁴ y símbolo de la Santa Trinidad: “Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas, y que todas tres son un solo Dios verdadero” (TPS, I, 6, p.176).

²³⁴ La forma que presenta Echenique no es exactamente la iconografía clásica cuyas cuatro extremidades tienen trilobulados. Él, ora representa el trilobulado para marcar la cruz en la cumbre superior, ora los representa en las tres extremidades superiores.

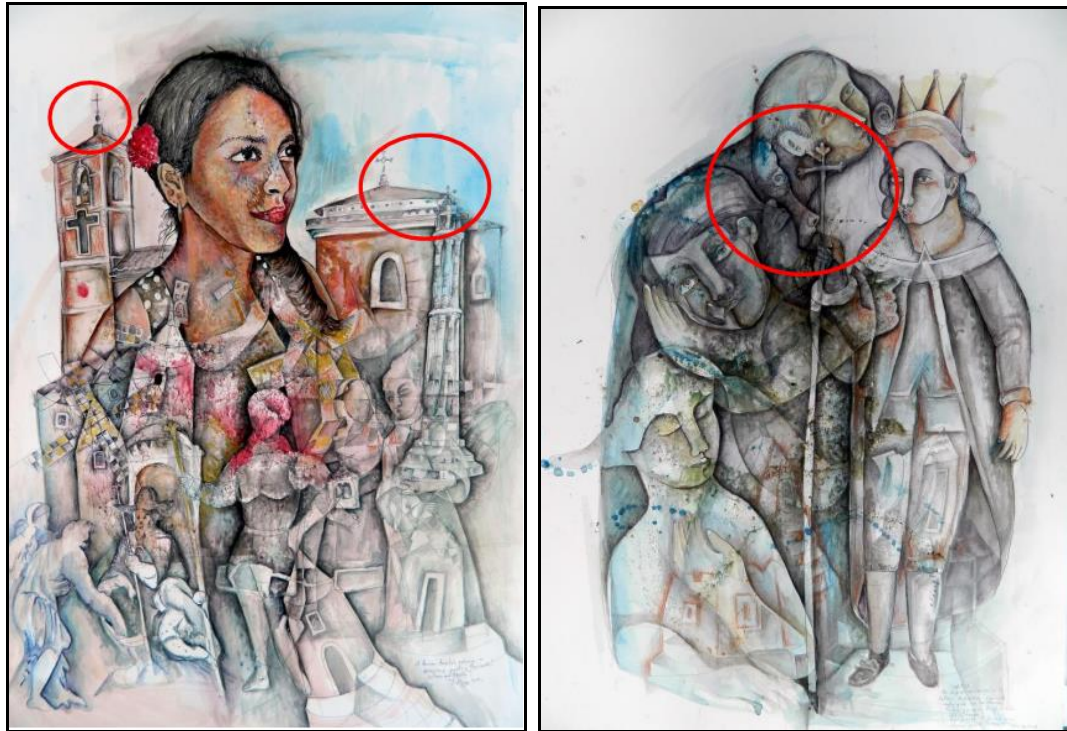


Fig. 51:

Alarcón Echenique, Felipe, 1) Cruz Latina, Griega (FAE 19); 2) Cruz Bizantina (FAE 12), 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

III.1.1.4.1.2. La oración y las posturas

Las principales posturas que dan cuenta del carácter religioso de los personajes gráficos son las que están relacionadas con la oración o la prosternación frente a Dios. En el hipotexto, los viajeros se inclinan ante Dios (rezando) antes de emprender el peregrinaje: “volvieron a embarcarse, habiendo primero en la marina hincándose de rodillas y suplicado al Cielo, con tierna y devota oración les diese felice viaje y los enseñase el camino que tomarían” (*TPS*, I, 6, p.181) y, otra vez, la misma petición que la primera: “Hecho esto, y hecha oración al Cielo, suplicándole encaminase nuestro viaje y favoreciese nuestros tan honrados pensamientos” (*TPS*, II, 12, p.362). Los ejemplos pueden multiplicarse. Son informativos el uso de verbos como “hincar las

rodillas” o “suplicar” y los adjetivos como “tierna”, “devota” u “honrados” que son reveladores de lo que puede ser la oración para un cristiano.

Alarcón Hincapie concibe la oración como “medio y lugar, en el cual se encuentra con Dios” (2015:155). Humillarse para encontrar a Dios supone, adoptar una postura adecuada. Según Grün y Reepen “los gestos de la oración son expresión de nuestra experiencia con Dios y al mismo tiempo nos introducen en ella. [...] Los gestos que la Biblia nos propone tienen una eficacia salutífera, nos llevan a adoptar la actitud justa ante Dios, pero al mismo tiempo nos llevan también a una disposición espiritual saludable” (2012:16, 19). Para creer, es menester empezar poniéndose de rodillas, atestiguaba Santa Teresa de Jesús²³⁵ en su obra *Camino de perfección* (2008).

En las imágenes de Echenique, el motivo abunda. Los primeros están arrodillados (FAE 7), los segundos tienen manos juntas –ora con palmas cerradas ora abiertas- (FAE 15, 20, 27) o, tienen ojos cerrados y la cabeza inclinada (FAE 10, 17). Por fin, la mujer con brazos extendidos que mira por el cielo también parece rezar (FAE 6, 24). El caso más explícito es el *collage* de la imagen de la Virgen de la Piedad²³⁶ de Quintanar de la Orden en FAE 20 (véase Figura 50).

²³⁵ Otro sinónimo es Santa Teresa de Ávila.

²³⁶ Es uno de los patrones de cristianos católicos de Quintanar de la Orden. Otro patrón es el Cristo de Gracia.



FAE 15



FAE 27



FAE 7



FAE 10

Fig. 52:

Alarcón Echenique, Felipe, Posturas de oración: 1) Manos juntas (FAE 15); 2) Palmas abiertas (FAE 27); 3) Arrodillado (FAE 7); 4) Ojos cerrados y cabeza inclinada (FAE 10), 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

III.1.1.4.1.3. Las flores: la rosa y el lirio


Las vanidades²³⁷ nos permiten estudiar los motivos religiosos de las ilustraciones del *Persiles*. Los cuadros FAE 19, 20, 21 (véase Figura 50) nos informan suficientemente. Auristela, mujer ideal que Cervantes asimila a Dios (“¿Qué deidad es esta que viene a visitarnos y a dar el parabién al pescador Carino y a la sin par Selviana de sus felicísimas bodas?” (*TPS*, II, 10, p.342)) tiene en sus cabellos una rosa de color rojo. Simboliza el amor espiritual y según la Biblia, el amor es la primera cualidad de Jehová: “El que no ama, no ha conocido a Dios; porque Dios es amor” (BNVI, 1984, 1 Juan 4:8)²³⁸, “él nos amó primero” (BNVI, 1984, 1 Juan 4:19).

Este amor tan profundo se manifestó con la crucifixión de su único hijo Jesús. Los dos colores que dominan FAE 19 acompañan el simbolismo de que estamos hablando. En color rojo de la rosa significa la sangre de Jesús que borra nuestros pecados y el azul del cielo es símbolo de la serenidad y el candor (Deronne, 2017). En este mismo rumbo, es de mencionar que, según la mitología, la rosa es el emblema de Venus, diosa del amor y la belleza (Barbe-Gall, 2007).

Según Barbe-Gall, la flor representa una etapa para la vida eterna. En este contexto, su carácter fugaz se compara al carácter transitorio de la vida del ser humano sobre la tierra (vanidad), vida que, para el cristiano, es una preparación al más allá (Barbe-Gall, 2007). Pues, cobra dos principales significaciones, la belleza y la vanidad : “La signification symbolique la plus courante de la fleur renvoie à la beauté et à la fugacité. Toutes espèces confondues, on la présente dans de nombreuses natures mortes moralisantes, surtout à partir du XVIIe siècle, pour évoquer la fragilité de la vie quels qu’en soient par ailleurs les plaisirs” (Barbe-Gall, 2007:72). Pues, en su concepción clásica, simboliza la muerte y el *tempus fugit* (locución latina que significa el tiempo huye, se va volando).

²³⁷ Se definen como el carácter efímero de las cosas, las “choses viles dont la vocation est de passer” (Ripa, 2011 :227).

²³⁸ Biblia Nueva Versión Internacional (1984), en línea www.bibliatodo.com (consultado el 13/03/2020).

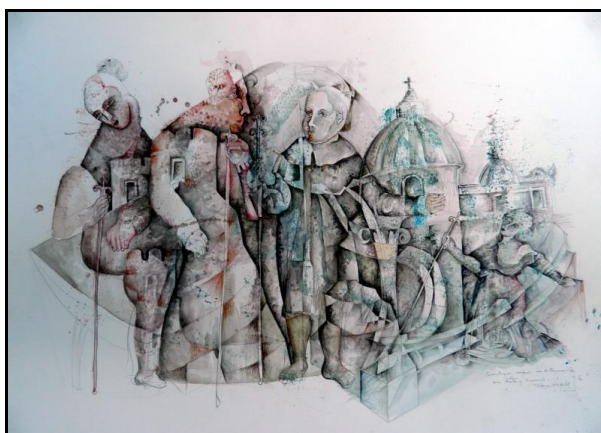
En su cuadro FAE 20 (Figura 50), Echenique reescribe el emblema de la orden militar y religiosa del municipio de Quintanar de la Orden, patria de Antonio el padre. Lo representa a través de la Cruz de Santiago²³⁹ () que se parece obviamente a un crucifijo, signo de la adoración del cristo y que lleva la flor de lirio. Está compuesta por una especie de espada²⁴⁰ (en vertical) y sus brazos tienen flor de lirio. Las tres flores de lirio representan el *honor sin mancha* (rasgos morales de la iglesia y triple virginidad de María), la belleza celeste y la virtud como enfatiza Barbe-Gall en su ensayo *Comprendre les symboles en peinture* : “Parfois dotée de trois fleurs, la branche rappelle la triple virginité de Marie, avant, pendant et après la naissance de l’Enfant, de même que la Trinité (Dieu le Père, le Fils et le Saint-Esprit)” (2007:72). Desde la antigüedad, Ripa consideraba al lirio como una flor agradable y símbolo de la belleza celestial (Ripa, 2011).

La misma flor viene representada en los palos de ciertos personajes que peregrinan (véanse FAE 6, 18, 21). Según la simbología judeocristiana, representa la pureza, la virginidad de María y la santidad de José. Dice al respecto Deronne en su artículo “Signes et symboles dans l’écriture picturale: exemples choisis” que el lirio “exprime la pureté de la Vierge” (2017:174). A este propósito, la leyenda cuenta que el lirio viene de las lágrimas de Eva²⁴¹ razón por la que simboliza “la pureté immaculée de la vierge” (Barbe-Gall, 2007:72).

²³⁹ Es el emblema de la Orden militar y religiosa de Santiago en Quintanar de la Orden. La cual Orden tenía como función proteger a los peregrinos del Camino de Santiago (diferentes caminos para la peregrinación cristiana) y expulsar a los moriscos (musulmanes de españoles convertidos al catolicismo) de España.

²⁴⁰ La espada representa el carácter caballeresco de apóstol de Santiago y su forma de martirio (ya que fue decapitado con una espada).

²⁴¹ Cuando fue rechazada del jardín Edén, lloró. Sus lágrimas derramadas en el suelo se transformaron en lirio (Barbe-Gall, 2007).



FAE 6



FAE 18



FAE 21

Fig. 53:

Alarcón Echenique, Felipe, Representación de la flor de lirio, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cm

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

III.1.1.4.1.4. Roma: final del peregrinaje

La “santa ciudad de Roma” (*TPS*, I, 16, p.232-233), sede de las instituciones de la iglesia es adonde iba a cumplir el voto de Auristela y Periandro, final del peregrinaje: “ni la dejaremos hasta que con dichoso fin le dé a sus trabajos y peregrinaciones en la alma ciudad de Roma” (*TPS*, II, 15, p.385).

La lectura poética del título “Periandro y su compañía, van a de peregrinación a Roma” (FAE 6, Figura 50) nos enseña que los peregrinos van de un punto A (Isla Bárbara) a un punto final B (Roma). Leyendo la única información verbal, ya podemos imaginar el contenido del cuadro. Justamente, el artista intenta reconstruir la arquitectura de la ciudad de Roma: templos circulares, uso de ladrillos. Dos especies de basílicas se imponen en el espacio derecho de la imagen. ¿Se podría pensar en las históricas basílicas que pueblan esa ciudad y, sobre todo la basílica de Santa María Mayor²⁴²?

Hay que mencionar, además, que Roma se evoca en las imágenes por sinécdoque. La profusión de iglesias, basílicas en los cuadros de Echenique lo demuestra. La parte por el todo, la iglesia es el lugar donde se reúnen los cristianos de una ciudad por devoción, para adorar a Dios. Es, pues, su lugar de peregrinaje, su Santa Sede como lo es Roma para la macro-comunidad católica y para Periandro, Auristela y su compañía. Es menester recordar que Echenique expresa su visión global a partir de micromundos.

Cuando los peregrinos llegan a Lisboa, Auristela pide a que desembarquen primero en Belén²⁴³: “porque quiso Auristela, enamorada y devota de la fama de aquel santo monasterio, visitarle primero y adorar en él al verdadero Dios libre” (*TPS*, III, 1, p.434). Belén es una representación plástica del nacimiento de Jesucristo que la gente expone durante fiestas religiosas. Aquí se topografía este vocablo para significar su santidad, lo que hace que se vuelva “santo monasterio” (*TPS*, III, 1, p.434). Evidentemente, “Belén” no se encuentra en Lisboa sino en Palestina, precisamente en la región de la Cisjordania. De acuerdo con los preceptos judeocristianos, Jesús de Nazaret nació en “Belén”. Cervantes opera por un desajuste topográfico para transportar “Belén” de la Cisjordania a Portugal para expresar un ideario religioso.

Pues, “Belén” (la de Cervantes) paronímicamente a “Belém” (real ciudad de Lisboa) se considera como una ciudad santa donde se encuentran monumentos

²⁴² Es la basílica cuya forma se aproxima a la del cuadro de Echenique.

²⁴³ Que es la recreación del histórico barrio “Belém” en Lisboa.

históricos como el “Monasterio de los Jerónimos” y la “Torre de Belém” que Echenique representa en el eje central de su imagen *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén* -ilustración del primer Capítulo del tercer Libro del *Persiles*-. Otro lugar santo que visitan los peregrinos es la Isla de las Ermitas, lugar de devotas imágenes (como Jesucristo, María) que revelan su carácter santo y religioso. Todos estos paisajes e imágenes santas (iglesias, templos, monasterios, torres²⁴⁴, cruces, por ejemplo) que nos presentan los artistas podrían remitir a Roma.

III.1.1.4.1.5. La tempestad como ira de Dios

En muchas ocasiones, los peregrinos del *Persiles* encuentran borrascas y tempestades como obstáculo a su viaje. En el primer Capítulo del segundo Libro: “Donde se cuenta cómo el navío se volcó con todos los que dentro dél iban”, desde una *narratio* hiperbólica o *amplificatio* temática desde los términos de Fernández Mosquera (2006), Cervantes cuenta una escena en el mar donde el navío volcó con los viajeros:

Cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave, y comenzó la borrasca con tanta furia que no pudo ser prevenida de la diligencia y arte de los marineros; y así, a un mismo tiempo les cogió la turbación y la tormenta. [...] La tormenta creció de manera que agotó la ciencia de los marineros, la solicitud del capitán y, finalmente, la esperanza de remedio en todos. (*TPS*, II, 1, pp.279, 280).

Una serie de elementos de la *descriptio tempestatis* anuncian un mal tiempo y tormenta: el viento tranquilo cambia, las nubes se enmarañan y una noche oscura aparece. Las isotopías léxicas²⁴⁵ de la “tempestad” (motivos meteorográficos) son visibles en esta *descriptio*: “viento”, “nubes”, “noche oscura y tenebrosa”, “truenos”, “relámpagos”, “borrasca”, “furia”, tormenta” y “turbación”.

²⁴⁴ Representa el medio de comunicación entre los hombre y dios (Battistini, 2003).

²⁴⁵ Según Terrasa, son “las palabras de un mismo campo léxico” (2017:132).

En su reseña “Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Sarmati abunda en el mismo sentido afirmando que

el tema de la tempestad, muy a menudo, se ve sustancialmente sustituido por la narración de una navegación peligrosa, componente diegética con un importante y específico patrimonio de lexemas técnicos de ámbito náutico, que de tanto éxito gozó en la literatura española por su buen rendimiento alegórico ya desde la época de los Reyes Católicos (2009:2).

Desde los títulos, se puede notar una similitud entre el *Persiles* y la ilustración FAE 14 de Echenique: *El barco que los llevaba, naufragó*. El artista retoma el mismo título del Capítulo primero del texto, pero con términos sinónimos. No obstante, conserva la misma semántica. Por lo que, son isotopías semánticas o, “palabras que tienen en común parte de su significado” (Terrasa, 2017:132). Pues, reemplaza “navío” por “barco” y, “volcó” por “naufragó”.

Además, la gramática plástica del mismo cuadro conserva ciertas analogías con la escena descrita en el texto. Efectivamente, se puede notar en el cuadro la presencia en el segundo plano de la parte superior izquierda, un barco en cuyas velas sopla un violento viento. El sombreado con trazos espirales que Echenique aplica en las velas del navío representa el fuerte viento y una tormenta marina (véase la siguiente figura).



Fig. 54:
Alarcón Echenique, Felipe, Barco en tormenta, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Otro elemento que indica la tempestad en la imagen es el color. Primero, la presencia del azul concuerda con la topografía del texto: “el mar” (iconografía marina). Pero, se añaden otros colores: el marrón y el amarillo. Estos dos últimos son la representación gráfica de la tempestad. También, podemos notar que los juegos de sombras y luces dan cuenta de los relámpagos que aparecen y desaparecen en la noche oscura de que habla el texto; lo que confiere a la ilustración un aspecto tenebrista.

En cuanto a Van Rompaey, representa la tempestad a partir de otra escena del texto: “Où Maurice sait par astrologie, un mauvais succès qui leur advint en mer” [Donde Mauricio sabe por la astrología un mal suceso que les avino en el mar] (PVR 3). En la ilustración, se pueden ver una sucesión de elementos que indican una tormenta²⁴⁶: están en un mar cuyas enormes olas perturban la armonía y el equilibrio de su navío. El viento sopla sobre el drapeado de los personajes (ropa, bufanda) y los árboles de la tierra. De nuevo, hay concordancia entre la imagen y el texto: “la noche

²⁴⁶ Recordar que “tormenta, tempestad, borrasca” se utilizan sinónimicamente en estos contextos ya que tienen los mismos atributos (agua, relámpago, viento).

se cubría de oscuridad [oscuridad] y los vientos comenzaron a soplar de partes diferentes. [...] Voló por donde el mar y el viento quisieron llevarla” (TPS, I, 19, p.252).



Fig. 55:

Van Rompaey, Pierre, Ilustración PVR 3 a *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*,
1947

Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock

Lo que podemos notar después de la demostración que acabamos de hacer es que, la tempestad se ilustra densamente con la iconografía marina (Fernández Mosquera, 2006) y se relaciona con la desgracia, los gemidos, el sufrimiento, la muerte: “Todo era confusión, todo era grito, todo suspiros y todo plegarias. Desmayó el capitán, abandonáronse los marineros, rindiéronse las humanas fuerzas, y poco a poco el desmayo llamó al silencio, que ocupó las voces de los más de los míseros que se

quejaban.” (TPS, II, 1, p.280-281); “según los llantos, gemidos y suspiros de los que en él iban” (TPS, I, 19, p.253).

Como la historia del Génesis 6-9 sobre el arca de Noé y el Diluvio universal de la Biblia²⁴⁷, la tempestad se utiliza aquí como castigo a los vicios o los pecados de la humanidad que “tenían que ver con la violencia, la sexualidad y el no cumplimiento de los preceptos divinos” (González Hernando, 2011:39). Es, pues, la expresión de la ira de Dios para con la humanidad y un castigo. En su ensayo *L’Air et les Songes. Essai sur l’imagination du mouvement*, Bachelard considera la tempestad como “une poétique de la colère” (1943:25). Las analogías entre las escenas descritas en el *Persiles*, en las ilustraciones y la historia narrada en la Biblia parecen confirmar este postulado.

La interpretación bíblica y las aproximaciones de Bachelard abordan el motivo de la tempestad desde una acepción traslaticia, o sea, alegórica, metafórica y simbólica, tal como parece estudiar Fernández Mosquera en *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico* (2006)²⁴⁸. En este muy detallado libro sobre el funcionamiento tópico de la tempestad en la literatura hispánica del Siglo de Oro, parece leer estos viajes arriesgados en el mar, los naufragios y las tormentas marinas a que se enfrentan los peregrinos como metáfora de los avatares y malas fortunas de la vida humana. En otra perspectiva, los relaciona con el tópico del amor petrarquista,

²⁴⁷ Recordar que, según cuenta la mitología cristiana, Yahvé (otro nombre de Dios) destruyó toda una generación a causa de las violencias, las maldades que iban creciendo en la tierra (Barbe-Gall, 2007). Pues, advirtió a Noé (considerado como hombre justo de la época) para que salvara a su familia. El diluvio duró cuarenta días y cuarenta noches y todas las criaturas murieron excepto las del arca de Noé como atestigua González Hernando: “Según el Génesis, Dios, viendo la maldad que había crecido en la humanidad, decidió exterminarla junto con el resto de seres vivos. [...] Noé, que era un hombre justo, halló gracia a los ojos de Dios, quien decidió salvarlo. Para ello, le pidió que construyese un arca de madera, indicándole las dimensiones de la misma (300 codos de largo, 50 de ancho y 30 de alto) y pidiéndole que le dividiese en tres pisos y que hiciese un tragaluz y una sola puerta en un acostado. A continuación, le ordenó que metiese en el arca una pareja de cada especie de animal, así como a los miembros de su familia, pues mandaría un diluvio que exterminaría la humanidad. Así lo hizo Noé y una vez que hubo entrado en el arca con los animales y su familia llovió durante cuarenta días y cuarenta noches, anegándose la tierra. Perecieron todos los seres vivos y el agua cubrió inclusive las cimas de las montañas. El arca de Noé quedó flotando sobre las aguas, que permanecieron altas por espacio de ciento cincuenta días” (2011:39).

²⁴⁸ Su corpus de estudio son obras épicas, dramáticas, novelas bizantinas, pastoriles, crónicas de viajes como, por ejemplo, *La Numancia* de Cervantes, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y *Los naufragios* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

una pasión sentimental tiránica que somete a los amantes a diferentes desafíos (Fernández Mosquera, 2006).

III.1.1.4.1.6. Isotopía de la pureza y la virginidad

La figura de la mujer está a menudo en el centro de la temática. En su emblema 172, se puede notar que Ripa representa la virginidad por la figura “d’vne [d’une] belle fille, veftuë [vêtue] de blanc, couronnée d’vne [d’une] Guirlande” (2011:236). Pues, la mujer es símbolo de la virtud, la belleza celestial y la bondad divina. Es la exaltación del amor puro/casto y de afectos puros que se manifiestan en el *Persiles* a partir de los comportamientos de Auristela, Eusebia, Leonora Pereira, Isabela Castrucha²⁴⁹ y Ruperta que procuran proteger su virginidad. Así, “la protagonista femenina, prototipo de mujer hermosa y noble, ha de conservar por encima de cualquier obstáculo la honra” (Álvarez Martínez, 2004:167).

Se puede pensar precisamente en el episodio donde Auristela rehúsa la proposición de matrimonio del príncipe Arnaldo: “Ella se defendía diciendo no ser posible romper un voto que tenía hecho de guardar su virginidad toda su vida, y no pensaba quebrarle de ninguna manera, si bien la solicitasen promesas o la amenazasen muertes” (*TPS*, I, 2, p.136). Echenique lo materializa en FAE 19 (Figura 56) con el uso de la flor en los cabellos castaños de una mujer guapa que consideramos como Auristela, cuya fisonomía expresa cualidades de gentileza y de amabilidad. En el mismo sentido, “coger las flores” (*TPS*, I, 12, p.78) significa “perder su virginidad” en la obra.

²⁴⁹ En la obra, Cervantes mezcla “Isabela Castrucha” con “Isabela Castrucho”.



Fig. 56:
Alarcón Echenique, Felipe, Mujer, pureza y virginidad, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Además, se observa en la ilustración que la mujer adopta un comportamiento visual que concuerda con las virtudes de virginidad de Auristela. Tiene la mirada perdida en la fuga al campo, lo que denota su carácter reservado y púdico. No lleva collares ni pendientes, lo que puede reforzar la sobriedad de su belleza y su inocencia. El color violeta refuerza ese carácter. En otras ilustraciones (PVR 1, 6), las mujeres que se cubren totalmente con su ropa son símbolo de la dignidad (como en el emblema 39, *DIGNITÉ* de Cesare Ripa, 2011).



PVR 1



PVR 6

Fig. 57:

Van Rompaey, Pierre, Ilustraciones a *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, 1947

Xilografía, 145 x 190 mm

Paris, Editions Stock.

Como ya lo hemos mencionado, la mujer ocupa el papel central en el *Persiles*. La novela se organiza en torno a ella. Ella es la causa del viaje y la razón de ser de la novela. Razón por la que, Cervantes la presenta como figura ideal a la que la gente debe alabar o adorar. Para Egido, es “símbolo de la virtud a toda prueba [...] reflejo de la bondad divina, algo espiritual que se configura como esplendor de la cara de Dios” (1990b:213). De ahí que Auristela, Ricla y Constanza tengan hermosas cualidades y sean consideradas como mujeres puras²⁵⁰: “tiene hermosura divina” (*TPS*, II, 10, p.346), es una “*Perfección sin tacha*” (*TPS*, III, 2, p.447). Ella es la personificación de la pureza y la virginidad.

²⁵⁰ Es de recordar que todas las mujeres del *Persiles* no tienen un comportamiento ejemplar. Otras transgreden las convenciones sociales del siglo XVII y se ilustran con comportamientos libertinos y viciosos. Se puede pensar en Rosamunda, Ruperta y la peregrina sin nombre que los peregrinos encuentran Talavera de la Reina en Castilla-La-Mancha (España).

III.1.1.4.2. Simbolismo filosófico pagano

¿Qué es lo que es pagano? Responder a esta pregunta nos permite diferenciar lo pagano de lo religioso. Según el *Diccionario de la Lengua Española*²⁵¹, el término “pagano” deriva del latín tardío *pagānus* en alusión a la resistencia del medio rural a la cristianización. Pues, remite a todo lo que no es cristiano ni de ninguna de las otras religiones monoteístas (el judaísmo, el cristianismo y el islam).

Por consiguiente, es de corte politeísta y centrado en la adoración de “dioses y diosas, hombres y mujeres con poder espiritual y/o político, por ejemplo, el culto al César como hijo de la divinidad en la cultura romana²⁵²” (Herrera Ospina, 2015:123). Dicho de otra forma, desde el punto de vista de Herrera Ospina lo pagano está vinculado con la “veneración de imágenes, reliquias, creencia en espíritus, magia, etc. Tradiciones, todas ellas, tomadas de la antigua religión de Roma y de las religiones celtas, tan importantes para el imaginario cultura [sic] de la Edad Media” (2015:123).

Después de aclarar la terminología, vamos a hablar precisamente de la pintura mitológica pagana, aunque con fronteras borrosas porque a veces resulta difícil diferenciar tajantemente lo que es pagano de lo que es cristiano: “la mitología se utiliza como fuente de ejemplos moralizantes y se empleará tanto en la pintura como en la literatura, para dar lecciones aplicables a las relaciones con el prójimo y las obligaciones de Dios. De alguna manera podemos decir que la mitología se ha cristianizado” (Martín Gil, 2011:92). En un primer punto, vamos a tratar de algunos símbolos y su simbología y, después estudiaremos la dialéctica del agua, del aire y la tierra.

²⁵¹ En línea <https://dle.rae.es/pagano?m=form> (consultado el 28/02/2020).

²⁵² Es una cuestión que suscita muchas contradicciones. Desde esa concepción, se podría considerar las religiones monoteístas como religiones paganas porque tienen figuras centrales, héroes que adoran. Jesús para el cristianismo y Mahoma para el islam.

III.1.1.4.2.1. Mitos y simbología

Los principales símbolos que hemos encontrado tanto en el *Persiles* como en las imágenes de Rompaey y Echenique son el caballo, el lobo, la luna masónica, la metáfora del céfiro, las estrellas de la esperanza y la rueda de la Fortuna.

▪ El caballo

Empecemos por el caballo. Es uno de los medios de transporte más utilizados en el *Persiles*, después del barco. Cervantes lo evoca explícitamente más de veinte veces (páginas 166, 222, 229, 306, 348, 401, 403, 414, 416, 438, 448, 449, 451, 475, 488, 499, 543, 581, 600, 602, 605, 660 y 707). Si ninguno de los grabados de Van Rompaey tiene la representación de este animal mítico cuadrúpedo, está representado en ocho cuadros de Echenique. Lleva muchas simbólicas mágicas. Los mitos revelan que nació del mundo tenebroso –unos dicen que viene de los amoríos entre *Poseidón*²⁵³ y *Médusa*, y otros, de la sangre de *Médusa*- (Barbe-Gall, 2007).

En FAE 4 (Figura 58) “Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca” (ilustración del Capítulo 3 del Libro primero), hay una contradicción interna entre el título y la representación iconográfica. En el *Persiles*, el hombre que llega se llama Arnaldo. No llega a caballo sino por barco, mientras que el cuadro representa a un hombre con atributos de príncipe –corona, ricamente vestido, caballo dorado del amarillo, color de oro- que podría ser aquel príncipe Arnaldo “viniendo”. Pero, a caballo como lo podemos ver en la figura 58. Siendo emblema de *Poseidón* (dios del mar y de los océanos), se puede admitir que el artista elige reemplazar el barco por el caballo. Mientras tanto, este caballo parece cabalgar en el mar, materializado por el color azul.

²⁵³ *Poseidón*: dios del mar, las aguas, los lagos, la fecundidad; *Médusa* o *Gorgona*: una de las divinidades de la mitología griega.



Fig. 58:

Alarcón Echenique, Felipe, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

▪ El lobo

Es uno los animales emblemáticos del *Persiles*. Cervantes lo utiliza para materializar el carácter ficticio, mágico y maléfico como en el episodio donde la hechicera se transforma en loba para matar a Rutilio en el Capítulo ocho del primer Libro. La cual transformación se considera como “ilusiones del Demonio” (*TPS*, I, 8, p.189). Lo precisa el texto que viene a continuación: “Puedes, buen hombre, dar infinitas gracias al Cielo por haberte librado del poder destas maléficas hechiceras, de las cuales hay mucha abundancia en estas septentrionales partes. Cuéntase dellas que se convierten en lobos” (*TPS*, I, 8, p.189).

Van Rompaey representa esta escena en su segundo grabado (PVR 2, Figura 59): el lobo que somete a Rutilio, el bárbaro italiano. Su postura marca la sorpresa, pero también parece estar asustado por el animal que, unos momentos antes, era una mujer.

El animal tiene dos características en las cuales nos apoyamos para decir que concuerda con el episodio narrado en el texto. Reconocemos un lobo por la forma de su cabeza y sus garras, pero un lobo humanizado por una sábana.



Fig. 59:

Van Rompaey, Pierre, Rutilio y la hechicera loba, 1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.

La escena se desarrolla en Noruega (“Esta tierra es Noruega” (*TPS*, I, 8, p.189)), tierra dominada por cadenas montañosas, paisaje que ilustra Rompaey en el segundo plano con líneas de fuga en su grabado. Para Echenique, Noruega es un país bárbaro (véase FAE 8). Símbolo de *Apolo* - hijo de *Zeus*, dios de la profecía, de la belleza

masculina y de la medicina-, el lobo representa el tiempo, la protección, la destrucción, el castigo, pero también la fertilidad.

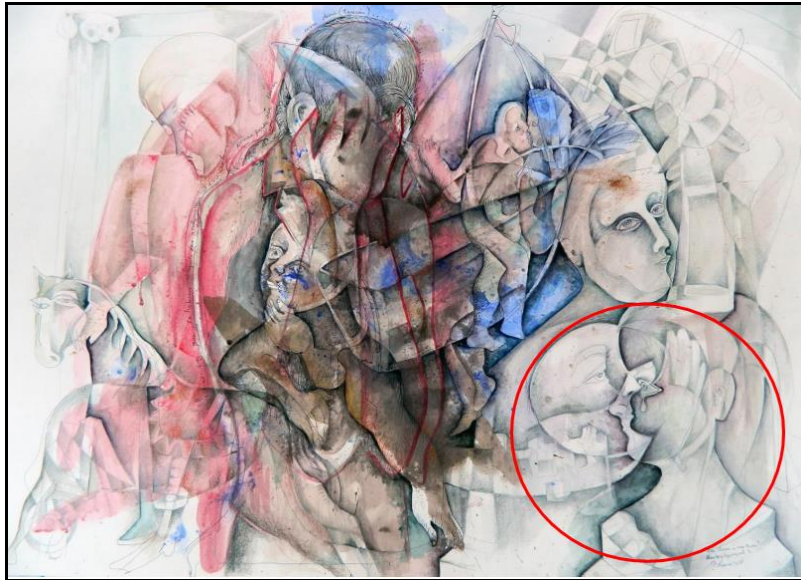
En nuestro caso, la hechicera es una protección porque libera a Rutilio de una sentencia a muerte. Él mismo la considera como ángel: “Túvela no por hechicera, sino por ángel que enviaba el Cielo para mi remedio” (TPS, I, 8, p.186). Realmente, el lobo que percibe Rutilio sólo es una ilusión, una imagen mental: “todas estas transformaciones son ilusiones del Demonio” (TPS, I, 8, p.189). Pues, conservamos el símbolo de protección, de ahí que el supuesto lobo que percibe Rutilio no represente una amenaza para su vida porque no existe.

▪ **La Luna masónica**²⁵⁴

La Luna es uno de los símbolos cósmicos y universales de la Masonería. Está pareada con el Sol y los dos suelen formar un modelo simbólico binario. Es un símbolo que Echenique representa en dos cuadros: FAE 2, “Oía llorar a una dama” (Figura 60) –ilustración del segundo Capítulo de la primera Parte- y FAE 23, *Persiles y Sigismunda* (Figura 61)–ilustración del Capítulo doce del Libro cuatro-. El artista se inspira del “triple tiempo” de los atributos: Luna/tercer ojo del Delta/Sol (pasado/presente/futuro); dialéctica temporal que forma parte de su cosmovisión global.

Desde esta perspectiva, “Luna + Ojo = pasado” (Taurisa cuenta sus malas fortunas del pasado a Periandro); “Ojo + Sol = futuro” y “Delta + tercer Ojo = presente”. Aquí, la aproximación que tomamos es la del tiempo y, conforme a la ilustración FAE 2 y la escena descrita en el texto, el pasado es el tiempo ilustrado: “te contaré las sinrazones que la Fortuna me ha hecho” (TPS, I, 2, p.134). El uso del pretérito perfecto compuesto “me ha hecho” tiene valor de pasado y de cuento retrospectivo o *analepsis*.

²⁵⁴ Battistini a firma que “aparece en las imágenes de las diosas paganas Diana y Selene, que se mueven en el cielo sobre una biga tirada por caballos, o caracterizada como Virgen María” (2003:194).



FAE 2

Fig. 60:

Alarcón Echenique, Felipe, *La luna en Oía llorar a una dama*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.



FAE 23

Fig. 61:

Alarcón Echenique, Felipe, *La luna en Persiles y Sigismunda*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En FAE 2, el personaje central es una “dama” que llora, igual que en el texto. Ahora, desde la definición de Battistini: “La luna representa el principio femenino y pasivo, opuesto y complementario al sol. Es el segundo astro más importante del universo y gobierna con su fuerza de atracción las aguas terrestres y los ciclos de crecimiento de la naturaleza” (Battistini, 2003:194); su simbología como representación de la mujer no sería de más.

Añade que “la luna alude a los cambios repentinos de humor” (Battistini, 2003:315), como el humor de Taurisa que se echa a llorar y al rostro triste de la ilustración. El mismo título del cuadro *-Oía llorar a una dama-* concuerda con los atributos simbólicos de la Luna que acabamos de mencionar y el episodio del texto.

▪ **Metáfora del céfiro**

Del griego *Zéphuros*, el céfiro era un ave de la mitología griega, personificación del viento dulce del oeste o del noroeste. Esa imagen mitológica se evoca en el tercer Libro del *Persiles* (único caso en toda la novela): “y crece bien así como van creciendo las olas del mar de **blando viento** movidas, hasta que, tomando el **regañón** el **blando soplo** del **céfiro**, le mezcla con su huracán y las levanta al cielo” (TPS, III, 9, p.519); a sabiendas de que “el regañón” es un viento del noroeste. El adjetivo “blando” se repite dos veces para insistir en el carácter dulce del viento que sopla. Blando y dulce como el soplo de las alas de los cuatro molinos de viento representados en FAE 20 *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden* (véase figura 50). Pues, los molinos del cuadro de Echenique son la metáfora del Céfiro o del dulce viento occidental evocado en el texto.

▪ **Spes proxima, la esperanza cercana**

Es el emblema 43 de Alciato “cuyo grabado nos presenta a un navío en alta mar sufriendo el fragor de la tempestad” (Alciato, 1608:68). Cuando los soldados de Arnaldo traicionan a los viajeros saboteando su navío en el Capítulo dieciocho del

primer Libro, el texto describe una parecida situación que la del emblema de Alciato y, que Van Rompaey ilustra por su tercer grabado (PVR 3, Figura 62). Se puede leer:

Pero, cuando la noche cerró con más escuridad que al principio, comenzaron a sentir de nuevo la desgracia sucedida: viéronse en mar no conocida, amenazados de todas las inclemencias del cielo y faltos de la comodidad que les podía ofrecer la tierra; el esquife, sin remos y sin bastimentos, y la hambre sólo detenida de la pesadumbre que sintieron. Mauricio, que había quedado por patrón y por marinero del esquife, ni tenía con qué ni sabía cómo guialle; antes, según los llantos, gemidos y suspiros de los que en él iban, podía temer que ellos mismos le anegarían; miraba las estrellas, y, aunque no parecían de todo en todo, algunas que por entre la escuridad se mostraban le daban indicio de venidera serenidad, pero no le mostraban en qué parte se hallaba.

La nieve de la desierta playa les pareció blanda arena, y la soledad compañía [...]

Vinieron todos con su parecer; y así, se entró con ligero paso por la isla, pisando, no tierra, sino nieve tan dura, por estar helada, que le parecía pisar sobre pedernales.

(TPS, I, 19:252, 254).

A pesar de las desgracias que viven los peregrinos en este episodio, el texto menciona las “estrellas” que son “indicio de venidera serenidad”.



Fig. 62:

Van Rompaey, Pierre, Representación de la mala Fortuna y de la esperanza cercana,
1947

Xilografía, 145 x 190 mm

Paris, Editions Stock.

Para Arellano, el mar tempestuoso, las naves atrapadas entre las olas enfadadas del mar y la tempestad simbolizan la “cualidad agitada y peligrosa de la vida humana” (Arellano, 1998:178). Mientras tanto, las estrellas en el cielo simbolizan la esperanza, la calma y la bonanza: “miraba las estrellas, y, aunque no parecían de todo en todo, algunas que por entre la oscuridad se mostraban le daban indicio de venidera serenidad” (*TPS*, I, 19:252).

En el grabado de Rompaey, unas cuatro estrellas se proyectan en cada lado de una montaña cubierta de nieve. Si el texto habla de una “desierta playa” (*TPS*, I, 19:107), en la imagen vemos montañas. A pesar de esta diferencia de paisaje, las analogías son dominantes: las estrellas, la nieve, la tierra, la inclemencia del cielo, la oscuridad, por ejemplo.

▪ **La rueda de la Fortuna**

Es un emblema que fue ilustrado por Alciato y Juan de Borja (véase el Capítulo 1 de la Parte 2 de la presente tesis). Se suele representar por una rueda, símbolo de “la gloria del mundo en un movimiento eterno” (Alciato, 1608:143). Se materializa en FAE 4, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca* (Figura 63), en forma de ruedas de bicicleta que significan la evolución espiral ascendente del hombre, el camino recorrido en el universo por las distintas civilizaciones, pero también las situaciones cambiantes que se imponen al ser humano durante su vida. Pues, después de las malas fortunas que encuentran los peregrinos, llegan a la Golandia donde hayan buen acogimiento. Los ejemplos pueden multiplicarse y es una cuestión ya estudiada anteriormente.



Fig. 63:

Alarcón Echenique, Felipe, *Las ruedas de la Fortuna*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Las cuadrículas negras y blancas que Echenique representa en dichas ruedas significan la igualdad de razas y personas, lo que es uno de los tres principios universales de la Masonería²⁵⁵. Lo que puede traducirse, a modo de ejemplificación, con el hecho de que los peregrinos coman en grupo, sin distinción de rango ni de sexo. Es así como Cervantes no separa a las mujeres de los hombres, a los capitanes de los prisioneros ni al propio príncipe Arnaldo de los demás huéspedes.

Dice al respecto Battistini: “La Fortuna es un símbolo ambivalente, en cuanto que puede representar tanto la buena como la mala suerte del hombre. [...] Su atributo principal es la rueda, un gigantesco engranaje en movimiento constante, capaz de precipitar en el fango o de elevar a las cimas más altas de la escala social a hombres de

²⁵⁵ Los dos restantes son la Libertad y la Fraternidad.

cualquier rango y condición: príncipes, campesinos, prelados, caudillos, sabios y filósofos” (Battistini, 2003:310). Es de notar que en el *Persiles* están representados varios grupos sociales: los esclavos, los maestros, la clase noble, los prisioneros, los bárbaros, los civilizados y pueblos de diferentes orígenes y naciones (Francia, Portugal, Italia).

Este motivo parece ser una obsesión icónica para el artista de tal manera que se vuelve inter-pictórica o inter-icónica. Representa la misma imagen en más de nueve series: *Renacimiento de la Utopía*, 2019; *ADN Cervantes*, 2016-2018; *Mestizos (De Aponte a Belkis Ayón)*, 2018; *Leonardo Da Vinci: Arquitecto del Universo*, 2018; *Basquiat*, 2018; *Inspiración Haiku*, 2017; *Guernica, la Bestia Indomable*²⁵⁶, 2016-2018; *Raíces*, 2012; *Isla al Sur*, 2007. También, se puede reconocer el mismo motivo en otros dibujos como *Generación perdida*, 2001; *Naturaleza Sumergida*, 2009; *Fabulas prohibidas*, 2004 y *Viaje al futuro*, 2000. Esto consolida el análisis de la igualdad entre los seres humanos, tema que primero forma parte de su lucha como artista, pero también desde su orientación socio-filosófica masona.

III.1.1.4.2.2. La dialéctica del agua, el aire y la tierra

El filósofo Bachelard es quien teoriza completamente en cuatro obras²⁵⁷ la noción de imaginación material de los cuatro elementos²⁵⁸ del principio primero –primeras causas- del universo que son el agua, el aire, el fuego y la tierra²⁵⁹. Los cuatro están efectivamente presentes en el *Persiles*, pero tres de ellos han sido ilustrados. Llevan significaciones simbólicas y, mayoritariamente dualistas.

Entre el fuego que quema la Isla Bárbara, el viento que aumenta las llamas como en el Capítulo cuatro del primer Libro, “se desviaron de la contienda y fueron a

²⁵⁶ Por interarcialidad, se inspira del estilo de Pablo Picasso y sobre todo de su célebre cuadro *Guernica* (1937).

²⁵⁷ Gaston Bachelard: *La psychanalyse du feu* (1985); *L'eau et les rêves* (1993), *Essai sur l'imagination de la matière* (1993), *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1992), *La terre et les rêveries du repos* (2004).

²⁵⁸ Este orden cuaternario de la naturaleza es la clasificación de los griegos.

²⁵⁹ La simbólica china considera que son cinco elementos: “el agua, el fuego, el metal, la madera y la tierra, que para los chinos correspondo los cinco primeros números 1-2-3-4-5” (Chevalier, 1986:438).

poner fuego a una selva que estaba allí cerca, como a hacienda del gobernador. Comenzaron a arder los árboles y a favorecer la ira el viento, que, aumentando las llamas y el humo, todos temieron ser ciegos y abrasados” (*TPS*, I, 4, p.156); el viento que turba las olas del mar levantando borrascas:

Cambiándose el viento y enmarañándose las nubes, cerró la noche oscura y tenebrosa, y los truenos, dando por mensajeros a los relámpagos, tras quien se siguen, comenzaron a turbar los marineros y a deslumbrar la vista de todos los de la nave, y comenzó la borrasca con tanta furia que no pudo ser prevenida de la diligencia y arte de los marineros; y así, a un mismo tiempo les cogió la turbación y la tormenta (*TPS*, II, 1, p.279).

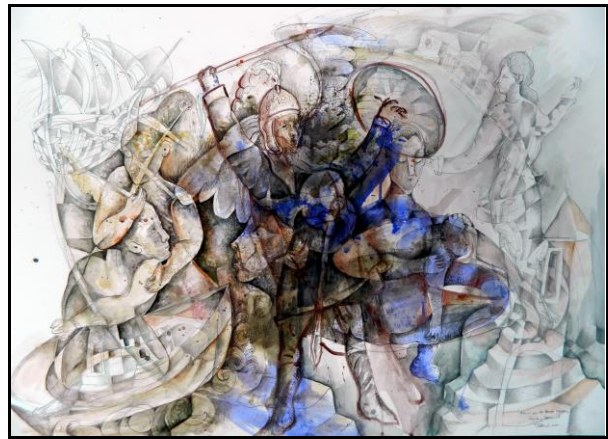
y, las tierras hostiles, Cervantes parece utilizar cada uno de estos elementos como principio primario, elemento perturbador que desencadena una acción e impacta el curso normal de las andanzas de los peregrinos.

El mar, principio primero del peregrinaje es símbolo de la vida eterna (Vandendorpe, 2005). Se puede también leer como símbolo de purificación que expía los pecados de la condición carnal de los personajes para que lleguen puros a Roma: “C’est parce que l’eau a une puissance intime qu’elle peut purifier l’être intime, qu’elle peut redonner à l’âme pêcheuse la blancheur de la neige” (Bachelard, 1942:194). El caso particular de Feliciano de la Voz es relevante. Ella suplica a los peregrinos que la dejen viajar con ella hasta Roma (véase el Capítulo 4 de la Parte 3) y, se sabe que la mayor parte del viaje tiene lugar por el mar.

Pero, a veces el mar se enfada, se pone en furia y somete a los viajeros a un destino inflexible. El viento le vuelve madrastra y castigador. Periandro y su compañía sufren tempestad (véanse los Capítulos 1 y 2 de segundo Libro) y “furiosas ondas” (*TPS*, I, 1, p.131) de las cuales, se remiten al mismo viento para que les guíe donde quiera. Son episodios ilustrados por Echenique (FAE 3, 14) y Rompaey (PVR 3, Figura 63).



FAE 3



FAE 14

Fig. 64:

Alarcón Echenique, Felipe, 1) *La conquista del Persiles*; 2) *El barco que los llevaba, naufragó*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura

El agua madrastra se lee también con las lágrimas de los personajes: “pegó la boca con las tablas, que humedeció con copiosas lágrimas” (*TPS*, I, 2, p.140); “Lloraban entrambos, cuyas lágrimas vio el bárbaro Bradamiro” (*TPS*, I, 4, p.36); “renovó el llanto Auristela, cuyas lágrimas sacaron al momento las de los ojos de Periandro” [Cuando Cloelia muere] (*TPS*, I, 6, p.173). Podemos remitir, en este último caso, al cuadro FAE 2, *Oía llorar a una dama* (véase Figura 60) en que se ve efectivamente las lágrimas de una mujer que llora, en la parte inferior derecha del cuadro.

Según el itinerario del viaje, los personajes van de las tierras nórdicas hostiles a las tierras meridionales más cristianas y civilizadas. Desde esta primera dialéctica, se nota un dualismo que se representa plásticamente por los contrastes de colores cálidos y fríos. En nuestro caso, la tierra es materna. Cobra más el sentido positivo porque los mismos espacios evocados en el texto, algunos de los cuales están ilustrados por Echenique y Rompaey –ora icónicamente ora plásticamente- tienen una simbología religiosa.

Es así como, la cueva o mazmorra subterránea que se lee linealmente tiene un sentido invertido. Puede simbolizar un refugio, un templo natural y lugar secreto

donde se manifiesta el amor ardiente porque, según Bachelard, “les valeurs de rêve des amours cachées nous renvoient aux lieux de mystère de la nature, la chambre secrète renvoie à la grotte. Un amour ardent ne peut pas être oniriquement citadin, il lui faut rêver un site d’univers. [La grotte protège le repos et l’amour]” (1948:187, 193).

Si nos referimos ahora a la ilustración PVR 5 de Van Rompaey (Figura 65), se puede ver la representación de una especie de cueva (espacio cerrado) aunque la escena textual se desarrolla en un navío. Pero, las circunstancias y los atributos del grabado concuerdan con el simbolismo descrito arriba. El aspecto es subterráneo, razón por la cual la lámpara brinda luz. Las cadenas son el vínculo amoroso que pone en relación los dos personajes. Si esta escena se enmarca en la serie de los cuentos que Periandro da de su pasado, la pregunta consiste en saber si se la puede asimilar a la mazmorra subterránea donde está encarcelado con Auristela en el Libro I.

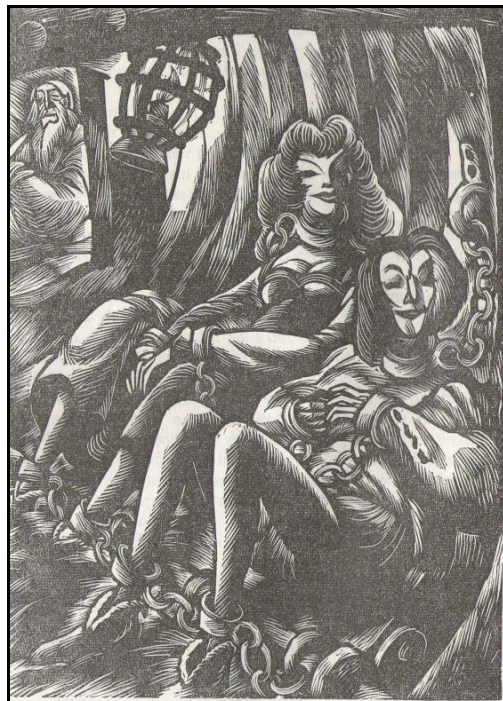


Fig. 65:
Van Rompaey, Pierre, Ilustración PVR 5 a *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*,
1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.



Fig. 66:

Alarcón Echenique, Felipe, *Donde el bárbaro español prosigue su historia*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

A propósito de otro símbolo de la tierra, muy interesante es el entierro. Como episodio, podemos citar el entierro de Cloelia en el sexto Capítulo del primer Libro: “Venid, señores, y daremos sepultura a la difunta y fin a mi comenzada historia” (TPS, I, 6, p.173) y que Echenique ilustra a partir de las figuras mortíferas y el aspecto globalmente telúrico en FAE 5, *Donde el bárbaro español prosigue su historia* (Figura 66). Primero, la muerte, el entierro y la tierra simbolizan el carácter vanidoso de la vida, el tiempo que fluye y desaparece. Son también símbolo de paz, descanso y vida eterna (Resche, 2012) porque “le héros enseveli vit dans les entrailles de la Terre, d’une vie lente, ensommeillée, mais éternelle” (Bachelard, 1948:209).

III.1.1.4.2.3. Cupido, Vanidad y Voluptuosidad

Después de citar los Vicios capitales (avaricia, envidia, gula, ira, lujuria, pereza y soberbia) y los pecados menores (cobardía, fraude, idolatría, ignorancia, inconstancia, infidelidad, locura, por ejemplo) de la humanidad, Battistini evoca la Vanidad como uno de los Vicios alegóricos del siglo XVII: “En el siglo XVII el pecado de la vanidad

cobró un protagonismo desconocido en épocas anteriores; se convirtió en uno de los temas característicos de la poética barroca” (Battistini, 2003:278). La vanidad supone el carácter efímero de la vida, la fuga del tiempo y la ineluctabilidad de la muerte tal como la vela que se consume en FAE 18 (Figura 67).



Fig. 67:
Alarcón Echenique, Felipe, *Peregrinación por Badajoz*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En el cuadro FAE 3, *La conquista del Persiles* (Figura 64), se puede ver a una mujer desnuda. Es la expresión de una mujer voluptuosa con contornos femeninos acentuados. En la mitología romana, *Voluptas* fue el nombre de la hija de Cupido (Dios del amor carnal) y Psique (Alma). Hoy, lo que es voluptuoso podría asimilarse a lo que tiene capacidad de complacer las necesidades terrenales y sensuales (como apetitos sexuales). En la pintura, se suele representar este motivo mediante mujeres desnudas (véase el emblema 107, *Vis amoris* de Alciato).

Siguiendo los pasos de la filosofía griega, Aristóteles afirma que son vulgares las personas que utilizan la voluptuosidad como modo de vida. Aparte de este aspecto

vulgar, simboliza la vanidad de los bienes terrenales que, de una manera u otra perecen. Pues, Battistini atestigua que la desnudez “alude a la principal consecuencia del pecado: disipar los bienes terrenales y los valores del alma” (2003:280).

La desnudez y la atracción sexual son formas voluptuosas que dejan traslucir el amor carnal o humano manifestado en el *Persiles* por la pareja Feliciano de la Voz-Rosario (Capítulo 3, Libro 3), la confrontación física entre Arnaldo y el Duque de Nemurs (Capítulo 2, Parte 4). Como, por ejemplo, la atracción que tiene la hechicera Hipólita para Periandro, episodio que Rompaey ilustra con PVR 9 en el cual se puede ver a Hipólita vestida sensualmente con los pechos casi expuestos.





Fig. 68:

- 1) Van Rompaey, Pierre, *Mujeres sensuales*, 1947 Xilografía, 145 x 190 mm Paris, Editions Stock.;
- 2) Alarcón Echenique, Felipe, *Mujeres sensuales*, 2017 Mixta en cartulina, 70 x 50 cms Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Se puede notar que el cuerpo y los afectos sensoriales están en el centro de las acciones descritas y representadas pictóricamente, mientras que el cuerpo como condición física y material del ser humano es una entidad inútil, una basura desechable que perece. Es importante mencionar que las mujeres desnudas de las pinturas de Echenique no simbolizan sólo la Vanidad. Según nos comentó el propio artista, traducen la bondad y la belleza perdida en el arte actual. Esas dos cualidades están presentes en el segundo grado de la Masonería. Las representa en sus cuadros a través de la figura de Venus, motivo estético que se vuelve una obsesión icónica, que se repite por constancia en su gramática pictural.

Desde aquí, nos hemos interesado por las relaciones que existen entre el *Persiles* y sus ilustraciones desde el punto de vista ideológico. Resulta que existen

correspondencias en cuanto a las imágenes religiosas, pero también desde el ámbito de una ideología que se basa en las creencias mitológicas y emblemáticas.

Ahora, tratemos de la estética del efecto cinético. Los personajes en el *Persiles* se desplazan. Están en continuo movimiento. Van de una isla a otra, un paisaje a otro, un territorio a otro, un país a otro. Las tramas narratorias tienen como tensión principal: el movimiento, el desplazamiento.

III.1.1.5. De la estética del efecto cinético de la(s) diégesis

El vocablo “cinético” viene del griego *kinêma* que significa movimiento. Es “un courant pictural né dans les années 50, qui s’intéresse aux phénomènes optiques et aux composantes du mouvement” (Bessière y Bessière, 2018 :222). Así, es a partir del siglo XIX cuando los pintores empiezan a expresar el movimiento en sus obras : “à l’aube du XIXe siècle, les peintres se tourneront vers d’autres formes d’expression symbolique. Au lieu d’un bric-à-brac d’attributs codifiés, le peintre romantique cherchera alors à renouer avec le mouvement, le naturel, le sentiment.” (Vandendorpe, 2005:32). Con la pintura clásica compuesta de símbolos, alegorías y mitos, las figuras y personajes de las pinturas están fijos (véanse los emblemas de Ripa, Alciato).

Dicho esto, se sabe que el *Persiles* es una obra en movimiento. Desde los objetos inanimados hasta los seres humanos, todo se mueve y fluye. Hasta se expresa la simbólica de un tiempo que fluye tanto como la metáfora de la vanidad (véase la muerte de Cloelia).

Es de precisar que, en el contexto de nuestro trabajo, existen dos tipos de diégesis: textual y plástica. En estas diégesis, se perciben movimientos cuya trayectoria va desde las tierras nórdicas de Europa hasta Roma. Entre estos dos polos, se intercalan varios otros relatos (Marigno Vázquez, 2018b). Pues, las variaciones de códigos icónicos y estéticos empleados, los cambios de formas, la cuasi ausencia de líneas rectas, los contrastes de colores se interpretan como expresión del movimiento.

Esto nos lleva a pensar que existe una correspondencia perceptible entre el *Persiles* y las obras de Rompaey/Echenique en términos de cinetismo.

Si el artista-ilustrador utiliza varios procedimientos para representar la ilusión del movimiento en sus cuadros, el artista-escritor utiliza verbos de movimiento o de acción y otros recursos como los cambios de escenas, eventos, lugares, tiempos en la narración. La evolución se nota y el movimiento se impone.

III.1.1.5.1. Los signos icónicos y el movimiento

Cuando se habla de pintura, la concepción común tiene la representación de una imagen fija o inmóvil. Pero, la naturaleza de su composición puede crear en su seno el movimiento y dinamizarla. Desde este postulado, las ilustraciones de Echenique son dinámicas. Se componen de una sucesión de asimetrías, líneas oblicuas, círculos y espirales. Estos motivos formales crean en el acto de “mirar” y de “ver” una desestabilización, le impone disponer su “acto de ver” en “secuencias sucesivas”. De acuerdo con Marigno Vázquez, las líneas de Echenique, aunque estáticas generan movimientos visuales (2018b).



FAE 4



FAE 10



FAE 13



FAE 20

Fig. 69:

Alarcón Echenique, Felipe, Representación del efecto cinético, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

La forma del encuadre también puede generar movimientos visuales. Así, un encuadre cíclico provocaría más dinamismo que un encuadre rectangular que parece inmovilizar el tiempo y la acción de los personajes. El primero, como una rueda de bicicleta²⁶⁰ o de coche o, como la rueda de la Fortuna, está hecho para avanzar como los folios FAE 4, 10 de Echenique. Aún más, las oblicuas divergentes, la deformación de formas y los planos inclinados provocan movimiento (véanse FAE 13 y 20).

III.1.1.5.2. Los colores dinámicos

Los contrastes de los colores cálidos y fríos evocan el desplazamiento. Según Azéma (2016), las variaciones de los registros de color a lo largo de una obra pueden participar de su narratividad. En el *Persiles*, acompañan los diferentes movimientos de

²⁶⁰ Taly como nos reveló en una conversación escrita.

los peregrinos del mar a las tierras y de las tierras septentrionales a las tierras meridionales tal como se esquematiza el itinerario en la obra (véase la Figura 70). El sema /tierra/ se expresa por varios significantes: *casas*²⁶¹, *calles*, *barrios*, *ciudad*, *selva*, *cueva*, *caballo*, etcétera, mientras que el sema /mar/ se materializa por los significantes tales como: *balsas*, *barco*, *borrascas*.

Los colores cálidos (marrón, ocre, rojo) representan las tierras amenas y acogedoras mientras los fríos (azul) dan cuenta de los lugares inhóspitos como el mar (Marigno Vázquez, 2008). Sin embargo, es de notar que al mezclar los colores fríos con los cálidos, los artistas quieren marcar las desventuras y el cambio de las situaciones en su trayectoria como nos revela la Fortuna.

A veces, van de lugares amenos a lugares hostiles. Esto se justifica por el hecho de que el mar se vuelva en algunos momentos un obstáculo y un peligro al peregrinaje, imponiéndoles a veces su voluntad a los viajeros: “Ligera volaba mi nave por donde el viento quería llevarla, sin que se le opusiese a su camino la voluntad de ninguno de los que íbamos en ella, dejando todos en el albedrío de la Fortuna nuestro viaje” (*TPS*, II, 13, p.366).

En este caso, la naturaleza les es hostil a los personajes y al cumplimiento de sus deseos. Participa del dinamismo y de la narratividad de la obra. Teatraliza las escenas, crea suspensos y a veces es favorable al encaminamiento de la historia narrada. Todas esas contradicciones y hostilidades consolidan el género novelesco de que forma parte el *Persiles*, o sea, el género bizantino. Es muestra de las fatigas, las aventuras azarosas y peligrosas, las desgracias y las desventuras: ¿puede haber aventuras sin movimiento?

Echenique utiliza, a este propósito, una gama variada de colores que remiten a estos diferentes lugares, de ahí su función espacial. El azul se utiliza en la mayoría de sus cuadros e indica el viaje por el mar, mientras que el marrón, el ocre y el rojo telúrico acompañan el viaje a pie y remiten a las calurosas tierras ibéricas e italianas de

²⁶¹ Según Hébert (2007), en la semántica interpretativa, los significantes/lexías se escriben en *cursiva* mientras los semas entre/barras oblicuas/.

la Europa septentrional (Marigno Vázquez, 2018b). Tanto el texto como las imágenes estriban en dos oposiciones: tierra/mar y norte/sur. En cambio, el sema /tierra/, /mar/ se repite en varios cuadros.

III.1.1.5.3. El viaje-peregrinaje: medios de desplazamiento y topografías

El peregrinaje está asociado al viaje y al desplazamiento en el *Persiles*, viaje que va desde las tierras septentrionales (la Isla Prisión) hasta las tierras meridionales cuyo final es Roma y, en esa trayectoria, se efectúan varios micro-viajes. Lo que conforta esta idea es el desplazamiento, el cambio de lugares, los encuentros y reencuentros y el cambio de medios de transporte: barco (a partir de los primeros Capítulo de la primera Parte), caballo (a partir de Provenza en el Capítulo 15 del tercer Libro), pie (a partir de Badajoz en el segundo Capítulo del tercer Libro).

Además, Cervantes utiliza la palabra “peregrino” –como actores del peregrinaje- 197 veces en la obra, prueba que la palabra se desplaza con sus significantes-actores: 5 ocurrencias en el Libro I, 9 en el Libro II, 116 apariciones en el Libro III y, por fin 67 en el último Libro (Lys, 2005). Lys afirma :

dans la première partie, outre les aventures du couple principal et des personnages de rencontre, ce sont les tribulations d’un Espagnol, d’un Italien, d’un Portugais et d’un couple Français dans les contrées nordiques qui jettent un pont vers la deuxième partie où, en III et en IV, ce sont les pérégrinations de tous les personnages au Portugal, en Espagne, en France et en Italie [...] Les protagonistes, à peine arrivés au Portugal, se dépouillent de leurs vêtements anciens, beaux et barbares, pour une tenue de pèlerins qui les uniformise et les fait reconnaître partout (Lys, 2005:101, 102, 103).

La siguiente figura resume el desplazamiento de los peregrinos como mencionado anteriormente.

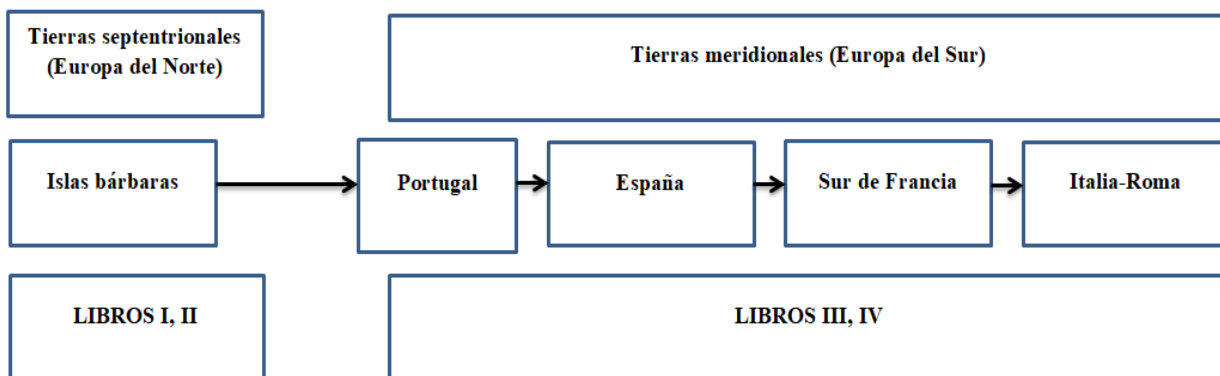


Fig. 70:
Itinerario del peregrinaje en el *Persiles* (Fuente: elaboración propia).

Al igual que Cervantes en el *Persiles*, las ilustraciones de Rompaey y Echenique representan la idea de viaje-peregrinaje. Los dos artistas representan el barco como medio de desplazamiento en el mar: Rompaey en PVR 1, 3, 6 y Echenique en FAE 3, 14 (Figura 64). Se puede también reconocer a personajes gráficos que caminan a pie utilizando cetros como muletilas: véanse FAE 1, 6, 17, 21 (Figura 50) y, otros que van a caballo (véanse FAE 4, 10, 16, 21, 23, Figura 72).





Fig. 71:
Van Rompaey, Pierre, Ilustraciones PVR 1, 3, 6 a *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, 1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.



FAE 4



FAE 10



FAE 21



FAE 23

Fig. 72:

Alarcón Echenique, Felipe, Desplazamiento a caballo, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Tratemos ahora de las dimensiones geográficas de nuestro corpus. Revelan el movimiento cuando hay cambios de espacios. Rompaey reproduce la geo-topografía septentrional: estrella, montañas, hombres viriles y fuertes, soldados o robustos (son atributos de coraje del pueblo septentrional), mientras que Echenique parece representar más el espacio europeo: personajes con cetros o barras, ricamente vestidos, templos y coronas (artificios que los artistas pintaban en la época clásica para representar la supremacía de Europa sobre otros pueblos).

Si nos referimos por ejemplo a la ilustración FAE 26 (Figura 73), nos damos cuenta de que el artista procede a la puesta en abismo para representar el globo – símbolo de la tierra esférica según Ripa (2011)-, en el que transcribe cartográficamente topónimos visitados por Periandro y su compañía como las “Islas Barbaras”, “Inglaterra”, “Lisboa”, “Toledo”, “Cárceres”, “Badajoz”, “Valencia”, “Barcelona”, “Perpiñán”. Desde el simbolismo religioso, es la alegoría de los continentes utilizada por la Iglesia “como símbolo de la evangelización del planeta” (Battistini, 2003:199).



Fig. 73:
Alarcón Echenique, Felipe, *Peregrinación eterna*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

III.1.1.5.4. Actitudes y posiciones de los cuerpos

El movimiento de los dibujos estáticos se puede también codificar a partir de las actitudes, los gestos, las posiciones de los cuerpos y objetos involucrados en el cuadro. Si en el texto se perciben movimientos de los barcos, de las personas, los animales y el mar, el lenguaje plástico nos ofrece una lectura propia a su gramática para representar dicho dinamismo.

Si tomamos como muestra el episodio que trata de la vieja Cenotia y Antonio el bárbaro (Capítulo ocho de la segunda Parte) que Rompaey ilustra en su cuarto grabado (PVR 4, Figura 74),

En disant cela, elle se lève pour l’embrasser. Ce que voyant Antoine, comme s’il eût été la plus retirée fille du monde, plus sauvage que les mêmes barbares avec lesquels il avait été nourri, se mit en défense contre cette femme amoureuse, comme contre un ennemi et courant à son arc qu’il avait toujours près de lui, s’il ne le portait, y met une flèche et la tire con la magicienne, d’environ vingt pas. L’amoureuse Zénocie, redoutant la posture menaçante de ce jeune barbare, détourne le corps et laisse passer le trait, auquel le malheureux Clodio, qui entrait alors dans la chambre, servit de blanc. (Cervantès, 1947, II, 8, p.206).

Su ilustración es la siguiente:



Fig. 74:

Van Rompaey, Pierre, *La hechicera Cenotia y Antonio el bárbaro*, 1947
Xilografía, 145 x 190 mm
Paris, Editions Stock.

Podemos notar el uso de verbos que indican el movimiento del cuerpo y los objetos. Son mayoritariamente verbos de acción: “elle se lève” (levantarse), “met la flèche” (armar la flecha), “tire” (disparar), “détourne le corps” (esquivar), “passer” (pasar). Si comparamos lo que dice el texto con su ilustración, se puede notar que los personajes están de pie y la flecha del joven viene armada. La posición de perfil de la mujer concuerda con el movimiento descrito en el texto (esquivar). La diferencia es que, el artista no representa la flecha disparada.

En el Capítulo seis de la tercera Parte –ilustrado por PVR 7 (Figura 75)-, la postura del portugués en la imagen corriendo hacia la fuga al campo del encuadre se expresa en el texto. Se pueden leer las palabras como “fuite”, “mit des ailes aux pieds et à pas démesurés”, “je tourne au bas de la rue” (Cervantès, 1947, III, 6, p.228).

No sería de más evocar a la dama en pleno vuelo de PVR 8 (Figura 75): “virent tomber”, “tomba sur ses pieds sans se faire mal, soutenue de ses habits en l’air, comme par miracle” (Cervantès, III, 14, p.382) o, el episodio del notable peligro en que Periandro se vio obligado de huir por malicia de Hipólita: “la fuite” (Cervantès, IV, 7, p.463) y que Rompaey ilustra en el primer plano de su noveno grabado (véase PVR 9, Figura 75).



Fig. 75:

Van Rompaey, Pierre, 1) El portugués corriendo hacia la fuga al campo (PVR 7); 2) Mujer volando (PVR 8) ; 3) Periandro huyendo de la casa de Hipólita (PVR 9), 1947

Xilografía, 145 x 190 mm

Paris, Editions Stock.

En cuanto al hispano-cubano Echenique, si nos referimos a su ilustración FAE 8, el verbo “llegar” de su folio *Llegan a otra isla donde hayan buen acogimiento* se expresa iconográficamente por el soldado que parece entrar en un pueblo (¿dicha isla?). Por no poder representar a todos los viajeros cuando llegan a la isla Golandia, el artista procede por sinécdoque: “el soldado” [¿capitán?] (la parte), para representar a todos “los peregrinos” (el todo).

Se puede leer en el texto: “llegaron a la deseada isla, y vieron andar dos personas” (*TPS*, I, 11, pp.72). Otro ejemplo es FAE 4 (Figura 72) –ilustración del Capítulo 3 del primer Libro- donde el príncipe Arnaldo cabalga hacia un personaje ricamente vestido²⁶². Lo que concuerda con el verbo “llegar” del título: “Llegó un hombre diciendo que era el príncipe de Dinamarca”.

Pues, Cervantes utiliza verbos de acción o de movimiento para expresar el dinamismo. En cuanto a los pintores y grabadores, lo expresan en sus estilos por:

- el desdoblamiento del caballo (FAE 10);
- el desequilibrio de los personajes (FAE 23) y el uso los planos inclinados de los componentes (personajes, casas, objetos) en FAE 20 y PVR 5;
- la acción de caminar del viejo en FAE 21;
- el galope de los caballos en FAE 4, 10, 21;
- el ave que vuela (FAE 21);
- las ropas que flotan en el aire (PVR 1, 3, 8, 9);
- y, las velas de las barcas que flotan (PVR 1; FAE 3, 7, 14) y las olas turbadas (PVR 3) por el efecto de la tempestad.

Aún más, las líneas y la composición dan cuenta del efecto cinético. Así, las asimetrías, las líneas curvas, los círculos y espirales observados en la cuasi totalidad, para no decir la totalidad de la producción de Echenique, producen tensión y

²⁶² Su vestido ya puede revelar su estatuto social porque según Díez Fernández, “el vestido en el *Ancien Régime* era una de las señas más evidentes del *status* de su portador y que formaba parte de un sistema de signos cuyas leyes todos conocían” (1998:376-377).

cinetismo. En el siguiente apartado, vamos a estudiar el carácter ficcional y meta-ficcional del *Persiles* y sus ilustraciones.

III.1.1.6. Del efecto ficcional y meta-ficcional

Según el *Diccionario de la Lengua Española*²⁶³, la ficción es una “clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios”. Por meta-ficción, se entiende el grado de auto-reflexividad en que la ficción habla de la ficción misma, “tendencia de la literatura más reciente a mirarse y analizarse a sí misma” (Tumi Guzmán, 2015:8). Es una forma de puesta en abismo²⁶⁴ en una novela. A propósito de su situación en la historia del arte, Tumi Guzmán revela que:

pese a que ya en obras tan antiguas como *La Odisea*, *Las mil y una noches* o *El Quijote* es posible encontrar procedimientos metaficcionales, la meta-ficción es un rasgo creativo crecientemente presente en las obras narrativas de fines del siglo XX y de comienzos del siglo XXI, un rasgo asociado a la posmodernidad y a la percepción y concepción que esta tiene del mundo, así como a su vocación deconstructiva, autorreflexiva, autoconsciente y, sobre todo, narcisista (2015:7).

Adelante, veremos cómo se aplica la meta-ficción en el caso de las ilustraciones de Echenique. Pero, empecemos por el motivo ficcional. *In primis*, tiene tres grados.

El primer grado se encuentra la naturaleza misma de los dibujos, su composición sus formas, sus líneas y las formas que los componen, que son figuraciones abstractas y no figurativas (Marigno Vázquez, 2018b). A modo de ejemplo, en *Donde el bárbaro español prosigue su historia* - ilustración del Capítulo sexto del primer Libro- (véase la Figura 76), el artista crea una composición que revela su ficción con la presencia de personajes deformes, máscaras, cabezas mortíferas, multiplicación de rostros y ojos; figuras que se borran y se desvanecen y, por fin, los colores oníricos. Este eclecticismo plástico transporta al observador hacia el más allá. Son figuras simbolistas y fantasmales (Buatois, 2012:292).

²⁶³ En línea <https://dle.rae.es/ficcion> (consultado el 05/03/2020). Seguiremos abreviando *DEL*.

²⁶⁴ Narración en la narración y, en este caso preciso, ficción en la ficción.

Desde la Isla Bárbara –isla ficticia-, *Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma* (FAE 6) –ilustración de los Capítulos 6 y 7- (véase la Figura 76). Durante este viaje arriesgado como el aspecto obtuso y peligroso de la imagen, se mezclan motivos reales e irreales empezando por los nombres de todos sus personajes: “Periandro” y “su compañía” (Auristela, Antonio, etcétera). Lo que produce una composición pictural verosímil.

Valga también, como muestra los topónimos atestiguados²⁶⁵ explícitamente evocados por el/los narrador(es) como Dinamarca, Francia, Italia, España, Lisboa, Noruega, Alemania, Badajoz, Belén, Ocaña, Quintanar de la Orden, Roma; nombres de pintores y artistas del repertorio clásico: “Parrasio, Polignoto, Apeles, Zeuxis y Timantes” (*TPS*, IV, 7, p.670). Dichos datos se imbrican en una *narratio* con referencias topotesias²⁶⁶ tales como la mazmorra subterránea, la Isla prisión, la Isla Bárbara, la Isla Golandia, la Isla de las Ermitas, los personajes (Auristela, Cloelia, Periandro) que son meras invenciones.

²⁶⁵ Lugares reales según Terrasa (2017).

²⁶⁶ Lugares ficticios con la “topografía” que reenvía a lugares reales (Lozano-Renieblas, 1998).

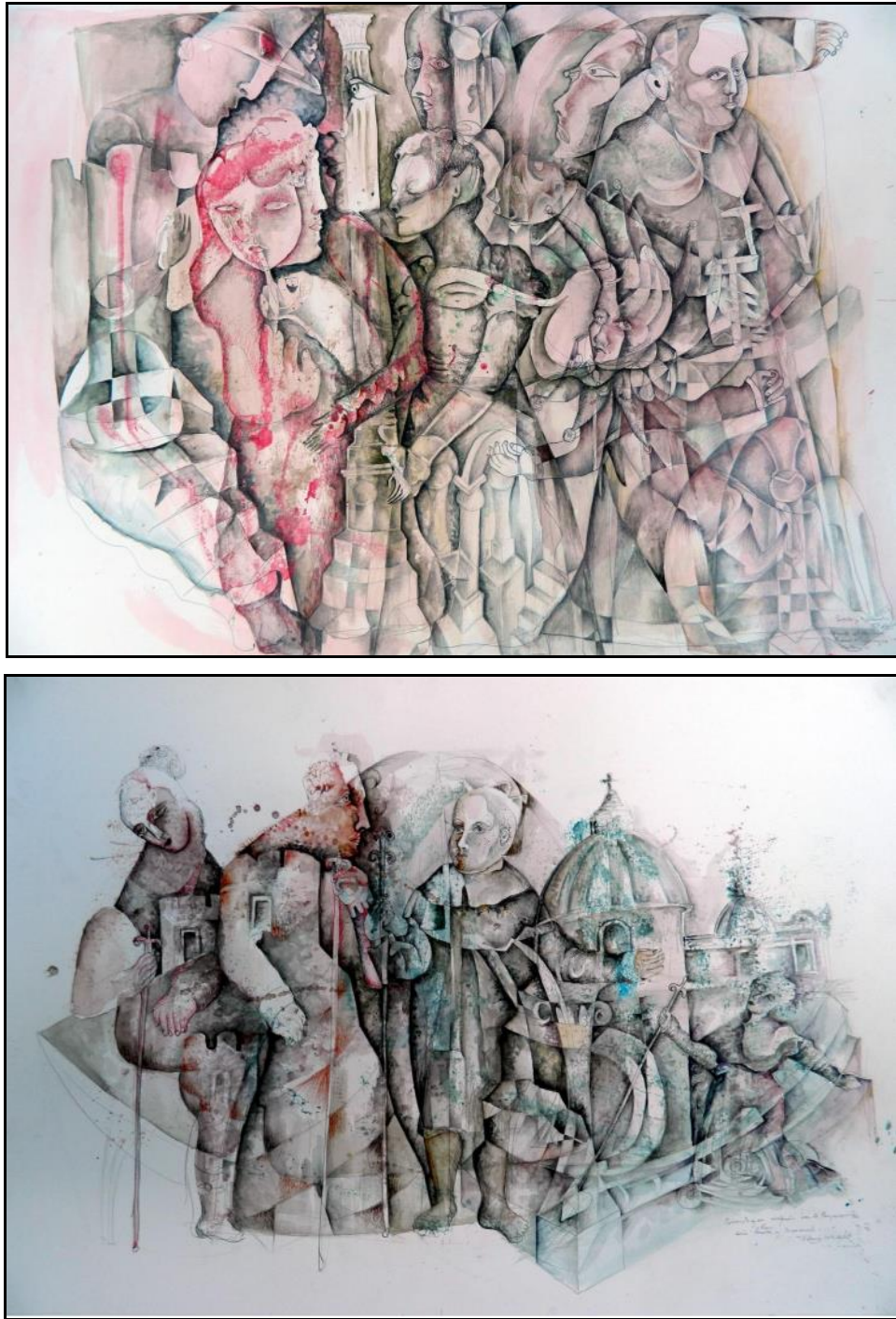


Fig. 76:
Alarcón Echenique, Felipe, 1) *Donde el bárbaro español prosigue su historia*; 2)
Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Otro caso es FAE 16 donde la ficción se anuncia de entrada por su título: *Peregrinación onírica de Auristela y Periandro*. Si nos referimos una vez más al *DEL*, es onírico lo que está relacionado al sueño y, el sueño carece de realidad. Según Bachelard, el sueño precede la realidad, “on rêve avant de contempler ; Avant d’être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique” (1942:6). Justamente, la gama cromática (mescla de rojo, amarillo, verde difuminado), el desdoblamiento de las líneas y el aspecto mortífero de la composición pueden expresar el sueño y, por ende, la ficción.

Los grabados de Van Rompaey abordan esta característica del *Persiles* de otra manera. Todos sus grabados carecen de colores descriptivos naturales, o sea, colores que se refieren a la realidad y a la vida como el azul (para el mar) y el verde para las plantas. Elige los valores -negro y blanco- para referirse al carácter irreal del *Persiles* como bien lo menciona Azéma:

De nombreuses possibilités s’offrent au créateur de ces images et son choix va être influencé par le caractère ou l’intention qu’il souhaite donner à ses illustrations ou par le style graphique qu’il utilise. Ainsi, des couleurs conformes à la réalité, dites *descriptives*, pourront donner aux images une valeur documentaire, le contraire pourra faire penser que l’illustrateur a donné une place importante à l’imaginaire [...]. Certains auteurs tel que Antoine Guilloppé ont exclu délibérément la couleur de leurs illustrations et n’utilisent que le noir et blanc pour ne pas se référer au monde réel (2016:14).

En este caso, proyecta el realismo de su obra más bien en las formas de sus figuras como las casas, los personajes, los objetos y los animales.

Los segundo y tercer grados ficcionales de nuestras ilustraciones -caso de Echenique- se hallan en el proceso de puesta en abismo que permite ilustrar en un primer momento la figura de Cervantes dentro de una imagen (véase FAE 7) donde aparece en un escudo redondo con su apellido “Cervantes” (Marigno Vázquez, 2018b).



Fig. 77:

Alarcón Echenique, Felipe, *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En un segundo momento, pinta la figura de Cervantes dentro la obra-imagen –el *Persiles*-. Como una especie de epitafio que lleva la fotografía de Miguel de Cervantes y el título de la obra “*Historia de los trabajos de Persiles y Sigismunda*”, la ilustración *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca* (FAE 4) representa una doble puesta en abismo. Accedemos, pues, al tercer grado ficcional de su serie.



Fig. 78:

Alarcón Echenique, Felipe, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Podemos resumir los tres grados ficcionales de esta ilustración con el esquema siguiente:

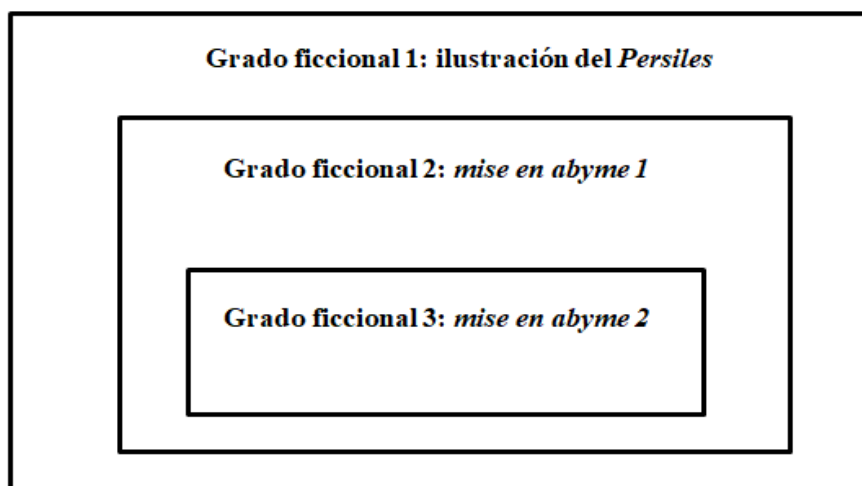


Fig. 79:

Los tres grados ficcionales de *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca* (Fuente: elaboración propia).

Se puede notar que hay diferentes grados de puesta en abismo para representar la ficción. Otro caso flagrante en el texto es el largo cuento onírico que hace Periandro de su pasado con Auristela en los siete capítulos (Capítulos 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16) del segundo Libro y que Echenique ilustra en FAE 16, *Peregrinación onírica de Auristela y Periandro*.

Como puede verse, desde el Capítulo 10 hasta el 15, la recurrencia de la primera persona es muestra del cambio de narrador: “mi historia”, “quiero”, “mí”, “nos” (TPS, II, 10, p.340), “Díjome”, “Parecióme” (TPS, II, 10, p.341), “mi hermana Auristela”, “tocarme”, “me pidieran”, “pedirme” (TPS, II, 15, p.384). El narrador extradiegético (Cervantes) da la palabra a un narrador intradieético (Periandro).

Esta narración es verosímil ya que el narrador incorpora elementos que sólo se verifican en sus sueños o su imaginación: “venía delante mi hermana Auristela, que, a no tocarme tanto, gastara algunas palabras en alabanza de su más que humana hermosura [...] rompí el sueño, y la visión hermosa desapareció” (TPS, II, 15, pp.384, 385). La propia Auristela afirma dudar de lo que cuenta su amante: “ha contado su sueño mi hermano, que me iba haciendo dudar si era verdad o no lo que decía” (TPS, II, 15, p.386). Mauricio apoya que “esas son fuerzas de la imaginación, en quien suelen representarse las cosas con tanta vehemencia que se aprehenden de la memoria, de manera que quedan en ella, siendo mentiras, como si fueran verdades” (TPS, II, 15, p.386). Pues, el cuento de Periandro es meta-ficcional porque es un micro-cuento ficcional hecho por un personaje dentro de un macro-cuento ficcional (el *Persiles*) o, dicho de otro modo, Cervantes incorpora una segunda historia dentro de la primera.

Algunas imágenes de Echenique tienen todos estos ingredientes de estructuración del relato ficcional. Los recursos pictóricos utilizados son el *collage* (véase la fotografía de la Virgen de la Piedad de Quintanar de la Orden en FAE 20, Figura 80) y la puesta en abismo como puede verse en la siguiente afirmación:

Las imágenes de Echenique las animan estas líneas, por cierto estáticas, pero que generan un movimiento visual, como un recorrido cinético por la cartulina, o sea, por el marco de la ficción; pero este movimiento incluso lleva al marco extra-ficcional [sic], debido a la

presencia de los *collages* que producen un discurso meta-ficcional, en particular, los *collages* que se refieren al libro como objeto representándolo dentro de la pintura y entre acontecimientos y personajes. (Marigno Vázquez, 2018b:319).

En su miniatura *Persiles y Sigismunda* (véase Figura 81), Echenique procede por la puesta en abismo, para auto-citar el texto ficcional –el *Persiles*-. La obra se vuelve imagen y objeto –en este caso, es un *collage*- que se mezcla en su propia representación pictural (auto-reflexividad). El mismo caso ocurre con FAE 4 (véase Figura 81).



Fig. 80:

Alarcón Echenique, Felipe, Collage de la la Virgen de la Piedad de Quintanar de la Orden, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.



FAE 23



FAE 4

Fig. 81:

Alarcón Echenique, Felipe, 1) *Persiles y Sigismunda* (FAE 23); 2) *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*, (FAE 4) 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Más allá del grado ficcional, se perfila el grado meta-ficcional y/o extra-ficcional. La meta-ficción se concibe como una narración que se teoriza sí misma y se vuelve autorreflexiva (ficción + teorización de la ficción). La pregunta principal es la de saber cómo Cervantes piensa las nuevas formas de ficción (narración) para sí misma (mirada autorreflexiva). Pues, ¿cuál es la concepción de la novela según él? ¿Cómo imaginó la novela ideal moderna a partir del *Persiles* que programó como su mejor novela según anunciado en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (1613) y en la Segunda Parte del *Quijote* (1615)?

Utiliza varios procesos estéticos para teorizar una nueva forma de novelar que se apoya en la dinámica del barroco²⁶⁷. Son el constante uso de los relatos incrustados o, en cierta medida, la puesta en abismo. Cervantes estratifica el *Persiles* en diferentes microrrelatos fraccionando su diégesis (estructura fragmentada a modelo de un

²⁶⁷ La dinámica del barroco se apoya en las nociones de huellas, restos, conformación, innovación, *imitatio* (de la tradición clásica) y tiene fuerte presencia de la cultura visual (intermedialidad). Es la principal diferencia con la meta-ficción echeniqueana que se apoya más bien en la interculturalidad, la hibridación y el mestizaje (cultural).

fractal)²⁶⁸. Finalmente, son pedazos de narraciones, de islas (los peregrinos van de una isla a otra), de espacios que generan y conforman la macroestructura de la novela. Además, la estructura de la novela es dinámica; es decir, se justifica por el movimiento o el desplazamiento. En *Renacimiento y Barroco* (2018), Wölfflin ya consideraba el movimiento como uno de los principales principios del estilo barroco.

Otro proceso de metaficción en el *Persiles* es su fuerte tendencia para la tradición intermedial (texto-imagen), lo que, en el siglo de Cervantes, se llamaba *ut pictura poesis* horaciana. En *Renacimiento y Barroco*, Wölfflin abunda en el mismo sentido cuando piensa que el arte del barroco que es pintoresco es esencialmente visual: “es pintoresco lo que constituye un *cuadro*, lo que, sin necesidad de añadir nada, ofrece al pintor un modelo” (2018:17).

Como lo hemos observado en el primer capítulo de la presente parte, hay una fuerte presencia de referencias picturales en el texto. Como ejemplo, en varias ocasiones se pintan cuadros que, ora retratan a los personajes (*TPS*, I, 12; *TPS*, III, 1) ora resumen el viaje de los peregrinos. Es el caso del Capítulo 1 del Libro 3, cuando llegan a Lisboa y que Periandro exige a que se pinten su historia en un gran lienzo.

Para terminar, Cervantes parece también apoyarse en la libertad del estilo barroco (Wölfflin, 2018) para concebir la novela ideal como un producto que tiene huellas/restos de la tradición religiosa politeísta (para el caso de las referencias de la mitología grecorromana, la emblemática) y monoteísta (para el caso de la religión católica). Son elementos ya estudiados en puntos anteriores. Se observa que el *Persiles* es un texto híbrido, el cual se entrecruza en diferentes territorios.

Si la metaficción de Cervantes es racional, el caso del pintor Echenique es diferente. Es una metaficción intuitiva²⁶⁹ e íntima en la que habla de sí mismo en sus

²⁶⁸ El fractal es un objeto geométrico que tiene una estructura fragmentada, irregular que viene repitiéndose en varios estratos.

²⁶⁹ Lo afirmamos porque el artista lo hace de forma emocional. Contrariamente a Cervantes que tuvo una rica y variada riqueza de lecturas sobre la novela. Él es un intelectual de la teoría novelesca mientras el primero es un artista que se expresa según le inspira su emoción.

cuadros. Pues, se encuentra en sus ilustraciones los procesos estéticos picturales de su propia ficción inspirados de su interculturalidad (uso del café, vino tinto, vino rosado, temática relativa a su ideología filosófica social, por ejemplo). Pues, nos encontramos frente a pinturas con flujos de territorios en los cuales el artista desterritorializa unos y los reterritorializa.

III.1.1.7. Del efecto sinóptico y narrativo de las imágenes

Se trata de estudiar la capacidad de las ilustraciones y algunas imágenes ecfrásticas o prosográficas del *Persiles* de orientar al lector durante la narración presentando sus líneas esenciales. En el caso específico de la imagen gráfica, el artista dispone su composición de tal manera que los objetos se relacionen entre sí y que el observador descifre su visión conjunta (*DLE*) como parece atestiguar Azéma (2016:17): “il est possible pour l’illustrateur de raconter l’histoire sans utiliser des mots mais uniquement des procédés et des techniques”. En este caso, sólo se ilustran las secuencias importantes del relato como asume Vandendorpe:

Sous le régime narratif, les données visuelles sont organisées afin de susciter chez le spectateur une démarche similaire à celle de la lecture d’un récit. Il s’agira donc pour le créateur de reproduire dans un tableau ou une sculpture une séquence d’actions ou d’évènements. Celle-ci peut prendre la forme canonique du récit et représenter le début, le milieu et la fin d’une action. Mais le plus souvent, le tableau ou la sculpture ne feront qu’illustrer le moment caractéristique du récit, soit l’apex, à partir duquel le spectateur devra reconstruire mentalement les tenants et aboutissants (Vandendorpe, 2005 :26).

En el caso del *Persiles*, se utilizan como recuerdo y memoria, son la carta del *Persiles* (Marigno Vázquez, 2018b). A modo de ejemplo, podemos tomar el episodio del tercer Capítulo del primer Libro cuando los peregrinos llegan a Lisboa. Periandro exige que se pinten su historia sobre un lienzo: “—Desde allí se fueron en casa de un famoso pintor, donde ordenó Periandro que, en un lienzo grande, le pintase todos los más principales casos de su historia” (*TPS*, III, 1, p.244). Aquel lienzo detalla la evolución del peregrinaje desde la Isla Bárbara hasta la ciudad de Lisboa.

Ahora, desde este postulado, las ilustraciones de Rompaey y Echenique son de vez en cuando relatos iconográficos y recuerdan efectivamente la historia narrada en el

Persiles. La ilustración FAE 17, *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén* (Figura 82) es una de las imágenes más narrativas de la serie de Echenique. La disposición del cuadro en micro-espacios bien delimitados es la reconstrucción de las secuencias diegéticas del Capítulo 1 del Libro 3. Además, reconstruye la arquitectura de la ciudad de Belén –por paronimia a la ciudad de “Belém” en Lisboa: los monasterios y la torre de Belém.



Fig. 82:

Alarcón Echenique, Felipe, Imagen narrativa, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En FAE 2 (véase Figura 60), los signos visuales concuerdan con la narración del texto. Pues, “llorar”, “unas angustiadas lamentaciones”, “dama” y “mujer” concuerdan con el rostro que llora, la luna femenina, el color rojo rosado y otros rostros tristes del cuadro. Otro ejemplo es la ilustración FAE 7, *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos* que ilustra el Capítulo 11 del Libro 1.



Fig. 83:

Alarcón Echenique, Felipe, *Llegan a Golandia, isla habitada por católicos*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

A pesar de algunas diferencias que se pueden observar, las dos narraciones – textual y plástica- comparten ciertos códigos:

- la bandera de Inglaterra: “vieron que las hinchadas velas las atravesaban unas cruces rojas, y conocieron que en una bandera que traía en el peñolo de la mayor gavia venían pintadas las armas de Inglaterra” (*TPS*, I, 11, pp.209-210);
- el barco: “Un navío se descubre, que, con tendidas velas y mar y viento en popa, viene la vuelta deste abrigo.” (*TPS*, I, 11, p.209);
- por último, el viejo vestido de terciopelo y la mujer melancólica y triste que lleva cadenas: “al parecer de edad de sesenta años, vestido de una ropa de terciopelo negro que le llegaba a los pies// una mujer con él enredada y presa con las cadenas mismas” (*TPS*, I, 12, p.210).

En lo respectivo a las imágenes de Van Rompaey, casi todas son narrativas. Concuerdan con los episodios que ilustran como podemos ver en la tabla 4 que viene a continuación. La primera columna indica las ilustraciones y, la segunda presenta las marcas iconográficas que comparten con el texto.

Grabados	Marcas compartidas con el texto
PVR 2	“une figure de loup” (una figura de lobo); “un couteau” (un cuchillo).
PVR 3	“les ondes” (las olas), “nuit” (oscuridad), “une mer inconnue” (mar no conocida), “l’esquif sans rames” (el esquife, sin remos), “les étoiles” (las estrellas), “les vents” (los vientos), “neige” (nieve).
PVR 4	“Antoine” (Antonio), “Zénocie” (Cenotia), “son arc” (su arco), “une flèche” (una flecha), “Zénotie [...] détourne le corps” (desviado de la Cenotia).
PVR 5	“dans deux ceps de fer détournés un peu l’un de l’autre, un homme de belle apparence et une femme plus que moyennement belle” (un cepo de hierro por la garganta, desviados uno de otro casi dos varas, a un hombre de muy buen parecer y a una mujer más que medianamente hermosa), “dans une autre chambre” (en otro aposento), “un vénérable vieillard” (un venerable anciano).
PVR 7	“nuit” (noche), “l’aveugle nuit” (la ciega noche), “mon épée” (mi espada), “tombant sur ses épaules, rendit l’âme là où il plut à Dieu” (dando de espaldas, dio el cuerpo al suelo y el alma adonde Dios se sabe), “fuite” (huida), “ailes aux pieds” (las en los pies), “pas démesurés” (pasos desconcertados).
PVR 9	“fuite” (huida), “Elle se mit à la fenêtre” (Púsose ella asimismo a la ventana), “à grands cris” (a grandes voces).

Cuadro 6:

Imágenes narrativas de los xilgrabados de Rompaey (Fuente: elaboración propia).

Lo que permite justificar que las imágenes evocadas en la tabla son sinópticas es la cantidad de marcas analógicas con los episodios ilustrados. A diferencia de la filosofía de Echenique que es más re-interpretativa, Rompaey se ejerce más en la transcripción gráfica del texto; de ahí el número elevado de imágenes narrativas en su serie.

Ahora bien, al contrario de Rompaey, Echenique utiliza la noción de *titulus* como proceso técnico para expresar el efecto de sinopsis de su serie. Según Wirth (2009) la leyenda que precisa el sentido de una imagen y que se coloca alrededor, abajo o encima de dicha imagen se llama *titulus*. Dice más del contenido de la imagen que le parece y puede servir de medida para evaluar y medir de lo que trata.

Esas indicaciones no son anodinas. Tienen un objetivo preciso que es orientar al receptor y restringir su percepción con la medida de estabilizar el flujo polisémico que pueda tener esta imagen. Pues, analizando los *tituli* de las ilustraciones de Echenique, se puede ver la intención del artista plasmada en las imágenes.

Tienen, pues, una función de anclaje, la cual impacta e influencia la lectura iconográfica del espectador como sostienen Fozza, Garat y Parfait (2003:115):

Le titre d'un tableau nous renseigne platement sur son genre : nature morte, portrait, composition... Ou sur la nature de sa représentation : Flagellation du Christ, descente de croix, Nativité... Il a le plus souvent une fonction d'*ancrage*, d'écrite par Roland Barthes : il guide, canalise, arrête, parmi toutes les significations possibles, un sens empêchant l'interprétation subjective (projection). Dénotatifs, le titre et la légende dictent le sens unique de la lecture de l'image.

Pues, “Si le *titulus* peut désigner et expliquer le contenu de l'image, il peut aussi lui donner plus de contenu qu'elle n'en a” (Wirth, 2009:24). Wetzler y Flückiger de apoyar : “les *tituli*, loin de servir uniquement de légendes aux images et même inutiles à la lecture iconographique dans certains cas, peuvent donner plus de contenu à l'image qu'elle n'en a ou fournir des indications quant à l'usage qu'il convient d'en faire” (2009:16). Esta segunda función es lo que Barthes llama *relais*²⁷⁰.

²⁷⁰ Véase Barthes, Roland en “Rhétorique de l'image”(1964), pp.40-51.

Los veintisiete cuadros de Echenique tienen cada uno un título. A pesar de dos que no se clasifican y dos otros que son de corte más general, los demás ilustran unos episodios precisos del texto. Pues, a partir de los títulos, ya nos indican más o menos el contenido del cuadro. Como caso, el título *Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén* (FAE 17, Figura 82) –ilustración del primer Capítulo del tercer Libro- tiene una función de *ancrage*²⁷¹. Sus micro-espacios ilustran las secuencias del texto. En el primero, un peregrino en primer plano representa el desembarco (*Desembarcan en Lisboa*). La puesta en perspectiva en el segundo plano es la entrada en Belén (*Entrando por Belén*). El segundo espacio representa la visita al monasterio. ¿Qué simbología tienen las acumulaciones observadas en el *Persiles* y sus ilustraciones?

III.1.1.8. Del efecto de acumulación

Consiste en estudiar la superposición y yuxtaposición en el texto y en la imagen. Tapia la define como la

Expresión que consiste en sumar una gama de elementos correlativos o similares para producir un efecto de amplificación "ya sea por su forma, por su significado o por su función, en un procedimiento de adición acumulativa". En las palabras, la acumulación puede darse por la suma de adjetivos de una palabra, y en la imagen por la reunión progresiva de formas o sentidos que reiteran con distintos signos el significado de una cualidad, una: figura, una idea, etc. La acumulación parte de que la significación se incrementa al mostrar con diversos calificativos una cualidad, y puede tener un orden ascendente o descendente, según sea su dirección, hasta lograr un clímax semántico. Puede entenderse como una de sus variantes a la repetición, que propone una acumulación de imágenes no diferentes entre sí sino iguales, es decir repeticiones que reiteran un significado (1991:50).

La voluntad de Cervantes de complicar el hilo narrativo del *Persiles*, acumular y superponer historias, personajes y lugares es transparente. La obra es larga, complicada y el lector se pierde entre tantas historias, lugares, mundos, personajes, narradores, mitos, encuentros y reencuentros de tal manera que, a veces, confunden al lector y rompen el ritmo de la narración:

El flujo discursivo se basa en un criterio cuantitativo, de multiplicidad y exceso, tanto de historias como de personajes [...]. Cervantes asume este principio de composición desde el

²⁷¹ Véase Barthes, Roland en "Rhétorique de l'image"(1964), pp.40-51.

primer momento, y precisamente esta exigencia propone nuevos retos y nuevos cauces en los que explorar las posibilidades de la escritura en un medio discursivo marcado por la exuberancia, el exceso y la profusión de ambientes, mundos, paisajes, situaciones, personajes, fábulas, historias, anécdotas, lances, pérdidas, encuentros, casualidades, prodigios, conversaciones, alianzas, etc.” (Alcalá Galán, 2000:412 citado en Marigno Vázquez, 2018b:319).

En lo que atañe a la narrativa plástica de Echenique, la elección de la técnica mixta puede ser muestra de esa voluntad de ilustrar el estilo de Cervantes. Además, se observan en sus cuadros yuxtaposición y superposición de formas, líneas, colores, personajes, objetos y micromundos. Lo que permite expresar el eclecticismo de estilos y de culturas del mundo contemporáneo.

III.1.1.9. De la figura autoral en el texto y las ilustraciones

Cuando producimos una obra artística, proyectamos nuestra propia experiencia y nuestra manera de ver las cosas en dicha obra. Consciente o inconscientemente, se manifiestan huellas de nuestro pasado o presente. Las contingencias socio-históricas que hemos vivido modelan nuestro esquema mental de tal modo que, incluso en obras ficticias, quizá seamos el personaje principal aún tácito o implícito. Desde este postulado, Bessière y Bessière afirman que “le rôle du peintre est de cerner et de projeter ce qui se voit en lui” (2018:202).

En este apartado, vamos a comparar los modos de inserción de la figura de Miguel de Cervantes tanto en el *Persiles* como en sus ilustraciones. Vamos a ver que se presenta de tres principales modos: como narrador extradiegético omnisciente o motor de la acción, y cómo comparte su voz narrativa con los personajes del texto que a veces se consideran como su doble. Esto nos permitirá estudiar esta desmultiplicación de voces con el término genérico de “polifonía”.

III.1.1.9.1. Cervantes, ¿narrador extradiegético omnisciente?

Según Genette (1972), el narrador es extradiegético cuando es exterior a la historia. Tiene una focalización cero u omnisciente cuando “lo sabe todo sobre sus

personajes, sus motivaciones, sus secretos” (Terrasa, 2017:133)²⁷². Pues, es un demiurgo como bien lo leemos en la cita siguiente: “le narrateur omniscient, sorte de démiurge, capte les pensées intérieures des personnages” (Del Vecchio y Marigno Vázquez, 2015:269).

En el *Persiles*, Miguel de Cervantes como narrador externo habla de los sentimientos de los personajes. Cuando dice “**dentro en su corazón** [hablando de Periandro frente a los corsarios]” (*TPS*, I, 1, p.130) o cuando comenta la envidia de Periandro hacia el príncipe Arnaldo: “viendo Periandro el bajel recién llegado, conoció ser el de Arnaldo, príncipe de Dinamarca, de que no recibió contento alguno, antes se **le revolviéron las entrañas y el corazón le comenzó a dar saltos en el pecho**” (*TPS*, I, 15, p.228), Cervantes parece dominar los pensamientos y las emociones internas de sus personajes.

En el mismo sentido, utiliza el verbo “pensar” para penetrar la imaginación de Auristela, Transila, Ricla y Constanza como podemos leer en las siguientes citas: “**causa que pensaba** [Auristela] ser de su enfermedad” (*TPS*, II, 2, p.292)// “Auristela, Transila, Ricla y Constanza **más se ocupaban en pensar en** la ausencia de las mitades de su alma que en escuchar al capitán Mauricio” (*TPS*, I, 21, p.264).

Por lo que se refiere a las imágenes, ningún grabado de Rompaey representa la figura de Cervantes. Pues, vamos a hablar únicamente de las ilustraciones de Echenique. Este último procede por el típico retrato de Cervantes en el que juega con las proporciones y la *mise en page* para situarle en focalización cero. En FAE 11 por ejemplo, reconocemos el retrato de Cervantes en la parte superior derecha del cuadro y en posición excéntrica. La *mise en page*, el contrapicado y la proporción (figura más grande) le ilustra en posición dominante sobre el resto de los personajes del encuadre.

²⁷² Este enfoque viene detallado por Gérard Genette en su obra *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.



Fig. 84:

Alarcón Echenique, Felipe, *El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa*,
2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

La misma *mise en page* se observa en FAE 13, *Cervantes cuenta cómo el navío se volcó dentro*, ilustración del primer Capítulo del segundo Libro donde se anuncia: “Parece que el autor desta historia sabía más de enamorado que de historiador, porque casi este primer capítulo de la entrada del segundo libro le gasta todo en una definición de celos, ocasionados de los que mostró tener Auristela” (*TPS*, II, 1, p.279).



Fig. 85:

Alarcón Echenique, Felipe, *Cervantes cuenta cómo el navío se volcó dentro*, 2017
Mixta en cartulina, 70 x 50 cms
Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En cuanto a Cervantes, su primer retrato iconográfico fue realizado por William Kent. Se inspiró en el retrato ecrástico hecho por Cervantes sí mismo en el “Prólogo al lector” de sus *Novelas ejemplares* en el que se puede ver a Cervantes sentado y “escribiendo el *Quijote*” (Lucía Megías, 2016:23).

Es preciso mencionar que Echenique no se conforma con los diferentes retratos de Miguel de Cervantes que le representan casi en cuerpo entero. Entre las doce ilustraciones que representan la figura de Cervantes, ninguna se conforma con el retrato de Kent. Echenique utiliza una tipología propia al retrato italiano, o sea, “pintando la cara y el busto del retrato de perfil” (Martin Gil, 2011:96).



FAE 1



FAE 23



FAE 27



FAE 25

Fig. 86:

Alarcón Echenique, Felipe, Retratos de Miguel de Cervantes, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Pero, los detalles físicos del retrato ecrástico de que hemos hablado quedan. Esto es, un rostro aguileño, la frente lisa y desembarazada, la nariz corva, los bigotes grandes, la boca pequeña, etcétera (véanse FAE 1, 23, 25 y 27). Unas pequeñas diferencias subsisten. El Cervantes de Echenique no tiene los cabellos castaños sino

lisos. Tiene los bigotes grandes, pero con forma y color diferentes de los del Cervantes de Kent.



Fig. 87:

1) Retrato de Cervantes “por sí mismo”, realizado por Vertue sobre el dibujo de William Kent. *Don Quixote* (1738), fuente: Lucía Megías, 2016; Alarcón Echenique, Felipe, 2) Retrato típico de Cervantes en *El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

III.1.1.9.2. Cervantes, ¿motor de la acción?

Como la “buscada imagen de sí mismo” (Lucía Megías, 2016:20) que hace en el “Prólogo al lector” de sus *Novelas ejemplares*, Cervantes repite el mismo proceso literario en el *Persiles*. Pero, esta vez, haciendo el retrato de su propia vida de andante, de peregrino por el mundo. Este tipo de retrato se llama “retrato biográfico”. A través de sus personajes, parece estar en el centro de todas las acciones. Se representa a través de su novela. Es su vida la que se traduce entre sus personajes como nos indica el folio *Cervantes atrapado entre las aventuras de Persiles y Sigismunda* (FAE 24).



Fig. 88:

Alarcón Echenique, Felipe, *Cervantes atrapado en las aventuras de Auristela y Periandro*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Por esta meta-ilustración (auto-reflexividad) Cervantes se identifica en la historia que él mismo narra. Es como si la vida de Auristela y Periandro fuese una adaptación novelesca de su vida porque salvo ciertas excepciones, se parecen: vida de peregrino, raptos y prisión (en Argel)²⁷³; “vida de avatares y aventuras, de alegrías y derrotas” (Fraguas Herráez, 2014:230).

Aún más, durante sus andanzas, Cervantes comparte ciertos espacios geográficos de Italia visitados por los héroes del *Persiles*: Milán (véase *TPS*, III, 19, p.608), Luca (véase *TPS*, III, 19, p.610) y, Roma (véase *TPS*, IV, 2, p.637). Pues, parece estar realmente atrapado entre las aventuras de Auristela y Periandro como ilustrado en la

²⁷³ A propósito de este episodio de su vida, podemos establecer una relación con el *Persiles* considerando la Cueva de Prisioneros como la Prisión en que fue encarcelado Cervantes en Argel.

imagen. Por sinécdoque –el todo por la parte-, la historia de los personajes del *Persiles* es la historia de Cervantes.

Si la obra de Cervantes habla de sí como lo acabamos de decir, del mismo modo ¿Echenique habla de sí en sus pinturas? La respuesta es afirmativa. Obviamente, el pintor traslada su propia vida de mestizo y peregrino por España en sus pinturas. Esto se nota con los materiales que utiliza para pintar (café, vino), materiales que convocan una cultura híbrida/mestiza: ultramarina (Cuba, el Perú) y europea (España). Siendo El Toboso tierra del vino y el lugar donde Alarcón tiene su primer contacto con el vino español.



Fig. 89:

Alarcón Echenique, Felipe, *Echenique como hombre de la Mancha*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En el cuadro FAE 25, *El Toboso, comienzo mi recorrido como hombre de la Mancha*, el artista parece hablar de sí mismo. Se puede notar la personalización del cuadro desde el título con el uso del verbo “comenzar” conjugado en la primera

persona del singular y el adjetivo posesivo “mi”. Crea este cuadro después de exponer su serie *Sueños Cervantinos*²⁷⁴ en el Museo Cervantinos, 2015 (en El Toboso²⁷⁵) y de recibir el premio “Hombre de la Mancha” en 2016.

Por intericonicidad, allí representa la figura de don Quijote de la Mancha y del propio Miguel de Cervantes: ¿Echenique se consideraría como caballero andante? ¿Se representaría a través la figura del caballero don Quijote y de Cervantes? Pues, por reflexividad óptica y sinécdoque, Cervantes está atrapado entre las aventuras de sus personajes y, Echenique entre las aventuras de los personajes iconográficos de sus pinturas (Cervantes y don Quijote). Es el efecto espejo de la obra artística. Ahora, ¿Cervantes es el único narrador en el *Persiles* y sus ilustraciones?

III.1.1.9.3. Polifonismo narrativo

La narración es el elemento fundamental de la escritura novelesca (Mambi Magnack, 2013). Hablar de polifonía o plurilingüismo dialogizante²⁷⁶ consiste en estudiar la multiplicación de los puntos de vista en la narración (Jouve, 1993:3) o, “la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e incluso en un mismo enunciado” (Puig, 2004:380)

Existen tres principales voces narrativas. Una primera externa a la diégesis (heterodiegética), una segunda interna (homodiegética) y la última narrada por los héroes que es la voz autodiegética²⁷⁷: “En d’autres termes, un récit à narrateur absent de l’histoire qu’il raconte est hétérodiégétique tandis que lorsque le narrateur est

²⁷⁴ Es una serie que se consagra a la representación de dos personajes importantes del *Quijote*: don Quijote y Dulcinea. Echenique realizó esta serie para le Editorial Summa de Madrid.

²⁷⁵ Municipio de la provincia de Toledo en la Comunidad Autónoma de Castilla-La Mancha.

²⁷⁶ Según Puig (2004), este término fue acuñado por Mijaíl Bajtín en el marco de sus trabajos sobre la narratología y la teoría literaria. Precisa que este autores el principal teórico y crítico literario que sentó las bases de la interpretación del discurso desde la perspectiva de la polifonía. Aún más, cita dos otros autores que han teorizado la polifonía. Son Oswald Ducrot (polifonía lingüística) en su “Teoría de la argumentación en la lengua” y Henning Nølke, Kjersti Fløttum y Coco Norén en su “Teoría escandinava de la polifonía lingüística” (Puig, 2004).

²⁷⁷ Para detalles sobre estos conceptos, leer Gérard Genette en su obra *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

présent dans l’histoire qu’il raconte c’est le récit homodiégétique. En outre, si le narrateur homodiégétique agit comme le héros de l’histoire, il sera appelé narrateur autodiégétique” (Mambi Magnack, 2013:192).

En nuestro caso, Cervantes es narrador extradiegético con voz heterodiegética según Genette (1972). No es protagonista de la historia que narra razón por la que utiliza el estilo indirecto y la tercera persona: “no podía el sueño tomar posesión de sus sentidos” (*TPS*, I, 2, p.133). También se puede notar el uso de las didascalias²⁷⁸ con las que interviene en la narración de un personaje entre dos guiones e indica su actitud con verbos como “respondió/preguntó”:

—Escucha, pues —**le fue respondido**—;

—El mismo soy —**respondió el mancebo**;

—Pues ¿quién eres?;

—**preguntó la** persona que hablaba.” (*TPS*, I, 2, pp.134, 135). Los ejemplos pueden multiplicarse.

Los dos otros narradores son los personajes de la obra que participan en la acción (intradiegéticos). Pues, a veces, los personajes se vuelven narradores de su propia historia en forma de memoria de su pasado (*analepsis* o narración retrospectiva) como lo atestigua Figaredo en la “Advertencia” del *Persiles*: “cuñas de personajes secundarios que cuenten su historia a los principales” (Cervantes, 2006:3).

Se notará el uso de los marcadores de la enunciación indican la voz de los personajes. Pongamos por caso, el uso de las primera y segunda personas (pronombres, adjetivos, desinencias verbales): “mis”, “mi”, “tú”, “el mío”, “pensé”, “digo”, “engañome”, “me veo”, “cuéntame”, “hallaras”, “te contaré”, “querría saber”, “¿quién eres?, por ejemplo (*TPS*, I, 2, p.134, 135). También, se notará el uso de los guiones (-) y, el uso de los *verbo dicendi* o verbos que introducen el diálogo (Terrasa,

²⁷⁸ Dicho con palabras de Terrasa a propósito del texto dramático, “las didascalias son la *voz del autor*, que regula el decorado, los movimientos y los diálogos. Si se destina primera [sic] al escenógrafo y a los intérpretes, ayudan también al lector, a comprender la acción y a construir imaginariamente a los personajes y los decorados. Ayudan a contestar a las preguntas: ¿Quién habla? ¿A quién? ¿Cómo? ¿Desde qué sitio?” (Terrasa, 2017: 153-154).

2017) como: “que decían”, “preguntó” para marcar una intervención. Como en la conversación entre Periandro y Taurisa, la dama que llora (véanse *TPS*, I, 2 y *FAE* 2, Figura 60).

Ciertos personajes desempeñan el papel de Cervantes narrando sus propias historias (dobles narrativos), convirtiendo la obra en una red narrativa con voces variadas. Marigno Vázquez (2018a) habla de multiplicación de voces narrativas o, de relato incrustado en literatura, abismo en retórica y puesta en abismo en pintura (Tapia, 1991). Como ejemplos de personajes-narradores, podemos citar los casos de:

- narración homodiegética: de Antonio el español (ilustrado en *FAE* 5, Figura 76), Taurisa (ilustrado en *FAE* 2, Figura 60);
- narración autodiegética: el cuento onírico de Periandro y Auristela (ilustrado en *FAE* 16, Figura 90).



Fig. 90:

Alarcón Echenique, Felipe, *Peregrinación Onírica de Auristela y Periandro*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Echenique procede por una construcción híbrida compuesta de micromundos para representar la noción de polifonía. Cada uno de sus cuadros tiene macro-mundos en los que se encajan micro-mundos (personajes, microespacios, micro-formas, ojos, figuras, caras, colores). Cada una de dichas micro-figuras iconográficas tiene una voz subjetiva y la suma permite que haya varias miradas para la misma realidad pictural. Es una concepción puramente neocubista.

Pues, el propósito de este apartado ha sido estudiar las principales analogías que se observan entre el *Persiles* y sus ilustraciones contemporáneas. No podemos pretender haber agotado la cuestión. Hemos hecho hincapié en lo más relevante. En lo que sigue, vamos a ver algunas disyunciones. Habrá que notar que algunas ya han sido evocadas anteriormente porque el trabajo es comparatístico.

III.1.2. Algunas disyunciones entre el *Persiles* y sus ilustraciones

El objetivo del presente punto estriba en presentar algunas diferencias o disyunciones que se observan entre las imágenes poéticas del *Persiles* (siglo XVII) y las imágenes iconográficas de las ilustraciones contemporáneas de los artistas Rompaey (siglo XX) y Echenique (siglo XXI): ¿Cuáles son las imágenes retóricas del *Persiles* que no reescriben los artistas contemporáneos?, ¿cómo superan el texto, lo re(crean), lo contextualizan, lo personalizan y lo adaptan al receptor contemporáneo? A juicio de Korzilius (2006), estas diferencias se interpretan desde el punto de vista cultural o del proceso de creación individual.

Hay divergencias cuando la imagen no es la copia punto por punto (lo contrario sería ilusión) del contenido del texto sino el resultado de la interpretación personal del artista-plástico/grabador como lo afirma Schmitt (2009:41): “Même quand l’image accompagne un texte préalable, elle n’en est pas l’illustration pure et simple. Elle évoque le texte, le commente à sa manière, est commentée par lui. Elle le redouble, le trahit de multiples façons pour imposer sa propre forme d’expression et de pensée, la

« pensée figurative »”. Enfatiza Baridon (2018) sosteniendo que, en un libro ilustrado, la imagen es generalmente considerada como adulteración del texto.

Esa interpretación es, a la vez, debida a su sensibilidad²⁷⁹ y a su comprensión del texto, pero también a las influencias socioculturales de su época (recepción). A este propósito, Mitchell atestigua que “le *paragone* ou querelle entre poésie et peinture, ne correspond jamais simplement à une lutte entre deux signes, mais à un combat entre le corps et l’âme, le monde et l’esprit, la nature et la culture” (2018:84).

En su artículo “Du premier *Parnaso español* à la dernière édition illustrée de 2007 de Francisco de Quevedo y Villegas : éditer Quevedo au XXIe siècle”, Marigno Vázquez habla de la “restitution d’une lecture propre” (Marigno Vázquez, 2008:7). Dicho de otra manera, toda reescritura incluso en forma de imágenes vale como una hermenéutica, o sea, como interpretación/recepción del texto del artista. Las ilustraciones de Echenique, por ejemplo, son influenciadas por su doble cultura (afro-cubana y española) y su ideología social (la masonería). Así es como se puede observar que todas sus imágenes son híbridas, mestizas y tienen muchos símbolos.

III.1.2.1. De la antinomia formal

Básicamente, el sistema semiótico del *Persiles* es diferente del de sus ilustraciones. Desde el punto de vista formal, cada sistema tiene sus especificidades y su modo de expresión.

Por ejemplo, el texto tiene signos grafo-fonéticos lineales. Sus significantes se articulan sucesivamente en el tiempo. De la misma manera, su significado es también temporal y secuencial (Louvel y Scepi, 2005; Palomino Galera, 2015). Por lo que atañe a la imagen, tiene signos plásticos e icónicos que se disponen en el espacio. En este sentido, el hombre sentado que lleva una peluca en su cabeza en FAE 4 (véase Figura 81) nos permite situarlo social (clase alta, dignidad, nobleza) e históricamente (época barroca). En el mismo sentido, el peinado de las mujeres de PVR 4, 5, 6, 8

²⁷⁹ A este propósito, ver la noción de cuerpo e imagen desarrollada por Hans Belting (2004) en *Pour une anthropologie des images* y el proceso de lectura con Jouve Vincent (1993) en *La lecture*.

(peinado voluminoso con bucles y de forma redondeada) nos enmarca en la Europa del siglo XVI (Renacimiento).



PVR 4



PVR 5



PVR 6



PVR 8

Fig. 91:

Van Rompaey, Pierre, Ilustración a *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, 1947

Xilografía, 145 x 190 mm

Paris, Editions Stock.

El matiz que podemos introducir en este postulado es que, en el caso de los libros ilustrados, por ejemplo, el texto que acompaña una imagen (texto explicativo, título, etcétera) puede también permitir interpretarla. Este matiz consolida la idea según la cual no existe una oposición radical entre texto e imagen. Los dos se completan y se inter-influencian.

III.1.2.2. ¿De una estética echeniqueana híbrida?

Echenique re-crea el *Persiles* dándole una visión singular y contemporánea. Crea su propia estética que llamamos “estética echeniqueana sincrética”, “estética echeniqueana híbrida” o “estética echeniqueana mestiza”. Es una estética híbrida y mestiza que se arraiga en su cultura híbrida (afro-cubana/caribeña y española) y en su época (posmoderna o contemporánea). Por ejemplo, reemplaza todas las islas de la novela por arquitecturas urbanas y las selvas salvajes e inhóspitas por casas, iglesias y torres.

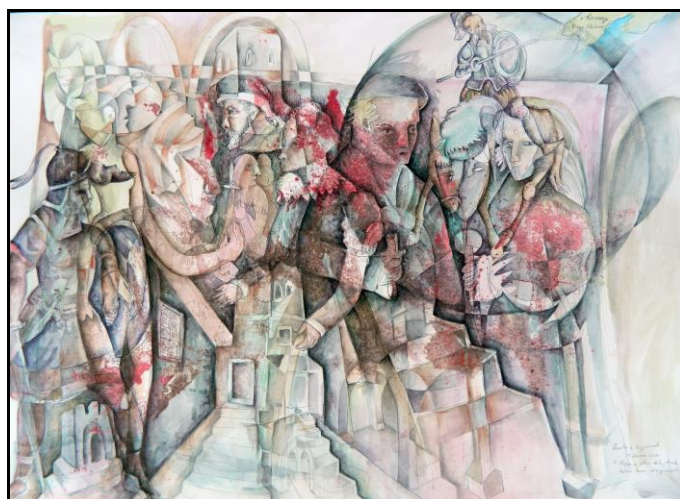
Como botón de muestra, tres principales cuadros tratan explícitamente de la isla Golandia (FAE 4, 7, 8). Pero, en ninguno se observa la arquitectura de Golandia evocada en el texto: con gente medio bárbara, rústica, corazones duros, despobladas y “de poca urbanidad” (*TPS*, I, 11, p.206). Como ya hemos dicho, los materializa plásticamente mediante los colores cálidos que también indican el clima caluroso del Caribe.



FAE 4



FAE 7



FAE 8

Fig. 92:

Alarcón Echenique, Felipe, Ilustración de la isla Golandia, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

Hemos hablado de la biculturalidad de Echenique. Recordemos que las formas occidentales-europeas que pinta tienen como punto de anclaje el texto (véase por ejemplo el *collage* de la Virgen de la Piedad que está relacionado con Quintanar de la Orden en FAE 20, Figura 80). Y, todas se conforman también con algunas metáforas icónicas de Europa que Ripa presenta en su *Iconologie* (2011): damas ricamente vestidas llevando coronas (FAE 4, 12), uso de múltiples colores (policromía), presencia de templos (FAE 6, 19) y personajes con cetros (FAE 4, 12). Según él, las damas ricamente vestidas y los múltiples colores simbolizan que Europa es un continente rico con bellezas diversas.

En cuanto a los templos, significan que en Europa se cultiva la verdadera y perfecta religión. Por fin, los cetros que llevan los personajes simbolizan

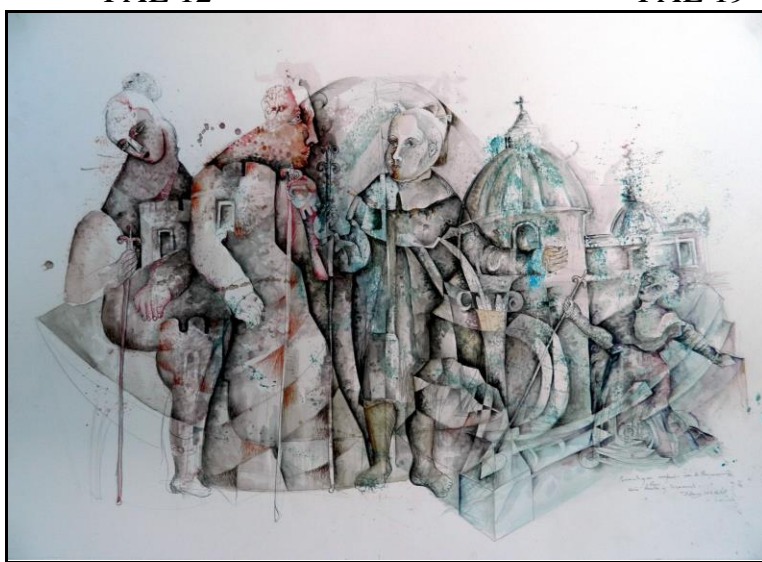
la puissance, à cause qu'en son [son] enclos tiennent leur Court les plus grands Princes du Monde [...] particulièrement [sic] le Souverain [Souverain] Pontife Romain, l'autorité duquel s'étend [s'étend] généralement [sic] par tous les lieux où l'on fait profession [profession] de la Foy [Foi] Chrestienne [Chrétienne], qui par la grace [sic] de Dieu est [est] aujourd'huy [aujourd'hui] parvenuë [parvenue] jusqu'au [jusqu'au] nouveau Monde (Ripa, 2011:249).



FAE 12



FAE 19



FAE 6

Fig. 93:

Alarcón Echenique, Felipe, ilustración de formas occidentales-europeas, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

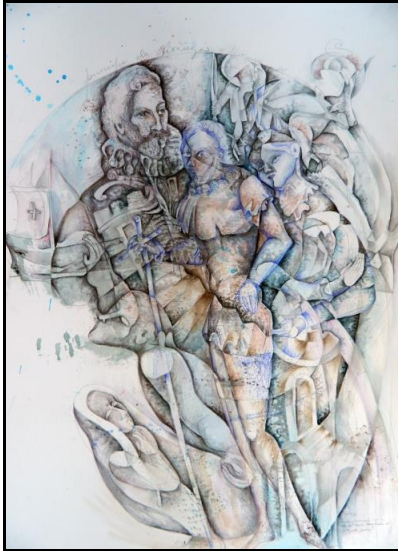
Ahora, insistamos en la cubanización de sus cuadros. El café empleado en la gama cromática de sus ilustraciones es una tradición caribeña²⁸⁰. Es muestra de la identidad rizomática e híbrida de su estética. Empieza a utilizar los materiales naturales para pintar desde su estancia en Bellas Artes (1987-1995), como solución a la escasez de materiales.

Trascribe y recrea la etnografía de algunos valores y costumbres populares de origen cubano y afrodescendiente en sus imágenes. Son, por ejemplo, el mito de la mulata y la Santería²⁸¹. Incluso si las diferentes máscaras²⁸² de sus cuadros (véanse FAE 2, 5, 8, 22 y 24) pueden leerse como los disfraces de Persiles y Sigismunda – utilizando los apodos Periandro y Auristela (véase el caso preciso de FAE 22)-, es de mencionar que pueden referirse a los adornos rituales relacionados con algunas divinidades de la Santería llamadas *Orishas* o *Orixás*. Las utilizan para entrar en contacto con los espíritus ancestrales y los muertos. Las figuras mortíferas, pardas y no figurativas, la multiplicación de rostros, manos, ojos, bocas, pies de FAE 1, 6, 7, 12, 16, 24 remitirían también a la Santería.

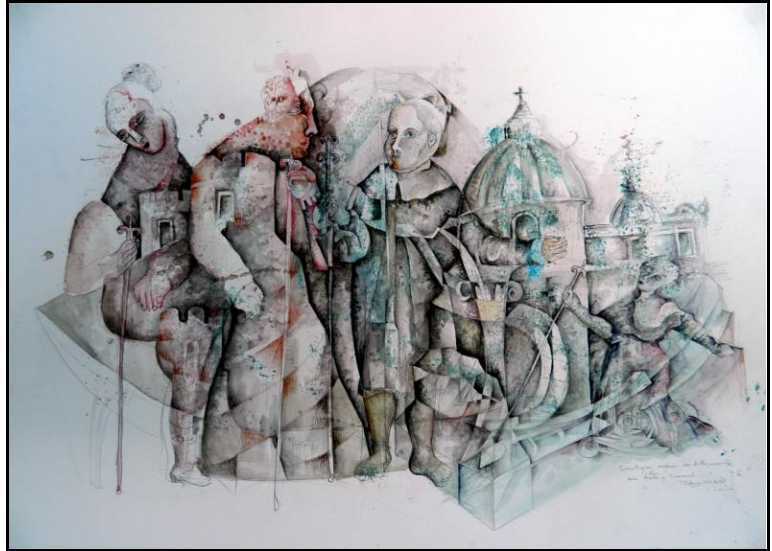
²⁸⁰ Del árabe *Kaweh* (fuerza y vigor), el café tiene sus orígenes de la antigua Etiopía (actual Yemen). Los peregrinos lo llevan a Arabia, India y poco a poco sus semillas se expanden en el mundo y más precisamente en Centro América.

²⁸¹ La Santería es un culto sincrético cubano proveniente de Nigeria, más específicamente del imperio *Yoruba* (culto afro-cubano). Es sincrético porque es la mezcla de la religión africana (el *Yoruba*) con el catolicismo como lo afirma Wirtz: “an Afro-Cuban religion that syncretizes Catholicism and Yoruba beliefs” (2007:26-27). Tiene sus raíces de la época de la esclavitud cuando los esclavos negros fueron forzados a convertirse en la fe católica. Sus principales artificios son las danzas por tambores, el uso de los vestidos blancos por los santeros (símbolo de la pureza), el sacrificio de animales, el uso de muñecas (representación de los muertos) y máscaras diversas. Para unos, es un culto afro-cubano pagano, mágico, oscuro y místico (Juncker, 2014), mientras que para sus adeptos, es una “religión” propia a la identidad cubana.

²⁸² A propósito de la simbólica de la máscara, Barbe-Gall afirma en su obra *Comprendre les symboles en peinture*: “Dans toutes les circonstances, le masque est l’accessoire le plus évident de la dissimulation. Il change l’apparence d’un visage caché ou recouvre sa vérité jusqu’en faire oublier l’existence” (2007:246).



FAE 1



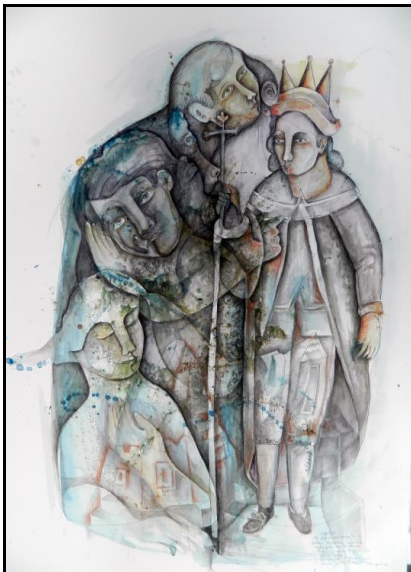
FAE 6



FAE 5



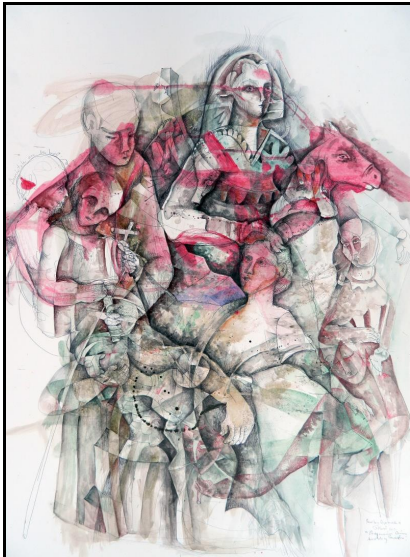
FAE 8



FAE 12



FAE 7



FAE 16



FAE 22



FAE 24

Fig. 94:

Alarcón Echenique, Felipe, Representación de la Santería, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

En cuanto a las formas femeninas generosas, voluptuosas y desnudas que Echenique representa en sus cuadros FAE 2 y 3 (véase Figura 95), pueden tener una relación con la figura de la “mulata” que también es una cultura cubana en particular y caribeña en general. Para Andreo García y Gullón Abao, la mulata es una “mujer exuberante, vestida de forma ‘provocativa’ [...] se regodea y se convence de su belleza

que le sirve para que los hombres la sigan, la rodeen de atenciones en el baile, en las fiestas” (1997:145).

Siguen sosteniendo que la prostitución en Cuba tiene una “relación íntima con el ‘mito sexual’ de la mulata” (Andreo García y Gullón Abao, 1997:154). Aparte su condición de esclava, otro factor que hace que la asimilen a la prostitución son su belleza y su cuerpo, pero, es necesario mencionar que esta postura es una postura colonialista que procura estigmatizar y mantener a los americanos de color bajo el perpetuo yugo de dominación.

Este mito forma parte de una historiografía cubana que perdura hasta tiempos presentes y forma parte de la gramática pictural de los artistas cubanos: “La sociedad cubana acepta sin ambages la ‘historia de la mulata’, incluso no la oculta; plasma, dejando abiertas numerosas posibilidades de interpretación (moralizante, ejemplarizante, simplemente irónica o por puro afán pornográfico), la dedicación a una profesión o a una forma de vida a la que, de manera inequívoca, había un sector de la sociedad que estaba abocado” (Andreo García y Gullón Abao, 1997:155).

Simbólicamente, podría ser una manera para Echenique de luchar contra la discriminación racial²⁸³, la estigmatización, los estereotipos y el desprecio de la mujer de color (mulata y negra) que la sociedad ha tachado de “supremo ideal del animal sexual” (Andreo García y Gullón Abao, 1997:186). El caso específico de la mujer desnuda de piel pardo que esconde su rostro con sus manos del cuadro *Oía llorar a una dama* (FAE 2, Figura 95) podría ilustrar perfectamente la vergüenza de que sufren las mulatas. El café aplicado como color en el centro del cuadro refuerza la idea de un cuadro de identidad cubana.

²⁸³ Ya que las mulatas están consideradas como una raza genéticamente inferior en Cuba, en el mismo título que las demás minorías raciales (los cholos, los zambos, por ejemplo).



FAE 2



FAE 3

Fig. 95:

Alarcón Echenique, Felipe, *Representacion de la figura de la mulata*, 2017

Mixta en cartulina, 70 x 50 cms

Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.

In fine, digamos que las oposiciones de las sombras/luces, los colores/grisuras, las miradas desperradas, las formas fragmentadas, figurativas/no figurativas, las que se descomponen y se desvanecen, el difuminado y claroscuro (estilo de Da Vinci²⁸⁴), la multiplicación de rostros, manos, ojos, máscaras, bocas, pies (estilo utilizado por Pablo Picasso en *Guernica*²⁸⁵, 1937 en reacción contra las atrocidades del bombardeo²⁸⁶ de la ciudad de Guernica²⁸⁷) y las miradas soñadoras simbolizan las etapas terrenales del ser humano (nacimiento-vida-muerte-más allá). Es la cosmovisión de Echenique.

Después de los análisis que acabamos de hacer, podemos notar una desproporción entre las junciones y las diferencias que existen entre las imágenes escriturales y las imágenes iconográficas postmodernas del *Persiles*. Esto se justifica por el hecho de que los artistas-pintores/grabadores más reescriben plásticamente el texto que brindan una/su lectura personal y, Marigno Vázquez ya lo advertía en su artículo “Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: *Visiones de Persiles* y

²⁸⁴ Que plasma en su serie *Leonardo Da Vinci: Arquitecto del Universo*, 2018.

²⁸⁵ Entre 2016 y 2018, Echenique dedica su Serie *Guernica, la Bestia Indomable* a la mismatemática.

²⁸⁶ Tuvo lugar el 26 de abril de 1937, durante la Guerra Civil española.

²⁸⁷ En la Comunidad Autónoma del País Vasco. Fue un bombardeo aéreo llevado a cabo por los nacionales y apoyados por la Legión Cóndor de la Alemania Nazis, la aviación Legionaria de la Italia fascista. Es una de las etapas más dolorosas y homicidas de la historia de la humanidad en general y la del pueblo e español en particular.

Sigismunda (2017), de Felipe Alarcón Echenique” afirmando que todas las ediciones ilustradas del *Persiles* “nos brindan grabados de estilo figurativo y con propósito narrativo arraigado fielmente en el texto, o sea, que en estos iconotextos el punto de ‘anclaje’ es el texto, siendo aquí la imagen iconográfica como un ‘relevo’ de la imagen escritural más que un comentario o una interpretación personal del ilustrador” (2018:316-317).

Las diferencias que hemos podido resaltar son de orden formal, lo que Korzilius (2006) llama antinomia formal, lo cual se justifica: prosaicamente, el lenguaje textual es diferente del lenguaje icónico. En segundo lugar, son dos épocas diferentes y, es obvio que el contexto en que se sitúa una obra artística deje huellas en su producción. Dicho de otra forma, no hay una diferencia rígida y tajante entre el *Persiles* y sus ilustraciones²⁸⁸. Lo importante es “saisir que la co-présence de l’un et de l’autre dans un même message ne se traduit pas par une somme (texte + image), mais par une interrelation (texte ↔ image), et que de cette interrelation surgit un sens nouveau, supplémentaire” (Bardin, 1975:111).

En definitiva, no podemos pretender haber brindado “la lectura ideal” de las ilustraciones de nuestros artistas. La obra de arte es un producto abierto, que puede admitir lecturas plurales. Sólo hemos intentado proponer “una lectura” entre tantas visiones posibles porque, “même si nous croyons en la validité des analyses que nous soumettons au jugement du lecteur, nous affirmons qu’aucune d’elles ne prétend être « la vérité », tout simplement parce que celle-ci est inconnaissable. Ni le sémiologue, ni le critique, ni l’historien, ni même parfois l’artiste n’est dépositaire de la vérité et n’est détenteur d’une interprétation idéale qui reste du domaine de l’utopie” (Bessière y Bessière, 2018:15).

²⁸⁸ Yuste Frías (2011) habla de oposición de contrarios.

Terminando con el *Persiles*, otra pregunta surge: ¿por qué su recepción no es tan importante como el propio Cervantes lo anunció en el Prólogo de sus *Novelas ejemplares* (1613) y en la segunda Parte del *Quijote* (1615)²⁸⁹?

III.2. El *Quijote*, más que el *Persiles*

Para Cervantes, el *Persiles* es más que todas sus obras hasta el *Quijote*. En la dedicatoria al Conde de Lemos de la Segunda Parte del *Quijote*, indica lo siguiente:

Con esto le despedí y con esto me despido, ofreciendo a Vuestra Excelencia *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, libro a quien daré fin dentro de cuatro meses, *Deo volente*, el cual ha de ser o el más malo o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento; y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al extremo de bondad posible (Cervantes, 2015:753).

Se lee claramente una afirmación explícita de la supremacía del *Persiles* sobre el resto de sus producciones y de toda la tradición literaria española. Si lo que dice resulta serlo, ¿por qué no recibió tan prestigio como anunciado? Respuesta de Martín De Riquer (citado en Cervantes, 2015:67): “pues ahora sólo leen a Heliodoro²⁹⁰ los especialistas, y todo el mundo, en todas las lenguas, vibra y se compenetra con el *Quijote*”. Como para presentar en grandes líneas el carácter restringido del *Persiles*.

Hay, pues, una paradoja entre lo que prevé Cervantes y la realidad. El *Quijote* se vuelve la obra más leída y editada en Europa y por el mundo. González Moreno, Urbina, Furuta y Deng la consideran como “la obra cumbre de la literatura española y la que ha inspirado al mayor número de ilustradores” (2006:80) y, para Martino Alba es la “obra maestra de la Literatura universal” (2005:121). Pues, ¿qué justifica esta recepción? Según De Armas en *Ekphrasis in the Age of Cervantes*,

Although Miguel de Cervantes pinned his hopes in his prose romance, the *Persiles y Sigismunda*, as the work that would bring him literary immortality, he is remembered today for a far different work. *Don Quixote* is viewed by many not only as a text that served to create a new literary genre, that of the modern novel, but also as a work that marks a shift in

²⁸⁹ Su título originales *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Su primera parte se publica en 1605 y la segunda, diez años después (1615).

²⁹⁰ Heliodoro en referencia al *Persiles* porque, en el prólogo de sus *Novelas ejemplares* (1613), Cervantes compara el *Persiles* a las *Etiópicas* de Heliodoro—obra culta y clásica—como para sostener su supremacía en el resto de sus producciones. Afirma: “te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro”(Cervantes, 1613 citado en Cervantes, 2017:9).

episteme, a transformation in the way we come at knowing. The novel also marks a shift away from doctrine and allegory and toward individuality. Many critics have noted the deeply human characters that populate the text (2005:13).

Con el *Quijote*, Cervantes pudo representar satíricamente la realidad y la naturaleza del ser humano en toda su complejidad. Es el reflejo y el espejo de la sociedad (realismo). Por ejemplo, el africano que lo lee, se lee a sí mismo y se identifica. El *Quijote* se vuelve un discurso universal y la imagen del idealismo manifestado en la figura de don Quijote.

Es una novela atemporal, transcultural, transfronteriza, un arquetipo y una novela del mundo; un relato satírico-burlesco que trasciende los continentes, los pueblos, las edades, las religiones y los géneros artísticos. Cada época, pueblo y sociedad puede proyectar sus preocupaciones en el *Quijote*, razón por la que es cada vez más actual y viva.

A partir de su temática, su humanismo equilibrado²⁹¹ y la crítica de la sociedad española del siglo XVII con todos sus vicios (arrogancia, despotismo, injusticias, desigualdades, atraso, esnobismo, la trascendencia de “la prevalencia de la aristocracia de la sabiduría sobre la del linaje o del dinero” (Barnés Vázquez, 2008:78)), el *Quijote* trata de cuestiones humanistas que conocen todos los pueblos y razas y que se adaptan a todas las contingencias socioculturales, socioantropológicas y sociohistóricas. Cada pueblo que lo lee, puede adaptarlo a sus propias humanidades. A juicio de Mario Vargas Llosa, el *Quijote* es “una novela para el siglo XXI” y una “inmortal novela” (Cervantes, 2015:11). Ahora, ¿qué decir del *Persiles*?

A diferencia del *Quijote*, el *Persiles* es una novela con fuerte componente católico. Su temática está más vinculada a la tradición occidental de la fe cristiana católica y, Cervantes exalta su fe a través de sus personajes y sobre todo sus héroes (Periandro y Auristela). Este carácter ha podido restringir y limitar el campo de recepción de esa novela. También, su carácter emblemático y su estilo complicado

²⁹¹ Para profundizar la noción del humanismo en el *Quijote*, véase el Capítulo XVI (“De lo que sucedió a don Quijote con un discreto caballero de la Mancha”) de la segunda Parte, páginas 666-668.

hacen que sea una obra culta, para lectores cultos. Así, sería difícil interesarse por el *Persiles* un lector con poca cultura de la mitología o la emblemática.

Por ende, “el libro, sin embargo, cayó de pronto en el olvido, porque el entretenimiento exige también novedad, o simplemente porque los gustos del público se dirigieron hacia otros acicates [...] el *Persiles* es hoy un libro que poca gente lee por el mero gusto de leer” (Cervantes, 2017:10), mientras que la emblemática es una filosofía clásica erudita. Estos elementos habrían podido limitar el campo de recepción de la obra. Por ejemplo, los musulmanes no se sentirían concernidos por su trama²⁹² y, la clase social media se sentiría excluida. Esto puede justificar el número reducido de ediciones y adaptaciones del *Persiles* (que se limitan a Europa) comparativamente al *Quijote*. Ahora, ¿qué decir de la recepción general de estas dos últimas novelas de Cervantes y cuáles son las expectativas de los africanos en términos de recepción literaria?

Desde la salida de su segunda Parte (siglo XVII), el *Quijote* ha sido objeto de varias ilustraciones²⁹³, una inmensa riqueza que ningún estudio ni catálogo puede pretender abarcar por completo. Las primeras iconografías son estampas de su portada en sombras de negro y blanco. A continuación, se ilustrarán sus episodios principales y, finalmente, ediciones ilustradas completas con grabados y pinturas.

Los primeros grabados del *Quijote* aparecen dentro de una traducción al alemán de Matthiae Gotzen (en Frankfurt, 1648). Dos años después, Jacques Lagniet edita la primera edición francesa (en París) con el título *Les Aventures du fameux chevalier dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa, son escuyer* (1650). Sus estampas serán dibujadas por el pintor Jérôme David (Lucía Megías, 2008)²⁹⁴.

²⁹² Aunque se evoque la figura de Mahoma (Fundador del islamismo, nacido en La Meca hacia 571 y muerto en 632) en el Capítulo veintiuno del segundo Libro: “terror de los enemigos de la Iglesia y a sombro de los secuaces de Mahoma” (TPS, II, 21, p.423).

²⁹³ Para más informaciones, leer Canavaggio, Jean (2005). *Don Quichotte, du livre au mythe : quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard, pp.50-61.

²⁹⁴ Consúltese Lucía Megías, José Manuel (2008). “Don Quijote de la Mancha, caballero andante: el acto de investidura a partir de sus imágenes”, p.60.

En 1657, Jacobo Savery publica la primera edición ilustrada del *Quijote* con 26 estampas impresas en Dordrecht (Holanda). La primera edición ilustrada española saldrá cinco años más tarde (1662) en Bruselas (Bélgica) “con copia de 18 estampas de las 26 de Jacobo Savery” (Lucía Megías, 2005a:33). Seguirán las ediciones de Frederick Bouttats (entre 1672 y 1673)²⁹⁵, Thomas Hodgkin (1687)²⁹⁶ y Baldomero Sánchez Cuenca (1966)²⁹⁷ (Lucía Megías, 2005a). La siguiente cita proporciona más detalles en esta historia:

En la actualidad, la colección cuenta con 450 ediciones del *Quijote* y obras relacionadas, la mayoría de ellas inglesas, francesas y españolas de los siglos XVII al XX, cuyas ilustraciones superan en conjunto el número de las 15.000. La Cushing Memorial Library posee ejemplares de la gran mayoría de las ediciones ilustradas consideradas clásicas o canónicas, como la edición con la primera portada ilustrada (Londres: Bloune, 1620) (Río y Rico 183–84), la primera edición ilustrada inglesa (Londres: Hodgkin, 1687), la lujosamente editada por J. y R. Tonson (Londres: 1738), las varias publicadas por la Real Academia de la Lengua (Madrid: J. Ibarra, 1780; Madrid: Viuda de Ibarra, 1787; Madrid: Imprenta Real, 1819), diversas ediciones que recogen la tradición de Savery y Bouttats (Amberes: Verdussen, 1719,12 entre otras), ediciones con las versallescas ilustraciones de Coypel (Londres: Knaplock, 1725 y Londres: Walthoe, 1731), de Tony Johannot (París: Dubochet, 1836–37), Gustave Doré (París: Hachette, 1863) o Dalí (Nueva York: Random House, 1946), la primera edición ilustrada americana (Nueva York: Huntington, 1815), la edición conmemorativa del III Centenario (Madrid: Cabrera, 1905), la bella edición de Londres: William Miller, 1801, calificada por Río y Rico como “la mejor de las publicadas hasta entonces por los traductores ingleses del *Quijote*” (200), ediciones de lujo o de edición limitada (Edimburgo: Paterson, 1879; Barcelona: Espasa, 1880; Nueva York: Scribner’s Son, 1906; Madrid: Espasa, 1966; entre otras) (González Moreno, Urbina, Furuta y Deng, 2006:83).

Hoy, el proyecto *Banco de imágenes del Quijote: 1605-1905* del Centro de Estudios Cervantinos²⁹⁸ dirigido por el cervantista José Manuel Lucía Megías conforma más de 550 (quinientas cincuenta) ediciones ilustradas y 17603 (diecisiete mil seiscientas) estampas. Unas están en sombras negro/blanco (las más antiguas) y, las más recientes en color.

²⁹⁵ Con 34 estampas entre 1672 y 1673 (Amberes, Bélgica).

²⁹⁶ Con 16 estampas y un frontispicio (Londres, Inglaterra).

²⁹⁷ Edición manuscrita con incorporaciones “de 199 heliogramas realizados por Sánchez Gerona a partir de los dibujos de Ricardo Marín” (Lucía Megías, 2005a:172).

²⁹⁸ Repertorio de imágenes del *Quijote* en la red desde 1605 hasta hoy días. El proyecto fue iniciado en 2002. Consúltese <http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/> (última consulta el 08/05/2020).

Es una de las bases de datos más importantes sobre el estudio de la ilustración del *Quijote* con el mérito de superar los catálogos clásicos de papel. En cambio, como ya hemos indicado, no abarca todas las imágenes. El proyecto se completa día a día. Por ejemplo, no tiene las muy recientes imágenes del conocido pintor cubano Felipe Alarcón Echenique²⁹⁹ ni la serie de ilustraciones africanas *Don Quijote en el río Níger* (2016)³⁰⁰.

En lo que se refiere al *Persiles*, sólo ha sido ilustrado en Europa. Son siete ediciones ilustradas en total entre las cuales, cuatro españolas³⁰¹, dos francesas³⁰² y una alemana³⁰³. Como lo veremos en el siguiente capítulo, la discrepancia observada en la recepción de estas dos novelas de Cervantes en África está relacionada con sus contenidos, su estética y la propia civilización africana (su hibridación cultural, sus humanidades y su tradición oral). Pero también con el horizonte de expectativa de los lectores.

Con este comparatismo, ponemos un punto final al presente capítulo que cierra la segunda parte de nuestra investigación constituida de tres capítulos. En *grosso modo*, ha sido cuestión de efectuar una lectura iconotextual del *Persiles* y sus ilustraciones contemporáneas. Hemos empezado por la hermenéutica de su *descriptio* desde una

²⁹⁹ Ver por ejemplo el libro colectivo de artista *Don Quijote de la Mancha, Ensueños* (Summa Editorial), FeriArte, Madrid (España, 2019) y su serie individual *Recreaciones del Quijote Cervantino con ADN cubano*, Centro Hispanoamericano de Cultura, La Habana (Cuba, 2018).

³⁰⁰ Con 67 imágenes de tres países del África subsahariana (Guinea-Conakry, Mali y Níger).

³⁰¹ 1) Cervantès y Saavedra, Miguel de, *Obras de Cervantes* [1847], con 14 grabados de distintos autores, Madrid, Gaspar y Roig, 1865-1866; 2) Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*, con 8 grabados de Joseph Ximeno, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1781; 3) Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, con 4 grabados de Fiquert, Madrid/ Barcelona, Librería de San Martín-EL Plus Ultra, 1859; 4) Alarcón Echenique, Felipe (2017). “Visiones del *Persiles*”. Exposición en La Tercia Real de Mota del Cuervo. Asociación Amigos de los Molinos: Cuenca.

³⁰² 1) Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*, Traduction de Daudiguiet revue par Mathilde Pomès. Préface de Mathilde Pomès, illustré de 9 bois gravés de Van Rompaey [de nacionalidad belga], 145 x 190 mm, Paris : Editions Stock, collection “Voyages Imaginaires”, 1947 ; 2) Le Vayer de Boutigny, Roland, *Tarsis et Zélie* [1665], avec 20 gravures et 3 frontispices, Paris, Musier Fils, 1774, que es una reescritura.

³⁰³ Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Persiles*, en *Werke von Miguel de Cervantes Saavedra. Complete Works*, con 14 ilustraciones de Johann Friedrich Rosmäsler y Rossmässler, traducido por Hieronymus Müller, Zwickau, Gebrüder Schumann, 1825-1829, vols. XIII-XV – con 3 ilustraciones para el *Persiles*. (80 x 55 cm. / Johann Friedrich Rosmäsler).

aproximación relativa a sus imágenes emblemáticas (inspiradas en los libros de Alciato, Ripa, Juan de Borja).

A continuación, hemos hecho la presentación formal y plástica de los xilogramados del belga Pierre Van Rompaey (1947) y los cuadros neo-cubistas del hispano-cubano Felipe Alarcón Echenique (2017). Lo que nos ha permitido desembocar en el estudio de los diferentes diálogos entre las imágenes textuales (écfrasis) del *Persiles* y sus ilustraciones.

Ha resultado que los dos artistas ilustran el texto desde visiones estéticas y culturales diversas, pero también lo re-crean contemporaneizándolo y creando a veces una estética personal (caso de Echenique). En la siguiente parte hacemos hincapié en la recepción iconográfica del *Quijote* -más allá de la cosmovisión europea-: ¿cómo los artistas africanos conciben el *Quijote*?; el *Quijote*, ¿un mito universal africanizado?

**TERCERA PARTE: DEL *PERSILES* AL *QUIJOTE*: LA ILUSTRACIÓN
DE CERVANTES EN LOS SIGLOS XX-XXI MÁS ALLÁ DE EUROPA**

El objetivo de la tercera y última parte de esta tesis es analizar la recepción iconográfica del *Quijote* más allá de la cosmovisión europea: ¿cómo los africanos conciben el *Quijote*? La introducimos con el estudio de los límites de la recepción socio-cultural del *Persiles* en África. Concretamente, analizamos los puntos divergentes y convergentes de las disparidades cultu(r)ales del continente africano que han podido motivar su falta de recepción en el continente. Además, evocamos el peso de las culturas orales, escritas, visuales y los horizontes de expectativa en la aceptación del *Persiles*, novela con un propósito sustancialmente católico.

En el segundo capítulo, *De los límites del “Persiles” al éxito de la recepción del Quijote en África*, analizamos la recepción iconográfica del *Quijote* en África. Después de presentar sus 67 reescrituras iconográficas africanas, estudiamos los diferentes diálogos intermediales entre el hipotexto y dichas ilustraciones.

Titulado *Más allá del iconotexto: hacia una lectura transhistórica y transcultural*, el último capítulo se apoya en los conceptos de arquetipo y mito para estudiar, desde una perspectiva transhistórica, transcultural y sociocultural el *Quijote*.

Desde la lectura del arquetipo según el psiquiatra Carl Gustav Jung, estudiamos cómo vuelve a imponerse el *Quijote* como realidad de lo inconsciente colectivo que se manifiesta en todos los individuos, todos los pueblos, las culturas y todas las manifestaciones artísticas.

Esto nos lleva a estudiar las formas que conforman su universalidad y cómo los africanos viven el mito quijotesco desde sus humanidades, sus influencias sociohistóricas y cultu(r)ales, y cómo lo transcriben estéticamente en sus cuadros.

**CAPÍTULO I: LOS LÍMITES DE LA RECEPCIÓN SOCIO-CULTURAL
DEL *PERSILES* EN ÁFRICA**

En el presente capítulo, nos proponemos estudiar desde una perspectiva comparada la recepción del *Persiles* y del *Quijote* de Cervantes en África. ¿Entre el *Quijote* y el *Persiles*, cuáles han sido los modos de recepción en el continente? ¿Cuáles son los límites de la recepción socio-cultural del *Persiles*? Después de indagar el estado de la cuestión de la recepción de la novela de Cervantes y observado la ausencia del *Persiles* en el continente, será menester evaluar los motivos de dichas problemáticas.

I.1. Estado de la cuestión en torno a la recepción de la obra de Cervantes en África

Para empezar, es fundamental repasar las diferentes obras de Cervantes que han sido ilustradas en África, a fin de poder justificar los siguientes análisis que tendrán como base los hallazgos de la presente revisión. Es de notar que hay una escasez gráfica de la obra de Cervantes en el continente. Hasta hoy, el proyecto *Don Quijote en el río Níger*³⁰⁴ es el único trabajo que ilustra la obra de Cervantes por pintores/dibujantes africanos³⁰⁵ y, desde una filosofía que se inspira en la iconografía local, sobre todo del África del oeste saheliano. El proyecto es llevado a cabo por las embajadas de España en Guinea-Conakry, Mali y Níger con motivo de la celebración del cuarto centenario de la muerte del transnacional y eterno escritor Miguel de Cervantes.

³⁰⁴ De acceso libre y gratuito desde la página del editor <https://www.aecid.es/ES/la-aecid/publicaciones-y-documentos>. La abreviatura que vamos a utilizar en este trabajo para referimos a esta serie es *DQRN*.

³⁰⁵ Una de las agencias que ha podido enseñarnos a este propósito es la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) del Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación. Se ocupa de la promoción del desarrollo, la cultura española, la ciencia, la educación en treinta y tres países a través el mundo. Precisamente en América Latina y Caribe, África Subsahariana (África occidental/oeste: Cabo Verde, Mali, Níger, Senegal; África Central-Oriental-Austral: Etiopía, Guinea Ecuatorial y Mozambique), Norte de África y Oriente Medio (Egipto, Jordania, Marruecos, Palestina, Población Saharaui, Túnez) y Asia. Hemos contactado la agencia a través su Centro de Información (centro.informacion@aecid.es, el 21/03/2020) y su Biblioteca (biblio.cooperacion@aecid.es, el 23/03/2020) para tener más informaciones a propósito de la recepción visual del *Persiles* u otra obra de Cervantes en África. La biblioteca nos ha respondido informándonos que la Biblioteca Islámica de la AECID tiene un buen fondo documental pero no relacionado con nuestra investigación.

También hay el proyecto “Banco de imágenes del *Quijote*: 1605-1905” que tiene el repertorio de imágenes del *Quijote* desde 1605 hasta hoy días cuyo director es José Manuel Lucía Megías. En línea <http://qbi2005.windows.cervantesvirtual.com/>.

Pues, en 2016, la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID colaboró con la FIIAPP (Fundación Internacional y para Iberoamérica de Administración y Políticas Públicas) en el marco del Programa ACERCA de la Cooperación Española para su realización (Fig. 58).

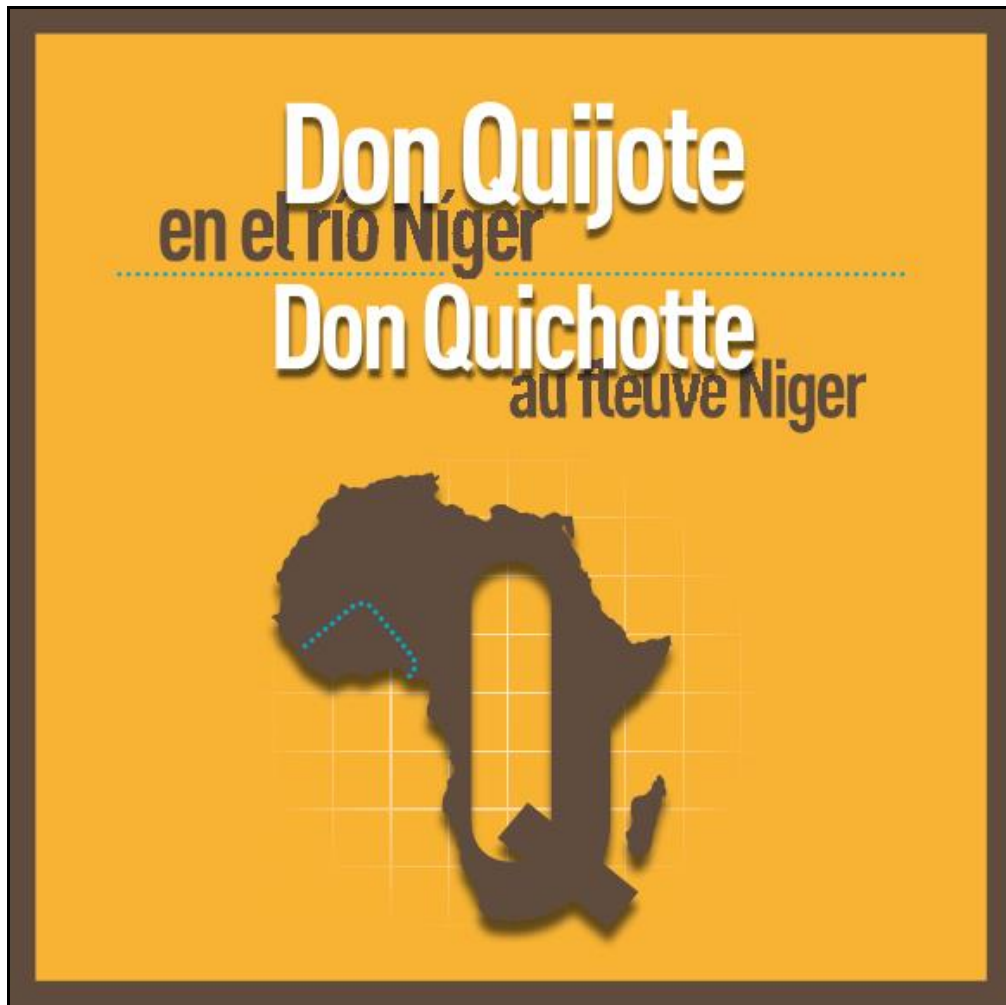


Fig. 96:

Portada de la edición ilustrada del *Quijote* en África: *Don Quijote en el río Níger* (en francés *Don Quichotte au fleuve Niger*).

Casi cincuenta artistas guineanos, malienses y nigerinos participaron en este proyecto que se desarrolló en tres grandes fases: formación, ilustración y exposición. A partir de tres talleres de siete días cada uno -organizados entre abril y junio de 2016-

dos ilustradores españoles (Aitor Saraiba³⁰⁶ y Ángel Domingo³⁰⁷) formaron a los dibujantes en diferentes técnicas plásticas para la ilustración. Dichos seminarios tuvieron lugar en las tres capitales: Conakry, Bamako y Niamey³⁰⁸. Después, estos trabajos fueron expuestos en sus capitales, el Museo de Arte Africano de la Fundación Alberto Jiménez-Arellano Alonso y en la Universidad de Valladolid (Valladolid-España). Por último, otros cuarenta (40) fueron expuestos en Casa África³⁰⁹.

Se debe agregar que, además de este aspecto iconográfico, se han desarrollado proyectos con la figura de don Quijote en ámbitos variados. A modo de ilustración, tomemos las actividades que se realizaron durante la celebración del aniversario del IV Centenario de la muerte de Miguel de Cervantes.

En Costa de Marfil, la compañía “Ivoire Marionnettes” inició una obra inspirada en la figura de don Quijote “Vié Quixot”. Fue un espectáculo escénico elaborado por el actor y guionista español Luis Marquès en el que intervinieron actores, marionetas, alegorías y personajes disfrazados, quienes africanizaron las aventuras del Ingenioso Hidalgo³¹⁰.

En Dakar (capital de Senegal), con el “V Certamen literario cultura Dakar”, la Cooperación Española a través la Embajada de España en Dakar -en colaboración con el Museo de la Mujer Henriette Bathily- organizó un concurso literario cuyo tema fue “El *Quijote* y la mujer africana” [Le *Quijote* et les femmes africaines] (2016). Este concurso tuvo como objetivo incentivar al anhelo de la mujer africana en la creatividad literaria y promover la figura de Cervantes en Senegal. Fue cuestión para las

³⁰⁶ En Conakry (capital de la República de Guinea).

³⁰⁷ En Bamako (capital de Mali) y Niamey (capital de Níger).

³⁰⁸ El punto de unión entre estos tres países de la Cuenca del Níger es que están regados por el río Níger. Son todos países del África del oeste u occidental (en la parte subsahariana de África) pero, es sabido que ciertos países del África subsahariana tienen influencias culturales del África del Magreb (Sahel). Las regiones como Kidal en Mali, Agadez en Níger, por ejemplo, están más pobladas por los Tuaregs que son pueblos de cultura magrebina. Razón por la que, a veces preferiremos el término “Países del África del oeste saheliano”.

³⁰⁹ Es un consorcio público español que trata de las relaciones entre África, Europa y España. Tiene su sede en Las Palmas de Gran Canaria. En línea www.casafrika.es.

³¹⁰ En línea <https://www.aecid.es/ES/Paginas/SectoresdeCooperacion/CulturayCiencia/Actividades/2°16/10-19-Cervantes-Costa-Marfil-Don-Quijote-hidalgo-marfileno.aspx> (consultado el 22/03/2020).

participantes de producir un texto literario en francés o español sobre las mujeres africanas que, según ellas, pudiesen encarnar los ideales defendidos por don Quijote³¹¹.

En lo que se refiere al *Persiles*, podemos adelantar sin riesgo de equivocarnos que todavía no tiene ninguna recepción visual ni otra manifestación cultural en África. Varios factores han podido ser causa de esta falta de interés de los africanos por esa obra. Los estudiamos en los puntos siguientes.

Obra	Número de edición	Número de cuadros	Países	Exposición
El Quijote	01	70 ³¹²	África subsahariana (Níger, Mali, Guinea-Conakry)	-África -España
El Persiles	00	00	00	00

Cuadro 7 :

Estado de la cuestión cifrado de la recepción visual del *Quijote* y el *Persiles* en África en abril de 2020 (Fuente: elaboración propia).

El cuadro nos describe una situación de ausencia total de la recepción del *Persiles* en África. ¿Cuáles son los límites de esta recepción?

I.2. Un continente, varias culturas: culturas cristiana y musulmana

África es un continente híbrido tanto geográfica como culturalmente. De ahí que abordar su estudio cultural sea complejo. Del norte al sur del Sahara, varias humanidades cohabitan (hibridación cultural). Las tradiciones ancestrales y universales se mezclan y convierten al continente en un mundo en miniatura, un mosaico socio-cultural.

³¹¹ En línea <https://www.aecid.es/ES/cultura/Paginas/Actividades/2016/2016-07-28-V-certamen-literario-cultura-Dakar-El-Quijote-y-la-mujer-africana.aspx> (consultado el 22/03/2020).

³¹² La obra en libre acceso que vamos a utilizar como corpus tiene precisamente un catálogo de 67 cuadros.

Para comprender las influencias que ejercen la cultura en los comportamientos de los seres humanos, seguimos dos enfoques. El primero consiste en cartografiar África en aéreas culturales y, el segundo es indagar en la tradición, la historia pasada para mejor definir los hábitos presentes.

El principal elemento que explica la falta de recepción del *Persiles* en África ha podido ser su máximo vínculo con la filosofía religiosa católica. La evaluación de este criterio tiene que hacerse, pues, con respecto a la etnografía religiosa híbrida de África –hablando del cristianismo y del islam-. No vamos a hacer una división tajante, sino que vamos a apoyar nuestra presentación en la macro-cultura religiosa o religión dominante de cada espacio.

El cristianismo y el islam son dos religiones universalistas extranjeras que fueron introducidas en África durante el período pre-colonial³¹³: “Deux religions étrangères furent introduites pendant la période précoloniale à côté de la religion traditionnelle : l’islam et le christianisme” (Boahen, 2000:552). Durante la época colonial, fueron impuestas por fuerza a la población. El caso del cristianismo por ejemplo es muy ilustrativo, como nos enseña la siguiente cita:

Toute l’intervention européenne pendant la période coloniale était fondée sur le postulat que, pour apporter le progrès, il fallait transformer, sinon détruire entièrement, la culture africaine. [...] Avant l’instauration de la domination coloniale, les missionnaires avaient été les porte-parole de la culture occidentale, à peu près jusqu’au début des années 1890; et, dès le commencement, ils avaient exprimé une attitude très nette vis-à-vis de la religion africaine. Ils voulaient convertir les Africains non seulement au christianisme, mais aussi à la culture occidentale, dont ils estimaient qu’elle était pétrie de christianisme et profondément marquée par lui (Boahen, 2000:554).

A juicio de Fiorina (2016) en “Afrique et religions. Le poids du facteur religieux dans la géopolitique africaine”, son las dos principales confesiones que configuran la mosaica etno-religiosa del continente. Cuentan entre 400 y 500 millones de adeptos cada una.

³¹³ El islam y las fuentes árabes aparecieron en el siglo XI tanto en el Magreb como en el Sur del Sahara (Djait, 1999).

África se divide en dos grandes espacios: la parte de norte que se separa de la parte subsahariana³¹⁴ con una frontera natural (el desierto del Sahara).

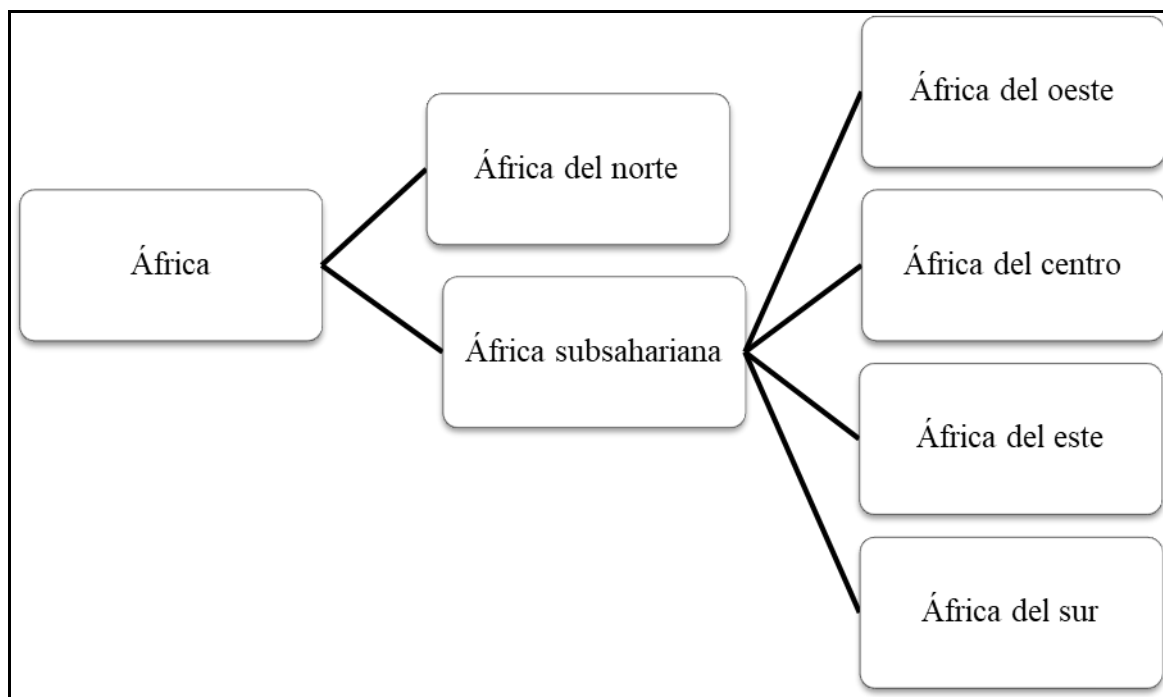


Fig. 97 :
Subdivisión geográfica global de África (Fuente: elaboración propia).

Como ya se ha dicho, el espacio en el que ha sido ilustrado el *Quijote* es el África del oeste saheliano (Guinea-Conakry, Mali y Níger). Son países que tienen a la vez una cultura del oeste e influencias del Sahel. Su religión dominante es el islam. Veamos a continuación el mapa religioso global del continente.

³¹⁴ Constituida del África del oeste, este, central y austral (sur).

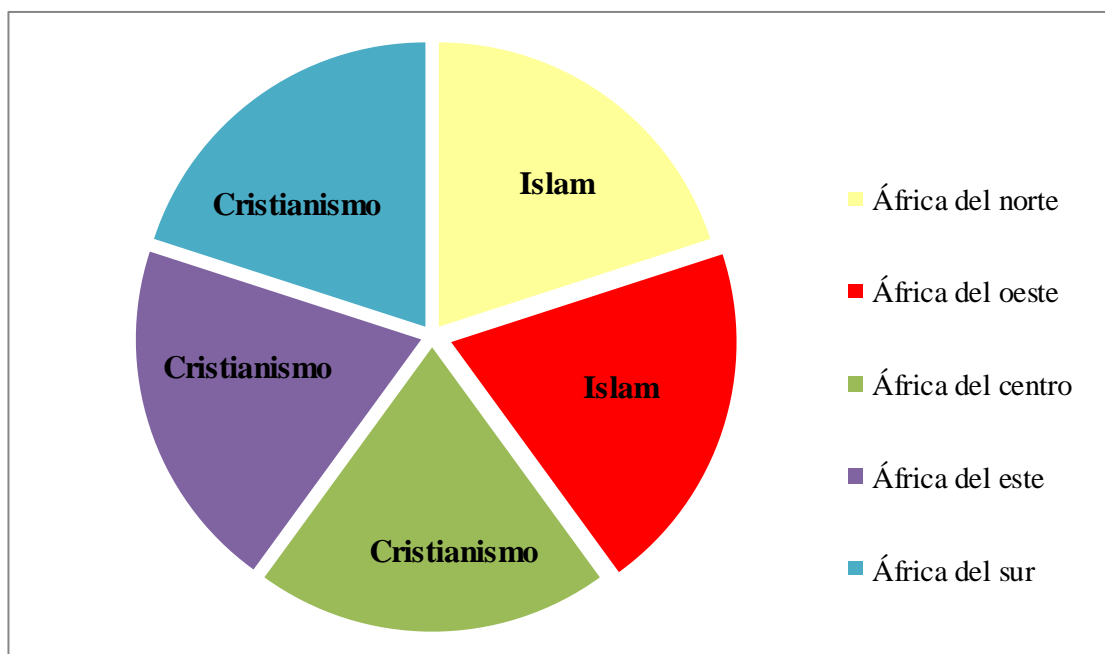


Fig. 98:
Diagrama religioso global de África (Fuente: elaboración propia).

Según los datos reseñados en el diagrama, se puede notar que toda el África del norte y una parte subsahariana –precisamente el África del oeste- están dominadas por el islam. Este matiz es muy importante porque, de buenas a primeras y de manera esquemática, se podría hacer una clasificación etno-cultural desde el dualismo Norte del Sahara (musulmán y blanco) y Sur del Sahara (cristiano, negro), pero no es el caso. Djait en el capítulo “Les sources écrites antérieures au XVe siècle” de *Histoire générale de l’Afrique* escribe :

A examiner le premier point, on serait tenté dès l’abord d’opérer un clivage élémentaire entre Afrique au nord du Sahara —Afrique blanche, arabisée et islamisée, touchée au plus profond d’elle-même par les civilisations méditerranéennes et par là même désafricanisée — et Afrique au sud du Sahara, noire, africaine au maximum, dotée d’une irréductible spécificité ethno-historique. En réalité, et sans rien nier de la pesanteur de telles spécificités, un examen historique plus approfondi révèle des lignes de clivage plus complexes et plus nuancées. Le Soudan sénégalais et nigérien, par exemple, a vécu en symbiose avec le Maghreb arabo-berbère et, du point de vue des sources, il en est bien plus proche que du monde bantu (1999 :116).

Habrá que notar que el islam se encuentra también en los demás territorios del continente, pero minoritariamente. Como muestra, en África central, Chad es un país

islámico (Dasre y Hertrich, 2017). En cuanto al cristianismo, ocupa gran parte del sur del continente : “Si l’on s’en tient aux religions majoritaires, l’Afrique apparaît aujourd’hui comme un continent où dominant les religions universalistes : l’islam dans la moitié nord, le christianisme dans la moitié sud” (Dasre y Hertrich, 2017:7).

Veamos las disparidades que existen entre estas dos religiones en las siguientes líneas, enfocándonos en los principales signos religiosos como la disposición de los cuerpos para orar, los lugares de culto y algunos símbolos religiosos. Este estudio nos permitirá justificar, desde un enfoque cultural y antropológico cómo las disparidades observadas habrían podido constituir un obstáculo en la recepción del *Persiles* que, como se ha dicho, es una novela con fuerte componente católico.

I.3. Disparidades cultu(r)ales: los puntos divergentes

Algunas prácticas religiosas entre el islam y el cristianismo son divergentes. Mencionemos que nuestro propósito se enfoca en la Iglesia Católica Romana³¹⁵ como el propio Cervantes lo señala en los Capítulos 5 y 6 del Libro 1 del *Persiles*:

Lo que te ruego es, señora mía, que, cuando la buena suerte quisiere, que sí querrá, que te veas en tu estado, y mis padres aún fueren vivos, o alguno de mis parientes, les digas cómo yo cristiana en la fe de Jesucristo, y en la que tiene, que es la misma, la santa Iglesia católica romana. [...] Creo en la Santísima Trinidad, Dios Padre, Dios Hijo y Dios Espíritu Santo, tres personas distintas, y que todas tres son un solo Dios verdadero, y que, aunque es Dios el Padre, y Dios el Hijo y Dios el Espíritu Santo, no son tres dioses distintos y apartados, sino un solo Dios verdadero. Finalmente, creo todo lo que tiene y cree la santa Iglesia católica romana, regida por el Espíritu Santo y gobernada por el Sumo Pontífice, vicario y visorrey de Dios en la tierra, sucesor legítimo de San Pedro, su primer pastor después de Jesucristo, primero y universal pastor de su esposa la Iglesia (*TPS*, I, 5, 6, pp.171, 176).

Cada cultura religiosa tiene su modo de concebir y representarse las cosas, tanto mental como materialmente. Es importante mencionar que son símbolos universales que no sólo se aplican al continente africano. Nos apoyamos en datos exegéticos para poder comparar esas dos culturas y el punto de anclaje es el texto del *Persiles*. Pues, ¿cuáles son los motivos de la santa Iglesia Católica Romana del *Persiles* y cómo

³¹⁵ Que iremos abreviando “ICR”.

contrastan con la fe islámica? La respuesta a esta pregunta nos permitirá justificar la falta de recepción de la obra en un contexto cultural islámico.

I.3.1. Los cuerpos y la oración

Para cualquier religioso, orar es vital con miras a mantener su relación con la divinidad. Es la marca de la devoción y la humillación del creyente que adopta una postura particular para entrar en contacto con su divinidad. En el caso de la ICR, la oración no es un acto tan restringido como en el islam.

Como ilustración, al leer el *Persiles*, se puede imaginar que todo el peregrinaje duró varios semanas y meses, pero el acto de orar se evoca escasas veces; excepto en circunstancias excepcionales como en el inicio del peregrinaje: “volvieron a embarcarse, habiendo primero en la marina **hincándose de rodillas** y suplicado al Cielo, con tierna y devota oración, les diese felice viaje y los enseñase el camino que tomarían” (*TPS*, I, 6, p.181) o para confiar el viaje a Dios: “Hecho esto, y **hecha oración al Cielo**, suplicándole encaminase nuestro viaje y favoreciese nuestros tan honrados pensamientos, mandé izar las velas” (*TPS*, II, 12, p.362).

También oran en las ermitas de Renato y Eusebia: “**Hincáronse de rodillas**, y, hecha la debida oración con devoto respeto, les llevó Renato a una estancia que estaba junto a la ermita, a quien se entraba por una puerta que junto al altar se hacía” (*TPS*, II, 18, p.405) o, cuando se enfrentan a situaciones difíciles. No es fortuita esta escasez que se observa en el hipotexto. Puede ser muestra de la libertad que tienen los cristianos en el acto de orar.

A la inversa, es uno de los pilares del islam. La Oración o *Salat* (segundo pilar del islam)³¹⁶ es un ritual obligatorio para todo musulmán. Le permite establecer una conexión con Dios y, según Denkha en *L’imaginaire du paradis et le monde de l’au-*

³¹⁶ El islam tiene cinco principales pilares o preceptos: (1) la *Shahada* o testimonio en la unicidad total de Dios, (2) la Oración o *Salat*, (3) la Caridad o *Zakat*, (4) el Ayuno o *Sawm* y (5) la peregrinación a La Meca o *Hajj*: “Para conseguir la salvación el Corán ordena realizar ciertos actos que son “pilares” del Islam, estos son la profesión de fe (la unidad divina), la oración, la limosna, el ayuno y la peregrinación a La Meca” (Porra Brotóns, 2019:106).

delà dans le christianisme et dans l'islam (2014), es una de las acciones que permiten alcanzar los grados más altos del paraíso.

Se debe realizar cinco veces al día y en momentos precisos: al amanecer, al mediodía, por la tarde, al anochecer y por la noche según lo que nos enseñan las Suras 11 y 30 del Corán³¹⁷. En el onceno, se puede leer: “Y observa [¡Oh, Muhammad!] las oraciones prescritas durante el día [*Salât Al Fayr, Salât Adh Dhuhr y Salât Al 'Asr*] y durante la noche [*Salât Al magrib y Salât Al 'Ishâ*], pues las buenas obras borran las malas. Ciertamente esto es una exhortación para quienes reflexionan” (Sura 11. *Hûd*, 114)³¹⁸ y, enseguida, “Glorificad a Allah al anochecer y amanecer// Él merece ser alabado en los cielos y en la tierra, [¡Alabadle, pues!] por la tarde y el mediodía” (Sura 30. Los Bizantinos, 17-18)³¹⁹.

En cuanto a las posturas o gestos rituales que acompañan las oraciones del musulmán, difieren con las de la ICR³²⁰. Son principalmente: ponerse de pie en dirección de La Meca, levantar las manos, incorporarse de rodillas o arrodillarse levantando las manos, tocar el suelo con la frente y poner las manos en el torso.

I.3.2. Los edificios religiosos

Mientras los edificios religiosos de la ICR son las iglesias con “i” minúscula³²¹ - lugar de culto (16 ocurrencias en el hipotexto)-, los monasterios, los templos, las cátedras como podemos notar a lo largo de los 79 Capítulos del *Persiles*, la mezquita queda el único lugar de culto para los musulmanes. En la serie *DQRN*, presencia ocho cuadros –véanse las imágenes ML 15, 20; NR 1, 9, 11, 13, 17 y 19- para un porcentaje de 11, 94 %.

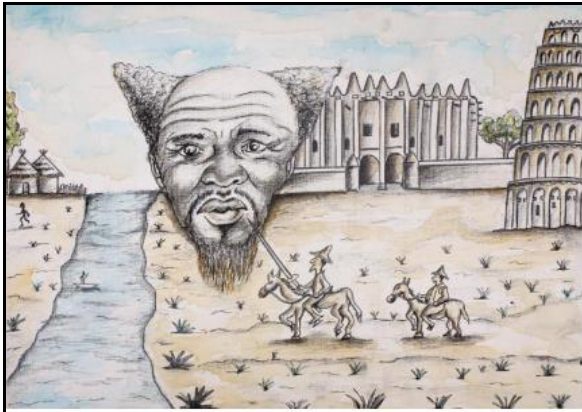
³¹⁷ Citamos el *Sagrado Corán en Línea (SCL)*, en línea <http://www.nureislam.com>.

³¹⁸ *SCL*, en línea <http://www.nureislam.com> (consultado el 26/03/2020).

³¹⁹ *SCL*, en línea <http://www.nureislam.com> (consultado el 26/03/2020).

³²⁰ Ver el Capítulo tres de la Segunda Parte del presente trabajo.

³²¹ Cervantes escribe “Iglesia” con mayúscula (ocho ocurrencias) en el texto por sinécdoque a la Religión/Fe Católica.

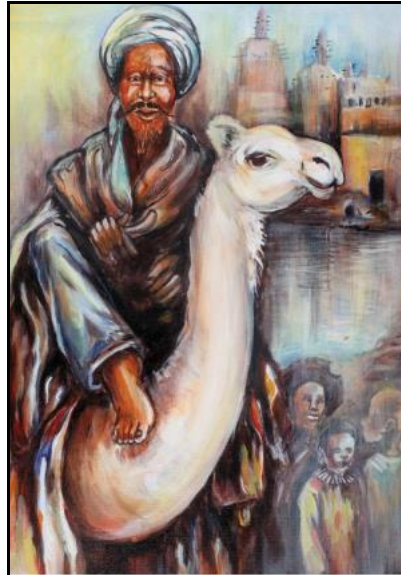


ML 15

Dumar Sacko

Don Quijote en su travesía por el río Níger
Don Quichotte à la traversée du fleuve Níger

Don Quijote ataca la catedral del demonio.
Don Quichotte attaque la ville du démon.

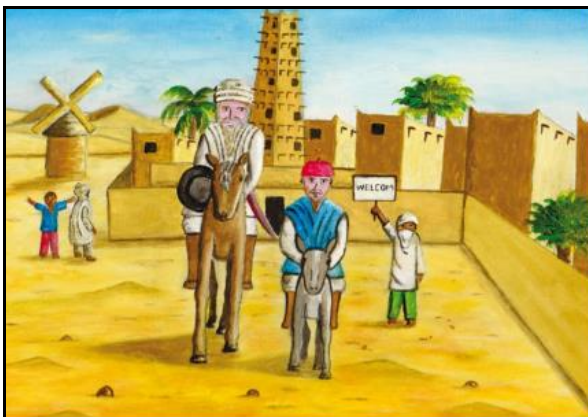


ML 20

Sory Kanté

Don Quijote, el conductor de camellos
Don Quichotte, le chamelier

Don Quijote sobre su camello al norte de Mali.
Don Quichotte sur son chameau au nord du Mali.

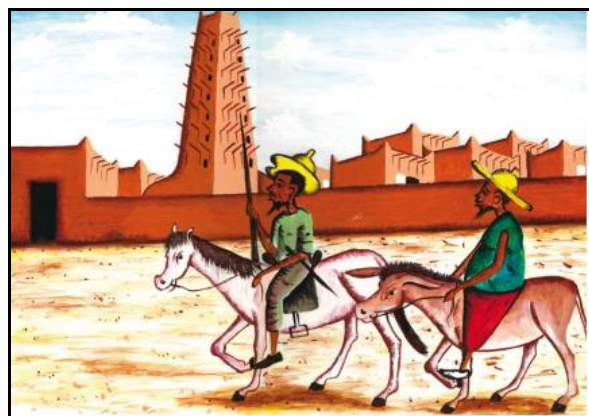


NR 1

Abdou Issoufou

Don Quijote de visita de cortesía en Agadez, con su compañero Sancho, recibidos a la manera local. Después de visitar la mezquita de Agadez, Don Quijote salda su caballo y Sancho sobre su asno, van a visitar la ciudad de Agadez. Les gentes les muestran la bienvenida. Al fondo, junto a las dunas de arena, se ve la aparición de las molinos, que determinan la relación entre Níger y España.

Don Quichotte en visite de courtoisie à Agadez, avec son compagnon Sancho, reçoit en accoutrement local. Après avoir visité la mosquée d'Agadez, Don Quichotte sur son cheval et Sancho sur son âne, ils vont à la visite de la ville d'Agadez. Les gens leur accueillent la bienvenue. Au vent au fond, à côté des dunes de sable, l'apparition des moulins, qui détermine la relation entre le Níger et l'Espagne.



NR 9

Boubacar Yacouba

Don Don Quijote y su amigo en Agadez. Han salido en busca de aventuras. Como sus compañeros se encuentran saliendo las atarazanas.

C'est Don Quichotte et son ami à Agadez. Ils sont partis à l'aventure. Comme ils sont de passage ils vont des atarazanas ils vont les atarazanas.

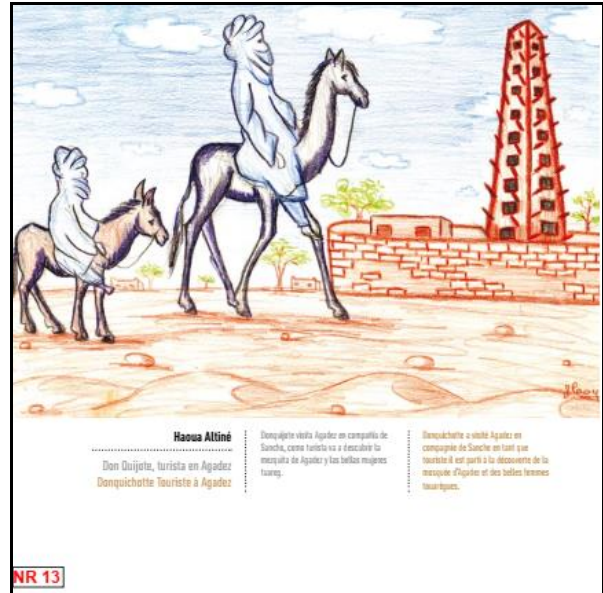
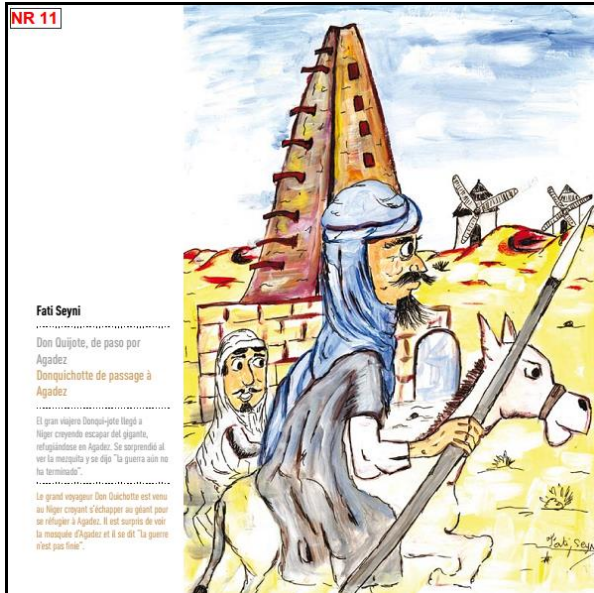


Fig. 99: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.) Ilustración de mezquitas, 2016 Madrid, AECID Publicaciones.

En la imagen NR 11, se representa en el centro y primer plano una mezquita, don Quijote y Sancho Panza disfrazados como nigerinos. En perspectiva, están dos molinos de viento que hacen referencia a España.

I.3.3. Los símbolos y atributos

Lo que sustenta la idea de un *Persiles* de contenido sustancialmente católico son los diferentes atributos que Cervantes disemina en su diégesis. Presenta explícita o metafóricamente símbolos de su devoción a la fe católica como la cruz con 31 ocurrencias en todo el texto. La evoca en el episodio del entierro de Cloelia en el sexto Capítulo del Primer Libro –“Donde el bárbaro español prosigue su historia”-:

Hiciéronlo así, y enterraron a Cloelia en lo hueco de una peña, cubriéndola con tierra y con otras peñas menores. Auristela le rogó que le pusiese una cruz encima, para señal de que aquel cuerpo había sido cristiano. El español respondió que él traería una gran cruz que en su estancia tenía, y la pondría encima de aquella sepultura. Diéronle todos el último *Vale*; renovó el llanto Auristela, cuyas lágrimas sacaron al momento las de los ojos de Periandro (*TPS*, I, 6, p.173).

En el mismo Capítulo, Antonio el español bautiza a su mujer Ricla la bárbara para volverla católica:

Llamo esposo a este señor porque antes que me conociese del todo me dio palabra de serlo, al modo que él dice que se usa entre verdaderos cristianos. Hame enseñado su lengua, y yo a él la mía, y en ella ansimismo me enseñó la ley católica cristiana. Diome agua de bautismo en aquel arroyo, aunque no con las ceremonias que él me ha dicho que en su tierra se acostumbran (*TPS*, I, 6, p.176).

Evoca el mismo símbolo en el último Capítulo del Tercer Libro. Pues, se nota que se utiliza el agua para bautizar. En cambio, el ritual de bautismo en la religión musulmana es diferente. El séptimo día después el nacimiento de un niño, tiene lugar el ritual en la mezquita con algunas oraciones, el sacrificio de una oveja³²² y la elección de su apellido musulmán.

Otros símbolos significativos son el uso del “agua bendita” para luchar contra el Demonio que, según se parecía, amenazaba a Isabela Castrucha : “Entró el mísero tío, llevando una cruz en la una mano y en la otra un hisopo bañado en agua bendita; entraron asimismo con él dos sacerdotes, que, creyendo ser el Demonio quien la fatigaba, pocas veces se apartaban della; entró asimismo la huésped con el agua; rociáronle el rostro, y volvió en sí” (*TPS*, III, 20, p.613).

³²² Está previsto sacrificar dos ovejas para los niños de sexo masculino y una para los de sexo femenino.

In fine, para los cristianos católicos, Roma es la ciudad soñada, lugar predestino para hacer el peregrinaje –ciudad santa-. Allí vive el Papa, “Sumo Pontífice, vicario y visorrey de Dios en la tierra, sucesor legítimo de San Pedro, su primer pastor después de Jesucristo, primero y universal pastor de su esposa la Iglesia” (TPS, I, 6, p.176; TPS, IV, 5, p.658). Cervantes lo metaforiza en la obra por el peregrinaje arriesgado de los dos príncipes de origen nórdico –Auristela y Periandro- que deciden peregrinar a Roma donde se casan.

Se notan dos divergencias con los preceptos islámicos. Primero, la postura del Papa como intermediario entre los hombres y Dios, hecho contrario al islam: “los musulmanes creen en Él [Alá] y se sienten obligados a dejar bien claro esto, Dios no tiene asociados a Él y Mahoma es su profeta. La creencia en Dios y en Su unicidad es total, tampoco hay intermediarios divinos o humanos entre Dios y los hombres” (Porra Brotóns, 2019:103).

En segundo lugar, La Meca es la ciudad santa donde el musulmán tiene que peregrinar –hablando del gran peregrinaje- al menos una vez en la vida dependiendo de sus posibilidades financieras (Porra Brotóns, 2019). Esta peregrinación se llama *Hajj*. Es el quinto pilar del islam y, en cuanto a sus beneficios para el que lo hace, es la sexta puerta que da acceso al paraíso (Denkha, 2014). El Corán lo menciona en su Sura 22, La Peregrinación: “Y [también le ordenamos:] convoca a los hombres a realizar la peregrinación; vendrán a ti a pie, o sobre camellos exhaustos de todo lugar apartado” (Sura 22. La Peregrinación, 27)³²³. En el siguiente cuadro, condensamos las mayores diferencias entre la religión cristiana católica y las prácticas islámicas.

³²³ SCL en línea <http://www.nureislam.com> (consultado el 26/03/2020).

	Motivos de la ICR en el <i>Persiles</i>	Práctica islámica
Oración	Acto menos restringido.	Acto obligatorio (5 veces al día).
Gestos rituales de la oración	Arrodillarse, manos juntas con palmas cerradas o abiertas.	De pie en dirección de La Meca, levantar las manos, incorporarse de rodillas o arrodillarse levantando las manos, tocar el suelo con la frente, poner las manos en el torso.
Edificios religiosos	Iglesia, monasterio, templo.	Mezquita.
Símbolos y atributos	Roma es ciudad santa.	La Meca es la ciudad santa.
	Papa como visorrey de Dios en la tierra.	No hay intermediario entre Dios y los hombres.
	Bautismo con agua.	Bautismo sin agua.

Cuadro 8:
Divergencia del islam con algunos motivos religiosos del *Persiles*
(Fuente: elaboración propia).

El sustrato católico del *Persiles* ha podido constituir un freno en su recepción en África y sobre todo en el África del oeste saheliano, único espacio africano donde ha habido una manifestación iconográfica de la obra de Cervantes hasta hoy días. Se sabe la relación que mantiene la población musulmana con su religión. Los musulmanes en la mayoría tienen una relación muy estrecha con su creencia y, a veces, esto constituye un marco de refracción para con otros credos religiosos. Fiorina habla de islamismo radical (2016). No veamos la radicalidad aquí en términos de violencia sino, en términos de intolerancia, discriminación, refracción -síntoma del “otro” como distante,

diferente-, Cristianofobia o Cristofobia³²⁴; como parece afirmar Miño en su texto “Minorías religiosas en el espacio del Islam”,

La tolerancia religiosa de la cultura musulmana que se visualizaba en otras épocas pretéritas ha mutado hacia un considerable aumento de la intolerancia religiosa en un nutrido grupo de países, convirtiéndose en una de las principales causas por las cuales las minorías religiosas son perseguidas y ven mermados sus derechos en muchos países del área islámica. Las persecuciones contra las minorías religiosas en los países islámicos, como tónica general, no suelen ser violentas pero van en aumento constante y son siempre discriminatorias (2010:1-2).

Además, no veamos radicalidad o discriminación desde una percepción inherentemente negativa. Leámosla como apego de los individuos a la sociedad –cultu(r)al- a la que pertenecen. Se trata de un modelo de “relacionalidad”. Este concepto ha sido teorizado por Evalde Mutabazi y Philippe Pierre -sociólogos de las ciencias políticas- en su obra *Pour un management interculturel: De la diversité à la reconnaissance en entreprise* (2008), pero, desde el enfoque de las prácticas del *management* intercultural en las empresas, estudio comparativo entre las prácticas en África y Europa que podemos aplicar a nuestro caso.

Entonces, hablar de “relacionalidad” (concepto muy cerca al comportamiento original del africano) consiste en privilegiar las relaciones/lienzos con el grupo en que el individuo es miembro por dos o tres razones: para seguir siendo aceptado como miembro del grupo y para asegurarse la inter-asistencia (instinto de supervivencia). Según piensan, es un comportamiento propio al africano que reacciona más en términos de “relación” que en términos de “racionalidad³²⁵”. El concepto se traslada y se aplica perfectamente al caso particular de la sociedad cultural musulmana con respecto a la recepción de un corpus densamente católico como el *Persiles*.

³²⁴ Gutiérrez Restrepo y al. definen la Cristianofobia o la Cristofobia como “sentimiento y actitud de rechazo y hostilidad hacia el cristianismo y, por extensión, a las personas cristianas. [...] Incluye todas las manifestaciones de intolerancia contra los cristianos y su simbología religiosa” (2015:6,7).

³²⁵ En cuanto a esta terminología, por ejemplo, los africanos no se preocupan por la noción “tiempo” y definen sus comportamientos en término de “relación” (el individuo tiene que integrarse en su sociedad, cuidar sus relaciones con el grupo y los demás miembros de su comunidad) mientras que los europeos la definen en término de “razón/tiempo” (el individuo tiene que programar mecánicamente su vida para alcanzar resultados) (Mutabazi y Pierre, 2008).

Esta escala visible de las relaciones interreligiosas puede manifestarse también en el plano del sub-consciente, ya que, desde el punto de vista del filósofo Bachelard, hay una estrecha relación entre “lo extrínseco” y “lo intrínseco”, entre “la materia” y “el sueño”. Las cosas que se manifiestan –exteriorizan- vienen de un hogar inconsciente y soñado. En *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), afirma que, “pour qu'une rêverie se poursuive avec assez de constance pour donner une œuvre écrite, pour qu'elle ne soit pas simplement la valence d'une heure fugitive, il faut qu'elle trouve sa matière, il faut qu'un élément matériel lui donne sa propre substance, sa propre règle, sa poétique spécifique” (1942:5).

Pues, se sueña antes; todo es intrínseco por anterioridad. Lo extrínseco –práctica, comportamiento, actitud, acción como rechazo y refracción- es sólo la manifestación de lo intrínseco –como fe-: “On rêve avant de contempler. Avant d'être un spectacle conscient tout paysage est une expérience onirique. On ne regarde avec une passion esthétique que les paysages qu'on a d'abord vus en rêve” (1942:6).

Este nivel filosófico e ideológico de la representación puede ser consciente o inconsciente porque se configura de generación en generación y llega a ser un ADN para toda una humanidad: se habla, pues, de las estructuras inconscientes que se cicatrizan en el tiempo y que nos llevan a pensar, actuar y sentir de cierto modo. Este postulado es también válido si se trata de la religión cristiana u otras creencias. Así es como se podrá hablar de islamofobia (intolerancia del islam), antisemitismo (intolerancia hacia los judíos), antilaicismo (rechazo del laicismo). No estamos afirmando que es un caso particular para los musulmanes. Pero, son nuestro punto de anclaje en esta demostración.

En un contexto antro-po-religioso como el que hemos venido describiendo, es posible que el propósito del *Persiles* no haya sido objeto de interés para aquellas humanidades cuyos esquemas culturales representan las cosas diferentemente de las cristianas. Un musulmán que lee el *Persiles* se encuentra ante un desfase cultural, lo que no cuadra con sus prácticas o sus creencias. El final del peregrinaje (Roma), el

motivo por el que Periandro y su compañía arriesgan su vida sería absurdo para un musulmán cuya ciudad santa es La Meca. Las motivaciones para leer tal obra hasta difundirla podrían verse *ipso facto* anihiladas.

Obviamente, no sólo hay disyunciones entre la cultura cristiana y la islámica. Pues, ¿en qué medida el *Persiles* no ha podido tener un eco favorable a pesar de sus puntos convergentes?

I.4. Disparidades cultu(r)ales: los puntos convergentes

A pesar de los aspectos diferenciadores entre el cristianismo y el islam, pueden tener aspectos comunes si superamos el mero componente religioso para alcanzar el valor filosófico y moral del texto, por ejemplo. A este propósito, Marigno Vázquez en “La imagen en la escritura cervantina. Nuevos planteamientos” (2019) considera que la poética cervantina en general tiene referencias éticas clásicas o códigos morales clásicos cargados de ideas transcendentales. Dicho de otro modo, la aproximación ética de sus textos se arraiga en el pensamiento de la Antigüedad grecorromana y se apoya en la razón pura.

Descartes parece apoyarlo con su “humanismo cartesiano” por una sentencia clásica que introduce la primera parte de su *Discurso del método, dióptrica, meteoros y geometría* (1987) donde parece afirmar el universalismo de la razón: “El buen sentido es la cosa mejor repartida del mundo, ya que cada uno estima estar tan bien provisto que hasta los que son los más difíciles de satisfacer en cualquier otra cosa, no suelen ambicionar por lo general más del que poseen” (Descartes, 1987:4). Si no podemos determinar el pensamiento de Cervantes a partir de su biografía porque como afirma Muñoz Sánchez:

La mayoría de los documentos propiamente cervantinos aluden a su cautiverio en Argel, a sus comisiones en Andalucía para la Hacienda Real, a su involucración en el Proceso Ezpeleta, a las contrariedades con su hija natural, Isabel de Saavedra, y sus dos yernos, Diego Sanz y Luis de Molina, y a sus continuos cambios de domicilio en Madrid durante los últimos ocho años de su vida. Arrojan poca luz o ninguna sobre la infancia, adolescencia y primera juventud del escritor, sobre los años que median entre el abandono definitivo de Sevilla en la primavera de 1599 y su asentamiento en Valladolid, la flamante capital de

Felipe III, en 1604, sobre el término de su estancia vallisoletana y su regreso final a Madrid entre julio de 1605 y febrero de 1608, llevado a cabo casi con toda seguridad a partir del cambio de sede de la corte de una ciudad a otra en 1606, sobre su relación con los distintos lugares y personas que jalonan su periplo vital. Y, por supuesto, nada desvelan de su pensamiento, su ideología, su cultura, su intimidad (2015:249-250).

Una hermenéutica del hipotexto del *Persiles* nos puede permitir sacar ciertas conclusiones a propósito de su valor filosófico y moral: el texto siendo la materialización de la imaginación, de las *rêveries* de su autor en términos de Bachelard (1942). La voz del *Persiles* y sus emblemas podrían ser la voz indirecta, metaforizada, alegorizada y emblematizada de Miguel de Cervantes. Un pensamiento arraigado en los textos clásicos.

Algunos términos de la paleta semántica de la *episteme* griega que presenta Marigno Vázquez (2019) en su texto mencionado anteriormente³²⁶ nos pueden ayudar. Precisamente el *eidos* (contenido, valor ético del *phantasma*), la *mimêmata* (forma estética del *phantasma*) y el *phantasma* (écfrasis mitológica o emblema en nuestro caso).

Alciato, en *Los emblemas*³²⁷, reconoce el valor moralizador –*eidos*– del emblema –*phantasma*– que, según él, es un vehículo ideal de la época a partir del cual se transmiten buenas costumbres, sabiduría y virtudes al hombre áureo:

Era evidente el entusiasmo de aquella sociedad por los emblemas, pero era preciso darles un contenido, a base de ideas morales y religiosas, de modo que el emblema adquirió una finalidad esencialmente didáctica. Los comentaristas de Alciato y los nuevos emblemistas vieron en este lenguaje un vehículo ideal para inculcar al hombre las virtudes, la sabiduría, las buenas costumbres, etc.; de ahí que muchos de sus cultivadores fueran sacerdotes o religiosos [...] Así, pues, el emblema de Alciato consta de tres elementos: el lema o mote, frase sintética en griego o latín, que será explicada en el epigrama y en el grabado; el grabado o cuadro y un epigrama en latín, que explica el dibujo y lleva implícita una moralidad o lección aplicable a la vida del hombre (Alciato, 1608:14-15, 16).

Son por ejemplo la amistad, el amor, la bondad, la concordia, la fidelidad, el honor, la lealtad, la paz y la verdad, atributos que se encuentran también en la *Iconologie* de Cesar Ripa (2011).

³²⁶ Leer Marigno Vázquez (2019), pp.127-128.

³²⁷ Edición de Sebastián Santiago.

Pues, igual que los emblemas³²⁸ del *Persiles*, las religiones enseñan virtudes morales que se aplican a la vida del ser humano y tratan del ser humano (antropocentrismo del Humanismo europeo)³²⁹. De ahí, un posible punto de junción entre el *Persiles* y el islam. En *Ekphrasis in the Age of Cervantes* (2005), Frederik De Armas parece ir en el mismo sentido estableciendo una relación entre lo clásico, lo religioso y lo ético en el *Quijote*: “The novel [el *Quijote*] also plays with [...] the reliance on classical, biblical, and church authorities for the acquisition of wisdom” (De Armas, 2005:13).

En el caso preciso de *Persiles*, el estudio llevado sobre su lectura emblemática –*phantasma*- en el Primer Capítulo de la Segunda Parte del presente trabajo nos permite identificar diferentes valores morales –*idos*-. Son, por ejemplo:

- el amor ideal o platónico y la fidelidad (casos de Periandro y Auristela; los ermitaños Renato y Eusebia; el portugués Manuel de Sosa Coitiño y Leonora; Andrea Marulo e Isabela Castrucho);
- la virginidad antes del matrimonio (caso de Auristela en *TPS*, I, 2);
- la caridad (caso de Sulpicia en *TPS*, II, 18);
- la piedad (casos de Auristela, la vieja Cloelia);
- la vanidad y la fuga del tiempo materializadas por el emblema de la Rueda de la Fortuna (casos de Taurisa en *TPS*, I, 2; Rosamunda *TPS*, I, 14; Auristela en *TPS*, IV, 14, por ejemplo).

Todos estos *idos* se materializan en el hipotexto por un lenguaje estético –*mimêmata*- arraigado en el concepto de imagen retórica o écfrasis.

³²⁸ Tomamos como punto de anclaje los principales emblemas de la *descriptio* del *Persiles* estudiados densamente en el Capítulo 1 de la Parte 2 de la presente tesis doctoral.

³²⁹ El Humanismo fue un movimiento artístico y cultural que nació en Europa durante el Siglo de Oro –después del Renacimiento-. Sus principales características fueron el antropocentrismo y la admiración por la Antigüedad clásica (texto, literatura grecorromana): “El programa educativo humanístico recomienda el estudio de los textos antiguos, de donde se pueden extraer conocimientos” (Strosetzki, 2019:V). Desde la posición de Marigno Vázquez en “La imagen en la escritura cervantina. Nuevos planteamientos” (2019), durante el Renacimiento, el Occidente pasa de las ideas teológicas (centrada en Dios) a las ideas metafísicas (centradas en el hombre).

A partir de lo dicho, el carácter emblemático del *Persiles* es su principal mérito que, a primera vista, podía participar de su universalidad dado que su valor filosófico y sus lecciones morales concuerdan con la filosofía de otras culturas como el islam. Pero, su principal defecto es que, es de carácter mitológico, lo que requiere cierta predisposición, cierto conocimiento y bagaje –intelectual, cultural- para acertar su contenido. Tomemos por nuestra cuenta la sentencia de Platón según la cual “aquí, nadie entre que no sepa geometría”³³⁰. Entonces, es una ciencia para eruditos y sabios, no es asequible a todas las sociedades y humanidades. Razón por la cual Bernat Vistarini consideraba la moralización del emblema como “algo enigmática, fría y bastante severa” (1995:95).

Incluso el propio Miguel de Cervantes, no redactaría un texto tan anclado en la emblemática si no hubiera consultado los libros clásicos de la emblemática española tales como el *Emblematum liber* (1531) de Alciato o sus ediciones, los *Emblemas Morales* (1589) de Juan de Horozco y Covarrubias, las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (1599). Veamos los detalles con la siguiente afirmación de Bernat Vistarini, uno de los máximos autores que han dedicado estudios a los motivos emblemáticos en el *Persiles*:

Ahora bien, lo que es indudable es el conocimiento de la obra de Andrea Alciato por parte de Cervantes. Puede que hubiera leído el *Emblematum liber* (1531) directamente, no está demostrado, pero sí es fácilmente constatable su conexión con el mismo por medio de Juan de Mal Lara y los círculos [sic] humanistas y su atenta lectura de la (mediocre) versión española de Bernardino Daza Pinciano (Lyon, 1549). Desde 1549 (dos años después de su nacimiento) hasta 1616, además de a las citadas obras, pudo acceder Cervantes, por ejemplo, a la importantísima edición comentada de Alciato que hizo El Brócense (Lyon, 1573), o incluso a la difundida *Declaración magistral de los emblemas de Alciato* de Diego López (Nájera, 1615). Pero sobre todo, me ha parecido interesante cotejar para este trabajo la producción emblemática española, es decir, en castellano y no meramente traducida, que Cervantes pudo haber visto. Así, y cronológicamente, los *Triunfos morales* de Francisco de Guzmán (Amberes, 1557), el *Norte de Ydiotas* de Francisco de Monzón (Lisboa, 1563), las *Empresas morales* de Juan de Borja (Praga, 1581), los *Emblemas morales* de Juan de Horozco y Covarrubias (Segovia, 1589) y la colección de igual título de su hermano Sebastián de Covarrubias (Madrid, 1610), los *Discursos del amparo de los legítimos pobres* de Pérez de Herrera (Madrid, 1598), las *Emblemas moralizadas* de Hernando de Soto (Madrid, 1599) y las *Empresas espirituales y morales* de Francisco de Villava (Baeza, 1613) (1995:84-85).

³³⁰ Sentencia colocada en el frontispicio de la “ACADEMIA” de Platón en Atenas (427-347 a.C).

En el Prólogo de *Miguel de Cervantes y el humanismo europeo*, Strosetzki abunda en el mismo sentido afirmando que “el *poeta eruditas* [Cervantes] debía disponer de los conocimientos de la Antigüedad para tener éxito de su *imitatio*” (2019:VIII). Es menester subrayar el sintagma “poeta eruditas”.

Pues, ¿cuántas humanidades tienen acceso a tal literatura y filosofía? De ahí, el carácter restringido de la moral en el *Persiles* que, obviamente se ve relegada a un plano secundario en la obra. Una moral atrapada entre las raíces de un pensamiento hermético y elitista, “un ejercicio [...] para personas cultas” (Luttikhuizen, 2019:283).

I.5. Aspectos complementarios: culturas orales, escritas, visuales y horizontes de expectativa

El último aspecto que abordamos aquí es el peso de las tradiciones y civilizaciones africanas en los comportamientos del presente. Son civilizaciones que se arraigan en una historia diversa desde tiempos antiguos hasta hoy días, pasando por la colonización. Entonces, ¿cuáles son los principales vectores de transmisión de la cultura en África? ¿Cuándo aparece la imprenta en África, qué impacto tuvo en la difusión del libro y otros artes visuales como el grabado, la fotografía? Se va a asumir que las fuentes escritas y orales³³¹ han sido los principales vehículos de la cultura africana (Ki-Zerbo, 1999) y que, el desarrollo tardío de la cultura de la imprenta ha podido ser un freno a la difusión del libro en el continente.

I.5.1. Tradición oral

Jiménez, en “La tradición oral como parte de la cultura”, concibe la tradición oral como “vehículo de emociones, motivos, temas en estructuras y formas recibidas oralmente por una cadena de transmisores, depositarios y a su vez re-elaboradores” (2017:300-301). Suele ser de carácter anónimo, se trasmite de generación en generación y se adapta a los diferentes cambios sociohistóricos. Vansina, en “La tradition orale et sa méthodologie”, abunda en el mismo sentido afirmando que “la tradition orale est définie comme *un témoignage transmis oralement d’une génération*

³³¹ La arqueología también.

à une des suivantes. Ses caractères propres sont la verbalité et la transmission qui diffère des sources écrites” (1999:168).

Para Mahtar M’Bow en el Prefacio de *Histoire générale de l’Afrique. Méthodologie et préhistoire africaine* (1999), es la memoria de los pueblos africanos tanto como lo es la *Ilíada*, la *Odisea* –fuente de la historia de la Grecia antigua- para el pueblo occidental. Una memoria que se trasmite verbalmente de generaciones en generaciones. Nótese la recurrencia del vocablo “verbo” que, para la mayor parte de las humanidades antiguas africanas, es misterioso y sagrado; puede crear cosas (Vansina, 1999:167).

El profesor Dieye en “l’Oralité en Afrique” (2012)³³², resume las cinco tipologías de las tradiciones orales africanas presentadas por Honorat Aguesi en su obra *La tradition orale, source de littérature contemporaine en Afrique* (1984):

(a) los cuentos, los proverbios, los dichos, las canciones, las parábolas, los sainetes y las leyendas;

(b) la toponimia y antroponimia (que concierne la genealogía de las familias, personas y la creación de lugares);

(c) la artesanía, la pintura, las danzas, los instrumentos musicales, la indumentaria, el arte culinario, el teatro y la cerámica;

(d) la fitoterapia y la psicoterapia (que trataba de la farmacopea y el arte curativo tradicional) y;

(e) los mitos, los elementos rituales religiosos y el lenguaje de los tambores.

Después de aclarar la terminología, es menester precisar que los principales vectores de la cultura en África fueron orales. Se transmitía la cultura a través de los cuentos orales. Eran los sabios –generalmente personas mayores de edad y

³³² Es un artículo que publica en en su blog personal y a firma : “Ce texte sur ‘l’Oralité en Afrique’ est un cours que j’a vais écrit en 2002 pour le Module ‘Les Archives pour qui ? Pourquoi?’ des cours en ligne du Portail International Archivistique Francophone (PIAF)”. En línea <http://www.mdieye.com/loralité-en-afrique/> (consultado el 01/05/2020).

cuenteros³³³- los que se encargaban de esta difusión en grupos familiares, comunidades, pueblos o barrios; en torno a un gran fuego o un árbol. Razón por la que se consideraba al viejo como una biblioteca animada. De ahí, la pertinencia de este célebre dicho de Amadou Hampaté Ba, escritor, sabio maliense y ex-miembro del consejo de seguridad de la ONU: “En Afrique un vieillard qui meurt c’est une bibliothèque qui brûle”³³⁴.

La primera función de estos cuentos era filosófico-moral. Servían para educar a los jóvenes y transmitirles la sabiduría ancestral a partir de epopeyas, glorias, fábulas, mitos de sus ancestros y cosmogonías con la finalidad de destacar un valor ético. Como ejemplo, el carácter sagrado de la familia, la fuerza, la justicia, el respeto a los padres y mayores de edad, el secreto, la valentía, la verdad y la victoria. Esta sabiduría era importante para la socialización del niño:

De ese legado ancestral, hacen parte, tanto la solución a los problemas, como las peripecias e incidentes en la vida de los pueblos; tanto las interpretaciones de la realidad como los sueños y obsesiones; tanto lo trascendente como lo más cotidiano. Se suman a ese gran caudal: mitos cuentos y leyendas, prácticas religiosas y ritos iniciáticos, recetas de medicina y observaciones meteorológicas, cantos y refranes, bailes y artesanías, usos y costumbres.

Cuando los miembros de la familia o de la comunidad se reúnen para compartir “el tiempo real vivido” por sus ancestros, no se limitan a relatar el pasado, sino que lo interpretan y lo reactualizan en el momento de narrarlo. En este rito, la palabra que cuenta transforma la necesidad de memoria (la necesidad de saber más sobre los orígenes, sobre la vida y la naturaleza, sobre los secretos de iniciación en los diferentes oficios, sobre los sucesos del pasado), en deseo de memoria (deseo de relatos de viajes, de aventuras, de ficciones, de “evocaciones indóciles” que desafíen la experiencia inmediata). En ese sentido, se opera una serie de contrato de invención de la memoria entre el intérprete y su audiencia (Jiménez, 2017:301).

Su otra función era acompañar a los combatientes por diferentes luchas o guerras. Primero, en los enfrentamientos inter-tribales y, segundo, durante los movimientos independentistas. Frente a la adversidad, el vector oral era útil para motivar a los guerreros. Pues, cantaban tocando tambor durante las reyertas.

³³³ Se puede también hablar de *griot*, cuentista o cuentacuentos.

³³⁴ Citado por el Mor Dieye, en línea <http://www.mdieye.com/loralité-en-afrique/> (consultado el 01/05/2020).

Véase el cuadro NR 17 (Figura 100) donde se representa a un *griot* que canta durante el duelo entre don Quijote –a lomo del caballo blanco con lanza sujeta, en el lado izquierdo- y un “legendario guerrero nigerino que siempre viste de negro y monta un caballo negro”.



Fig. 100:
Issa Tahirou, Ilustración al *Quijote*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Pero, esta tradición no pudo resistir a los ataques de otras culturas y sobre todo la cultura occidental. En “l’Oralité en Afrique” (2012), Dieye sostiene que la parte de África en la que la tradición oral era más acentuada era el África Occidental

Francesa³³⁵ (AOF) –en Senegal particularmente-, cuya historia fue esencialmente escrita a partir de las fuentes orales. Durante la colonización –precisamente a partir de 1935-, los colonos van a investigar y reunir esas fuentes orales para comprender las sociedades conquistadas para mejor asentar su dominación. El primer trabajo sobre esta tradición será dirigido por Marguerite Verdat y los primeros informantes serán los viejos y *griots*.

El término *griot* debe sus orígenes al África del oeste. En lengua *Malinké* (lengua de los pueblos *Malinkés* o *Mandingues/Mandinkas/Maninkas* del África del oeste presentes en Guinea-Conakry, Mali, Senegal, Burkina-Faso, Costa de Marfil), *griot* significa *djeli*, *djéli* o *jali* (cuentero).

El “Bambara”, lengua principal del Mali, conserva casi la misma grafía: “*diéli*” (Hampaté Ba, 1999). En *wolof* (otra lengua importante del África del oeste, lengua de Senegal, Gambia, Mali), se llamaría *ngéweul*. Pues, se puede ver una relación directa entre dicha actividad oral y esta parte del continente. Existe hoy, un departamento de “islamología” en el “Institut Fondamental d’Afrique Noire (IFAN) de Cheikh Anta Diop” que reúne muchos archivos de esta tradición.

I.5.2. Las fuentes escritas y la aparición de la imprenta

La escritura es la representación visual del lenguaje a través de un sistema de signos gráficos que una comunidad adopta para comunicar. Desde sus primeros soportes como la piedra, utiliza otros como el papiro, el papel, el hueso, la acera (Djait, 1999) y, modernamente, la pantalla de teléfono u ordenador.

De manera general, la escritura –escritura Sumeria- aparece en Mesopotamia - territorio del Oriente-Medio que tenía influencias sobre el África del norte,

³³⁵ Pero es de mencionar que la civilización antigua de toda África es mayoritariamente oral como apoya Vansina: “Les civilisations africaines au Sahara et au sud du désert étaient en grande partie des civilisations de la parole” (1999:167).

precisamente sobre Egipto, en el cuarto milenario –entre 3400 y 3200- antes del cristianismo. Era una escritura con símbolos ideográficos³³⁶.

En África precisamente, Mokhtar en colaboración con el egiptólogo francés Vercoutter sostienen que Egipto fue el primer país africano en utilizar la escritura: el sistema jeroglífico (véase la figura siguiente):

L’Egypte fut le premier pays d’Afrique à utiliser l’écriture. Si l’on en juge par l’emploi dans le système hiéroglyphique de « pictogrammes » représentant des objets qui n’étaient plus utilisés depuis longtemps au début de l’époque historique, il est possible de fixer son invention à l’époque « amratiennne » dite aussi du « Nagada I » (cf. vol. I), c’est-à-dire vers – 4000, si l’on suit les dates proposées par la méthode du carbone 14. C’est donc un des plus anciens systèmes d’écriture connus. Il se développa très rapidement puisqu’il apparaît déjà constitué sur la Palette de Narmer, le premier monument « historique » de l’Egypte que l’on peut dater de – 3000. Il est, de plus, essentiellement africain par la faune et la flore utilisées dans les signes d’écriture. L’écriture égyptienne est, fondamentalement, « pictographique » comme beaucoup d’écritures anciennes, mais alors qu’en Chine et en Mésopotamie, par exemple, les signes, pictographiques à l’origine, évoluèrent rapidement vers des formes abstraites, l’Egypte resta fidèle à son système jusqu’à la fin de son histoire. Tout objet ou être vivant qui peut être dessiné fut employé comme signe, ou « caractère », dans l’écriture égyptienne : pour écrire les mots « harpon » ou « poisson » il suffisait au scribe de dessiner un harpon ou un poisson. C’est ce que l’on appelle les « signes-mots », car un seul signe suffit à écrire un mot tout entier. Ce principe resta utilisé pendant toute la civilisation pharaonique, ce qui permit aux scribes de créer autant de signes-mots nouveaux qu’ils en eurent besoin pour « signifier » êtres ou objets inconnus lors de la création de l’écriture, tels que le cheval ou le char par exemple (Mokhtar, 1999:29).

³³⁶ En el sistema ideográfico, cada signo tiene un referente (pictograma o ideograma). Los dos otros sistemas de escrituras que existen son el “simbólico” (cada signo representa un sonido) y el “alfabético” (cada signo representa un sonido descompuesto).



Fig. 101:

Primeras escrituras egipcias (Fuente : Mokhtar, 1999:30).

Los primeros documentos escritos –*fatwas*- aparecen primeramente en el Magreb³³⁷ (siglo XII) y, después en Egipto³³⁸ (Siglos XII-XV). En el África occidental, será en el siglo XVI. Estas primeras manifestaciones son principalmente obras geográficas, naturalistas, religiosas –biografías de santos o dioses-, relatos de viajes, cartas familiares, consultas jurídicas y correspondencias comerciales (Djait, 1999). Todavía no se habla de literatura, imprenta, prensa, reproducción ni de difusión. Tampoco se habla de edición ilustrada de obras.

Cuatro siglos después de la invención de la imprenta en el mundo occidental por Johannes Gutenberg³³⁹, aparece la primera imprenta africana en la ciudad de Būlāk³⁴⁰ (Egipto, África del norte) en 1822. Se llama hoy “Imprenta *al-Amiria*”. Diecinueve años más tarde, es decir en 1841, los portugueses inauguran la primera prensa

³³⁷ Los países del Magreb son Marruecos, Argelia, Túnez, Libia y Mauritania. Son los países del África del norte-oeste. A veces, se considera el África del norte como el Magreb mientras esta concepción es errónea. El Magreb sólo es una parte (la parte oeste).

³³⁸ País del África del norte-este. Comparte sus fronteras del oeste con un país del Magreb (Libia).

³³⁹ Inventa la imprenta a mediados del siglo XV y los primeros libros impresos se llaman los *incunables*.

³⁴⁰ La ortografía ha evolucionado. Se escribe también “Bulaq”, “Boulaq”, “Bulak”, “Beaulac” o “Būlāq” en árabe. Es un distrito de El Cairo en Egipto.

tipográfica en Luanda (Angola, África austral)³⁴¹ (Boahen, 1996). A pesar de estos avances en la literatura y las fuentes escritas, la tradición del manuscrito sigue siendo casi el principal medio para multiplicar las obras literarias hasta el siglo XX (Vesely, 1999).

Podemos notar que la parte norte del Sahara conoce rápidamente la tradición escrita contrariamente al resto de África –sobre todo la parte occidental o África del oeste- que conserva un apego con sus fuentes orales hasta la época postcolonial. Esta tradición técnico-cultural de África tuvo un impacto considerable en el desarrollo del libro y otros artes visuales – como el grabado- en el continente. Se puede, por ejemplo, notar que la primera recepción visual del *Quijote* África es muy temprana (2016).

I.5.3. Horizonte de expectativas

Los lectores africanos –lectorado especializado y no especializado-, independientemente de su filiación lingüística, geográfica y cultural tienen horizontes de expectativas específicas en materia de literatura. Son expectativas relativas a su historia sociopolítica y cultural en la cual pueden/esperan identificarse. Se hablaría de la “africanidad” en los textos y éstos toman en cuenta los criterios antropológicos³⁴², sociológicos e históricos con fuerte anclaje en las realidades africanas (Laura Menéndez-Pidal, 2014). Pues, procuran también reconocerse en las producciones que tienen códigos, mitos y símbolos de su universo: el universo africano general o transcultural y las sociedades etnocéntricas (centradas en el grupo étnico, por ejemplo).

³⁴¹ Parte sur de África.

³⁴² En el criterio antropológico, se incluye la cultura. Para delimitar el “campo literario africano” –teoría patrocinada por Fonkoua y Halen en *Les champs littéraires africains* (2001) o N’Goran en *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie* (2009)- y sus corolarios como la “crítica de la recepción”, Dérive propone cuatro criterios (el antropológico, histórico, sociológico y textual): “En premier lieu un *critère anthropologique* qui consiste à opérer des distinctions selon des « zones de culture » dont les œuvres sont supposées originaires : littérature allemande, anglaise, française, etc. [...] Il existe cependant un critère historique [...]. Il permet de délimiter, soit à l’intérieur d’une zone de culture soit transversalement, des époques pertinentes de production de la littérature. [...] Le critère sociologique, quant à lui, définit des ensembles de production par rapport à ceux qui produisent et/ou consomment de la littérature. [...] Le critère textuel enfin permet d’opérer une typologie des productions en fonction de propriétés de forme et/ou de contenu” (Dérive, 2001:95-96).

En el mismo orden de ideas, el lectorado africano tiene expectativas con referencia a los problemas (la corrupción, el hambre, las guerras inter-tribales, por ejemplo)³⁴³, las costumbres y la civilización de sus colectividades. Obvio, una obra que trate del anticolonialismo, el nacionalismo, la defensa de los valores africanos (véase la literatura de resistencia promovida por movimientos como la “Negritud”, por ejemplo)³⁴⁴, los cuentos ancestrales de África podría tener más éxito que una obra densamente anclada en la tradición occidental como el *Persiles*, en la cual el horizonte de expectativas del lector africano en general y del lector del África del oeste saheliano en particular no encuentra eco.

Pero, es preciso recordar que resulta difícil determinar con precisiones lo que quieren leer o no los africanos ya que cuando profundizamos la reflexión, el lector de la diáspora o exiliado (lector heterogéneo)³⁴⁵ no tendría los mismos gustos que el que nunca ha sufrido influencias culturales del exterior (lector autóctono). El debate que no data de hoy sigue permaneciendo.

Lo que más asoma de este capítulo es que el *Persiles* de Cervantes se caracteriza por una carencia/ausencia de recepción ilustrada en África. Nuestras investigaciones revelan que nunca ha sido ilustrado en el continente. Las hipótesis que hemos avanzado para poder comprobar este estado de cosas han sido: (a) su propósito religioso –católico– que contrasta con algunos esquemas culturales del islam, (b) su

³⁴³ Éste concuerda con los criterios “textual” y “sociológico” teorizados por Derive (2001).

³⁴⁴ Con autores como Aimé Césaire, Léopold Sédar Senghor, Léon-Goltran Damas. Concuerda con el criterio “sociológico” de Derive que consiste en el compromiso literario (2001). En el mismo sentido, Mogo Beti (1954:420 citado en Ambroise, 2001:35) criticaba la creación de Camara Laye que, según él, no era tan comprometida y anticolonialista: “Laye, écrit-il, ferme obstinément les yeux sur les réalités les plus cruciales [...]. Ce Guinéen [...] n’a-t-il donc rien vu d’autre qu’une Afrique paisible, belle, maternelle ? Est-il possible que pas une seule fois Laye n’ait été témoin d’une seule petite exaction de l’administration coloniale ?”. En “Choses vues au festival des arts africains de Berlin-Ouest” (1979), queda fiel a su ideología comprometida apoyando la idea una literatura de “acción” que debe “servir” en la sociedad, en vez de una literatura inútil: “l’écriture n’est plus en Europe que le prétexte de l’inutilité sophistiquée, du scabreux gratuit, quand, chez nous, elle peut ruiner des tyrans, sauver les enfants de massacres, arracher une race à un esclavage millénaire, en un mot servir. Oui, pour nous, l’écriture peut servir à quelque chose, donc doit servir à quelque chose” (Mongo Beti, 1979:91).

Pues, África todavía no está preparada a la estética del “arte por el arte”, a un discurso de entretenimiento sin compromiso social, apoyaba Jacques Rabemananjara en “Le poète noir et son peuple” (1957 :29 citado en Ambroise, 2001 :35): “Le temps n’est pas encore né où [les Africains] auraient loisir de [...] s’a donner au culte de l’art pour l’art”.

³⁴⁵ Con influencias culturales de la tierra de exilio (Europa, precisamente).

valor filosófico y moral que tiene un punto de anclaje erudito –la emblemática-, (c) el desarrollo tardío de la imprenta en el continente y, (d) el horizonte de expectativas del lector africano que no encuentre eco en su hipotexto.

No podemos pretender que las estadísticas que hemos avanzado y comprobado no pueden tener algunos límites ya que, nos hemos apoyado en marcos normativos y oficiales. Podrían existir proyectos de recepción visual de la obra de Cervantes en África, pero que todavía no son oficiales. Obviamente, no lo podemos comprobar. En el siguiente capítulo, estudiaremos los motivos del éxito de la recepción del *Quijote* en África y ver cómo esta novela caballeresca, que se considera como la excelsa obra de la literatura universal viene africanizada en la serie *DQRN*.

**CAPÍTULO II: DE LOS LÍMITES DEL *PERSILES* AL ÉXITO DE LA
RECEPCIÓN DEL *QUIJOTE* EN ÁFRICA**

La meta del presente capítulo es estudiar la recepción del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* –abreviado el *Quijote* y publicado en dos partes (1905/1915)³⁴⁶– en África. Con el estado de la cuestión hecho en el capítulo anterior, se ha notado que el *Quijote* ha sido reescrito iconográficamente por casi medio centenar de artistas del África subsahariana. Estudiar este *Quijote* africanizado es el punto central de este apartado.

A propósito de esas reescrituras plásticas, observaremos que subsisten ciertos rasgos comunes entre el texto quijotesco y sus ilustraciones africanas (intermedialidad). Pero, mayoritariamente, los artistas se sirven de la iconología local y su cultura para crear un *Quijote* cabalmente africano.

II.1. Presentación del corpus de ilustraciones africanas del *Quijote*

Don Quijote en el río Níger (en francés *Don Quichotte au fleuve Niger*) es un catálogo coloreado de 67 ilustraciones que reinterpretan el *Quijote* desde una mirada africana (África del oeste saheliano). Fueron realizadas entre 2016 y 2017 por cuarenta y nueve (49) dibujantes compuestos de profesionales y estudiantes aficionados de tres países: Guinea-Conakry, Mali y Níger, todos países subsaharianos de cultura arabo-islámica. Entre estas obras, se encuentra la del ilustrador-formador español Aitor Saraiba con el cuadro titulado *Don Quijote*. Precisamente, son nueve (09) en Guinea³⁴⁷, veinte (20) en Mali³⁴⁸ y veinte (20) en Níger³⁴⁹. Las principales técnicas utilizadas son el dibujo a lápiz, la pintura a la acuarela y el cómic a lápiz.

³⁴⁶ La edición que vamos a utilizar para este trabajo es la de Francisco Rico, una de las más recientes y más completas entre todas las ediciones críticas del *Quijote*. Es un volumen muy actualizado con notas explicativas.

³⁴⁷ Aitor Saraiba (GC 1), Alseny Sakho (GC 2) con tres cuadros, Sara Mansare (GC 3) con cuatro cuadros, Cheick Oumar (GC 4) con dos cuadros, Halimatou Sylla (GC 5) con dos cuadros, Alseny Sakho (GC 6), Sara Mansare (GC 7), Thérèse Sia Tonguino (GC 8) con dos cuadros, Halimatou Sylla (GC 9), Sara Mansare (GC 10), Thérèse Sia Tonguino (GC 11), Cheick Oumar (GC 12), Michel Millimouno (GC 13) con dos cuadros, Mohamed Lamine Soumah (GC 14), Sara Mansare (GC 15), Mohamed Mousté (GC 16), Alseny Sakho (GC 17), Michel Millimouno (GC 18).

³⁴⁸ Modi Koné (ML 1), Ahmed Bakr Traoré (ML 2), Ibrahim Kalilou Koné (ML 3), Christian Macaire Bayala (ML 4), Youssouf Kanté (ML 5) con dos cuadros, Modibo Keita dit Mok (ML 6), Ibrahim Doumbia (ML 7), Ayméric Debray (ML 8), Yacouba Diarra dit Kays (ML 9) con tres cuadros, Yacouba Diarra dit Kays (ML 10), Yacouba Diarra dit Kays (ML 11), Moussa Diabaté (ML 12), Aly Zoromé (ML 13), Ali Kéïta (ML 14), Oumar Sacko (ML 15), Aminata Traoré (ML 16), Mamadou Baïlo Kanté (ML 17), Ibrahima Sangaré (ML 18), Adama

La colección se divide en tres partes que corresponden a los tres países concernidos. Cada sección está precedida de una portada que comprende elementos paratextuales –el peritexto³⁵⁰– (Genette, 2001) como el nombre del país en español/francés y, su geolocalización en el mapa de África.

Cada ilustración lleva el apellido y nombre de su autor, el título o el fragmento/episodio textual de la obra que viene ilustrado. Otros llevan escrituras manuscritas (sobre todo los de los artistas guineanos) que repiten el título del cuadro, indican la identidad de su autor o su firma. Si tomamos como muestra el cuadro GC 2, podemos ver en el lado inferior derecho la identidad de su autor: “Alsény Sakho”, seguido del fragmento/episodio del *Quijote* ilustrado (en francés y español):

Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno: si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que de esto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes. (Parte 2. Capítulo 22)³⁵¹.

Mes intentions sont toujours dirigées à bonne fin, c’est-à-dire à faire du bien à tous, à ne faire de mal à personne. Si celui qui pense ainsi, qui agit ainsi, qui s’efforce de mettre tout cela en pratique, mérite qu’on l’appelle nigaud, je m’en apporte à Vos Grandeurs, duc et duchesse. (2. Ch. 22) (*DQRN*, GC 2).

Bajo la ilustración, se puede leer los signos manuscritos siguientes: “Si tu fais du bien tu gagnes...” que podría ser considerado como el resumen del fragmento ilustrado y, “Alsény.s” que podría ser la firma del autor porque viene repetido en todos sus cuadros (véanse GC 2, 6 y 17).

Bah (ML 19), Sory Kanté (ML 20), Youssouf Kanté (ML 21), Moussa Boro (ML 22), Bruno Léon Koutjman (ML 23) con dos cuadros, Bruno Léon Koutjman (ML 24).

³⁴⁹ Abdou Issoufou (NR 1), Adamou Tchiombiano (NR 2) con tres cuadros, Adamou Tchiombiano (NR 3), Adamou Tchiombiano (NR 4), Ali Narey (NR 5), Alichina Allakaye (NR 6) con dos cuadros, Alichina Allakaye (NR 7), Boubacar Djibo (NR 8), Boubacar Ya couba (NR 9), Djibo Boubacar Gado (NR 10), Fati Seyni (NR 11), Habibou Abdoulaye (NR 12), Haoua Altiné (NR 13) con dos cuadros, Haoua Altiné (NR 14), Hassane Kaïlou (NR 15), Housseini Salifou (NR 16), Issa Tahirou (NR 17), Kadri Hamadou (NR 18) con dos cuadros, Kadri Hamadou (NR 19), Mahaman Bachir Boukari (NR 20), Mahamane Abdoulaye (NR 21), Marie Kaziend (NR 22), Mohamed Mounkaïla (NR 23), Sani Djibo (NR 24) y Seyni Hima (NR 25).

³⁵⁰ El “peritexto” es el primer componente de la “paratextualidad” de Genette. Se trata de los datos editoriales del libro como el nombre del autor, el título, las ilustraciones, por ejemplo (Genette, 2001).

³⁵¹ En la edición que utilizamos, este episodio se localiza en el Capítulo 33 de la Segunda Parte. Puede que hayan cometido error en su localización.



Fig. 102:

Alseny Sakho, *Don Quijote en el río Níger/ Don Quichotte au fleuve Niger*, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Aunque su estilo es difícil de determinar por no ser todos profesionales de la pintura, pensamos que, temporalmente, pertenecen al Arte contemporáneo, pero, a partir de sus diferentes composiciones y formas, podemos ubicar la presente serie en el Realismo³⁵². Aquí, no se trata del realismo en términos de *mimèsis*, copia perfecta y precisa de lo real sino, del realismo innovador³⁵³ que podríamos llamar “neofiguración³⁵⁴. Éste representa la realidad a través de los colores vivos y locales, los trazos simplistas, la representación de la vida cotidiana y los temas sociales, la representación de cuerpos, espacios/paisajes en perspectiva dando efecto de lo real.

Podemos notar que los artistas juegan con varios colores (gama cromática rica). Los colores con tonos dominantes son los cálidos como el amarillo, el rojo (escarlata

³⁵² Movimiento de media dos del siglo XIX aparecido en Francia y Gran Bretaña.

³⁵³ Diferente del “Nuevo Realismo” (Nouveau Réalisme) francés del siglo XX (entre 1960 y 1970) cuya principal técnica fue el collage, la acumulación y el ensamblaje de los elementos tomados de la vida real como los afiches, las fotos. Movimiento que criticaba la burguesía y el capitalismo. Sus principales representantes fueron Yves Klein, Raymond Hains y Jacques Villeglé.

³⁵⁴ El arte neofigurativo (nuevo arte figurativo) nace después de la Segunda Guerra Mundial (1950-1960). Contrapuesto al arte abstracto, éste procura representar la realidad cotidiana y social (iconicidad) de los tiempos contemporáneos

y telúrico). Pero, también se puede notar la presencia del azul, negro y verde. Se puede reconocer los colores de la bandera de España como en NR 8 y, en varias ocasiones, los de las banderas de Guinea-Conakry, Mali y Níger: rojo-verde-amarrillo. Podemos decir que reterritorializan sus cuadros.

No se ilustra la obra entera sino una selección de escenas preparadas por los formadores y/o seleccionados por los artistas: episodios caballerescos, cómicos. Se podrá notar que el hidalgo don Quijote, su escudero y compañero Sancho Panza son los protagonistas de la diégesis gráfica de toda la serie. Cabalgan por las riberas del río Níger, visitando pueblos y ciudades. Así presentado sucintamente el corpus, el siguiente apartado estriba en analizar sus diferentes diálogos con el hipotexto quijotesco.

II.2. Análisis de las ilustraciones africanas del *Quijote*

Hay una intermedialidad entre las ilustraciones africanas y el *Quijote* cervantino. Sobre todo, en su función de “retrato” es decir, las re-creaciones de los protagonistas de la obra –don Quijote y Sancho Panza-. Tienen algunos rasgos comunes con el texto del siglo XVII, pero también, los artistas los adaptan con su visión contemporánea –mezcla de épocas- y cultural –mezcla de culturas y territorios-. En el presente punto tratamos, pues, de estudiar estos diálogos iconotextuales y de cómo los artistas reciben y africanizan el *Quijote*.

II.2.1. Intermedialidad cervantina

Desde la portada de la serie, la referencia al intertexto del *Quijote* es perceptible. El título evoca explícitamente el nombre del caballero “don Quijote”, pero la mención “en el río Níger” sitúa al observador en el área geográfica. El color también es evocador, con función espacial y climática. Puede denotar el clima caluroso del Níger. Entonces, estamos ante una obra que trata de un personaje español –de la obra de Cervantes- en África. La principal tarea de este punto estriba en resaltar los rasgos comunes entre el texto y los rasgos africanizados.

II.2.1.1. Representación del personaje don Quijote: prosopografía y *portrait*

Desde el primer Capítulo de la Primera Parte, el hipotexto nos proporciona el retrato físico de don Quijote -prosopografía y *portrait* en términos de Fontanier (2009)- con ciertos datos como su edad, su flaqueza, la descripción de su rostro: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza” (*Quijote I*, 1, p.28). El Capítulo 19 proporciona detalles complementarios sobre la Triste Figura del caballero:

—Yo se lo diré —respondió Sancho—, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes (*Quijote I*, 19, p.171).

En el Capítulo 14 de la Segunda Parte -*Donde se prosigue la aventura del Caballero del Bosque*-, se puede leer otra écfrasis que añade detalles como su altura, la forma de su nariz y sus bigotes: “y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos” (*Quijote II*, 14, p.646).

Los cuadros ML 3, 5, 8, 14; NR 3, 21, 25 de *DQRN* comparten unos rasgos con esta *descriptio*. Los más ilustrativos son ML 3, 14 y NR 3, 25. Se puede ver a un viejo caballero flaco, destartado, alto con los mismos bigotes grandes y negros como en el texto. Díez Fernández en “Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*” parece afirmar que “la extrema delgadez [del don Quijote], la edad, la mugre, la expresión facial, es decir, su extraña o triste figura” (1998:379) provocan sorpresa.



ML 3

Ibrahim Katilou Koné

Don Quijote y los hipopotamos al borde del río Niger

Don Quichotte et les Hippopotames au bord du fleuve Niger

ML 5



Youssouf Kanté

Los grandes cazadores Don Quijote y Sancho Panza
Le grands chasseurs Don Quichotte et Sancho Pancha

Don Quijote y Sancho Panza vestidos de grandes cazadores de Mali.

Don Quichotte et Sancho Pancha en tenue de grands chasseurs de Mali.



ML 8

Ayméric Debray

¿Dónde está el título?
Où est passé le titre?

La obra es una sátira que se centra en la comedia de la siguiente situación: Don Quijote, sobre una jirafa, y Sancho Panza, sobre un jacarandá, ilustraron la "cavalidad" africana, sin embargo, en "cavalidad".

Mali en segundo plano y la bandera nacional como fondo.

L'œuvre est une satire de la situation - Don Quichotte, sur une girafe, et Sancho Panza, sur un jacarandá, illustrent la "chevalerie", mais néanmoins privés de "cheval".

Le Mali en arrière-plan et le drapeau national comme fond.



Ali Kéita

Don Quijote en Mali (Hippopotamo)
Don Quichotte au Mali (Hippopotame)

Don Quijote en Mali al borde del río Niger:

Don Quichotte au Mali au bord du fleuve Niger:

ML 14



Fig. 103:
Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), *Prosopografía y portrait de don Quijote: rasgos compartidos con el hipotexto del Quijote*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Además, tanto como en la diégesis, el caballero tiene como primer compañero su caballo que nombra “Rocinante”, nombre que pasó cuatro días buscando porque

—según se decía él a sí mismo— no era razón que caballo de caballero tan famoso, y tan bueno él por sí, estuviese sin nombre conocido. [...] y así, después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar «Rocinante», nombre, a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo (*Quijote I*, 1, p.32).

Por la técnica de la puesta en abismo o, según De Armas (2005) la “meta-ekphrasis” –una ékfrasis en una ékfrasis-, Cervantes explicita la prosopografía de Rocinante: “Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héptico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de «Rocinante »” (*Quijote I*, 9, p.87). Es un Rocinante flaco, delgado como su maestro como lo podemos ver en el cuadro del maliense Oumar Sacko (ML 15). Es el único que le representa así.

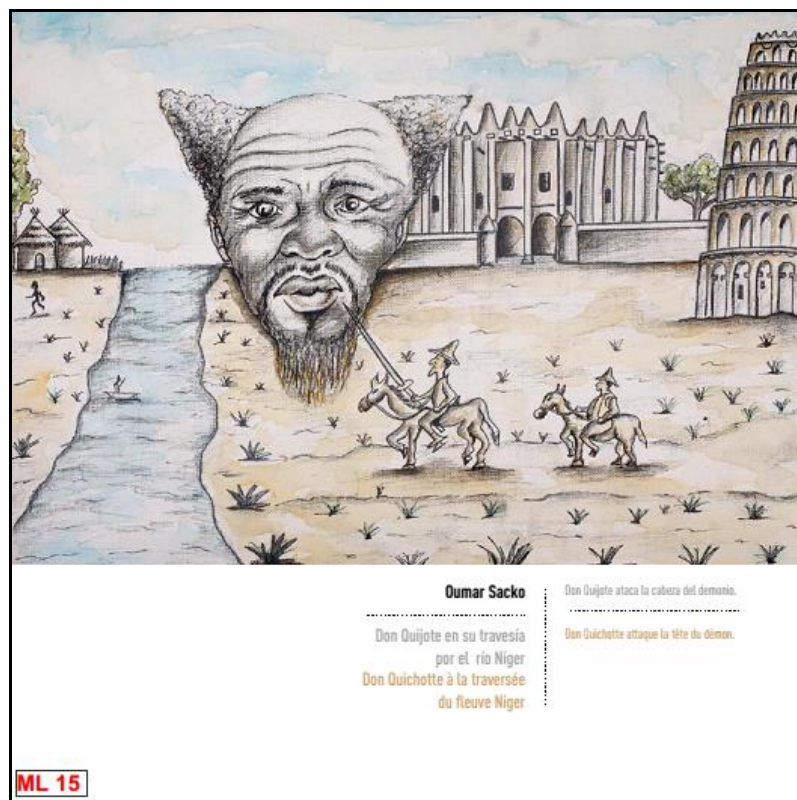


Fig. 104:
Oumar Sacko, *Don Quijote en su travesía por el río Níger*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

En los demás dibujos, Rocinante parece bien nutrido con su pelo blanco, una melena de color que orna su cuello y deja ver un caballo más bello que el trágicamente pintado en el texto (véanse ML 3 y 17; NR 2, 3, 4 y 17).

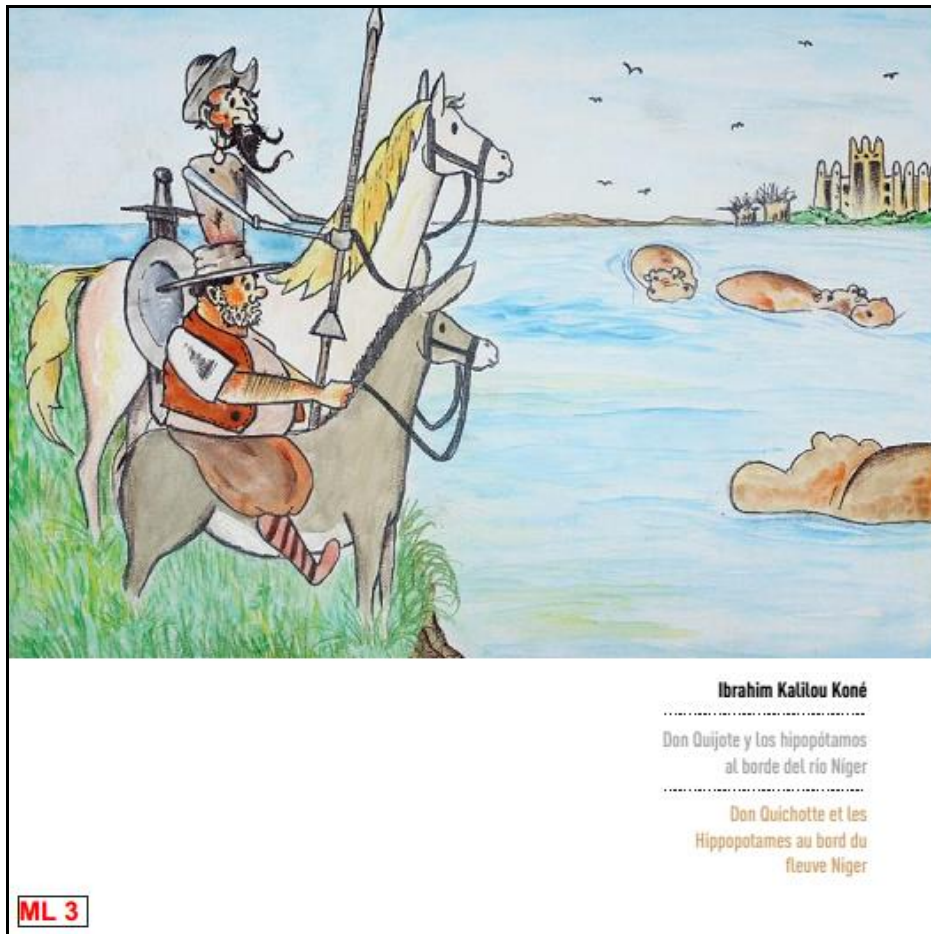


Fig. 105:

Ibrahim Kalilou Koné, Don Quijote y Rocinante acompañados de Sancho Panza, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Pues, la característica más común que suelen conservar los artistas en la representación del caballero es su aspecto demacrado, enloquecido y destartalado. Muestra de ello son los cuadros ML 22 y NR 3.

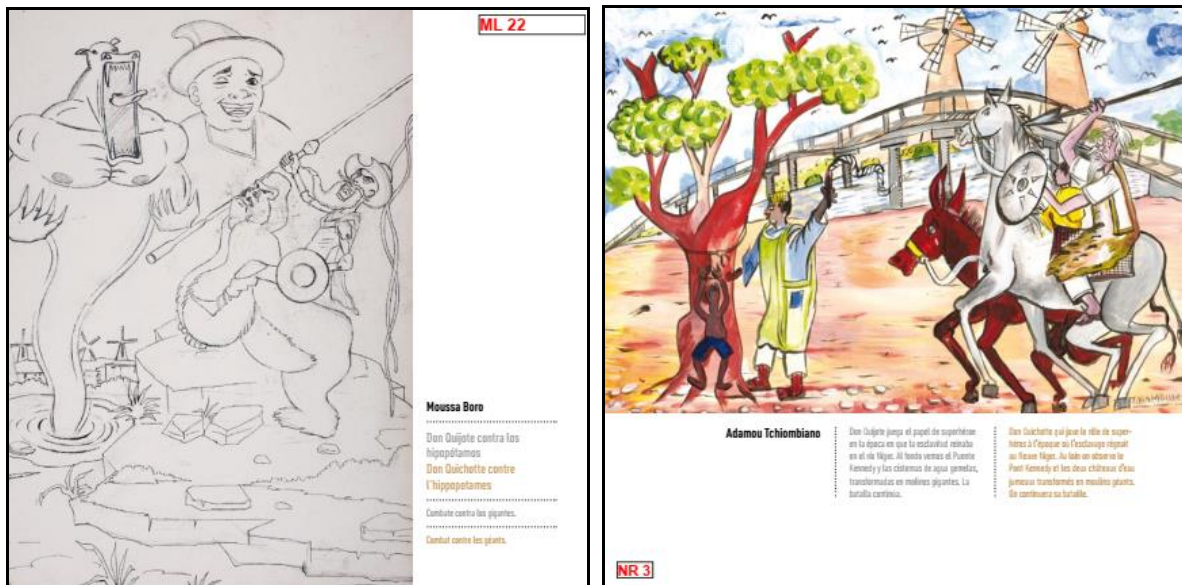


Fig. 106:

1) Moussa Boro; 2) Adamou Tchiombiano, don Quijote enloquecido, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones

En NR 16 (Figura 107), Housseini Salifou repite esta locura quijotesca representándole en su delirio en luchar contra unos gigantes. Está a lomos de un caballo de color rosa que fuma un canuto, tanto enloquecido como su maestro.

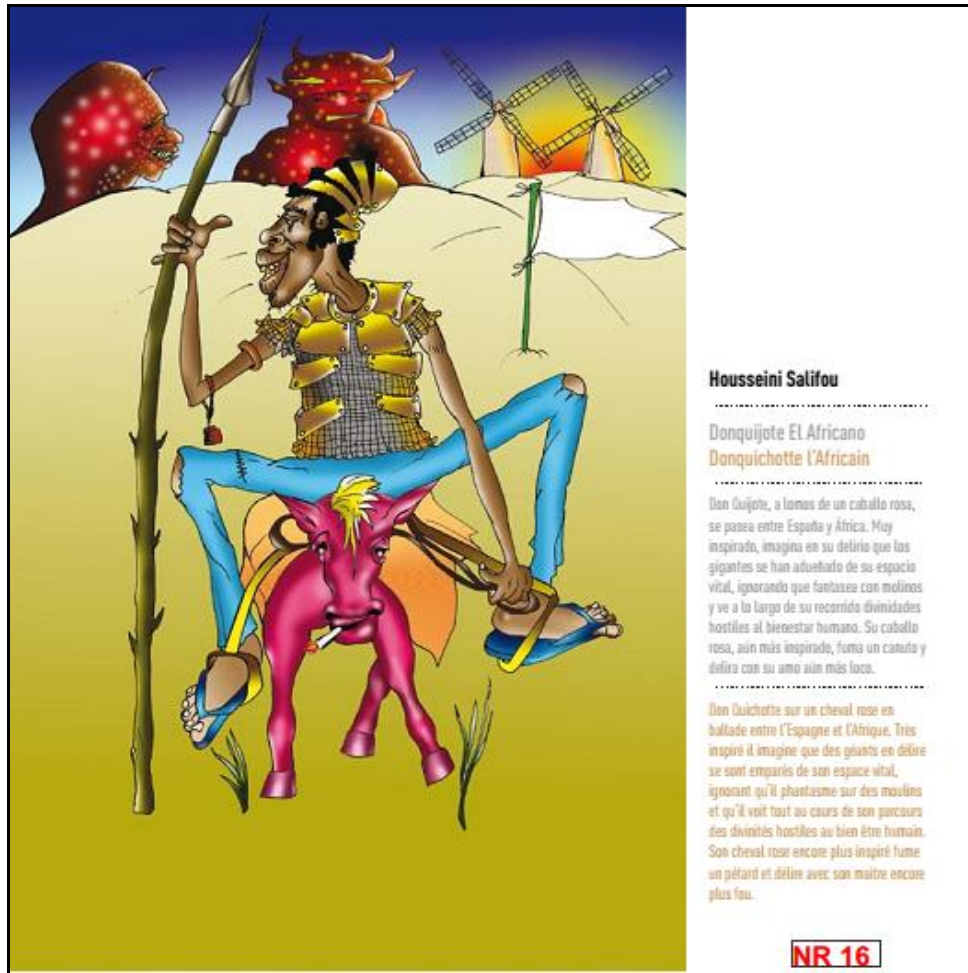


Fig. 107:
Housseini Salifou, Don Quijote y Rocinante delirando, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Es de notar que, a pesar de estos pocos rasgos comunes evocados, los artistas no se conforman con ilustrar al personaje tal y como viene descrito en el hipotexto quijotesco, sino que le cambian de personalidad dándole una identidad africana. Algunos rasgos como los largos bigotes negros desaparecen y se reemplazan con una barba blanca ora corta (como lo podemos observar en ML 9, 10, 11, 19, 23 y 24; NR 12 y 17) ora larga (como en ML 5). El personaje se reterritorializa y cobra nueva personalidad adoptando la cultura africana saheliana.

ML 5



Youssef Kanté

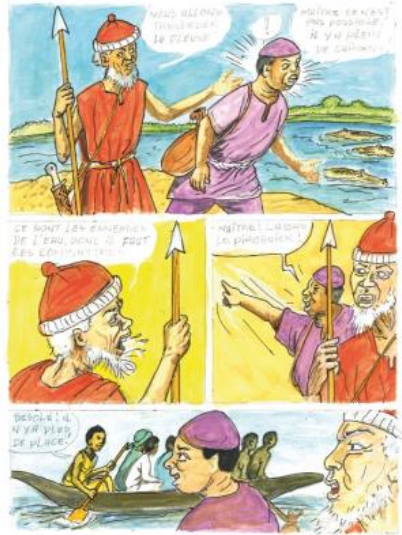
Los grandes cazadores Don Quijote y Sancho Panza
 Le grands chasseurs Don Quichotte et Sancho Pancha

Don Quijote y Sancho Panza vestidos de grandes cazadores de Mal.

Don Quichotte et Sancho Pancha en tenue de grands chasseurs du Mal.

ML 9

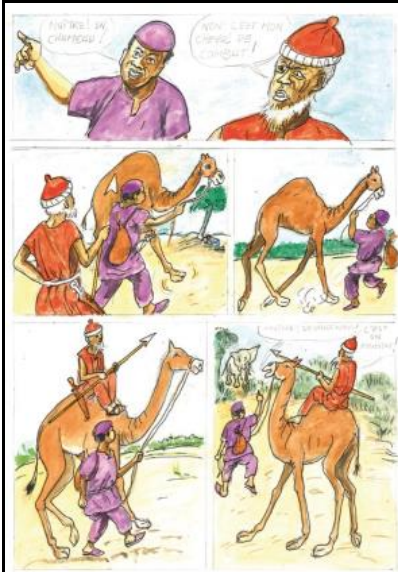
LA TRAVERSEE DU FLEUVE DJOLIBA



Yacouba Diarra dit Kays

La travesia del rio Djoliba
 La traversée du fleuve Djoliba

ML 10



Yacouba Diarra dit Kays

La travesia del rio Djoliba
 La traversée du fleuve Djoliba

ML 11



Yacouba Diarra dit Kays

La travesia del rio Djoliba
 La traversée du fleuve Djoliba

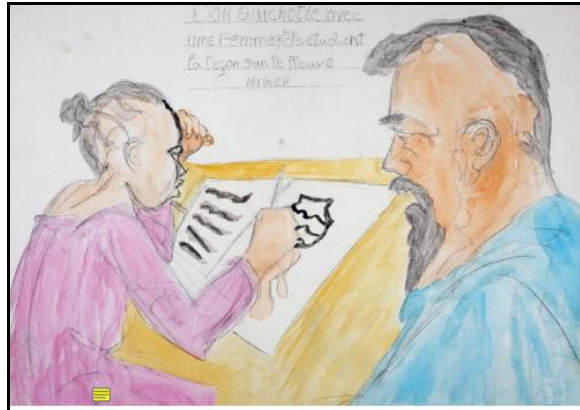


Aly Zoromé

Caraño sobre la protección del río Níger.
 Caricel sur la sauvegarde du fleuve Níger.

Protección del río Níger
 Protection du fleuve Níger

ML 13



Aminata Traoré

Clase sobre la protección del río Níger.
 Clase de carcel sur la sauvegarde du fleuve Níger.

Don Quijote con una mujer estudian la lección sobre el río Níger
 Don Quichotte avec une femme ils étudient la leçon sur le fleuve Níger

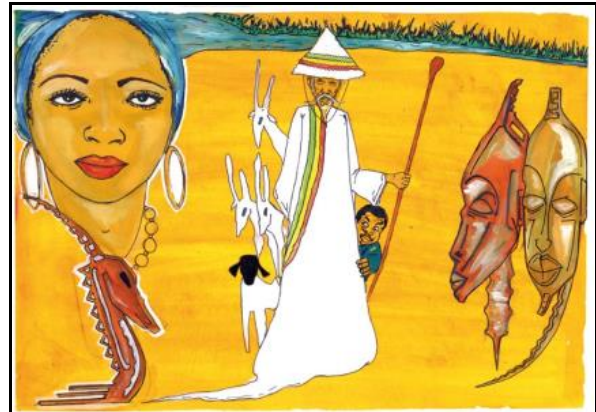
ML 16

ML 19



Adama Bah

Don Quijote, Donsoaba
 (Gran cazador)
 Don Quichotte, Donsoaba (grand
 chasseur)
 Don Quijote equipado como los cazadores
 de Mali.
 Don Quichotte habillé en tenue des
 chasseurs du Mali.



Bruno Léon Koutjman

La Dolcinea de Don Quijote
 La Dolcinea de Don Quichotte

ML 23

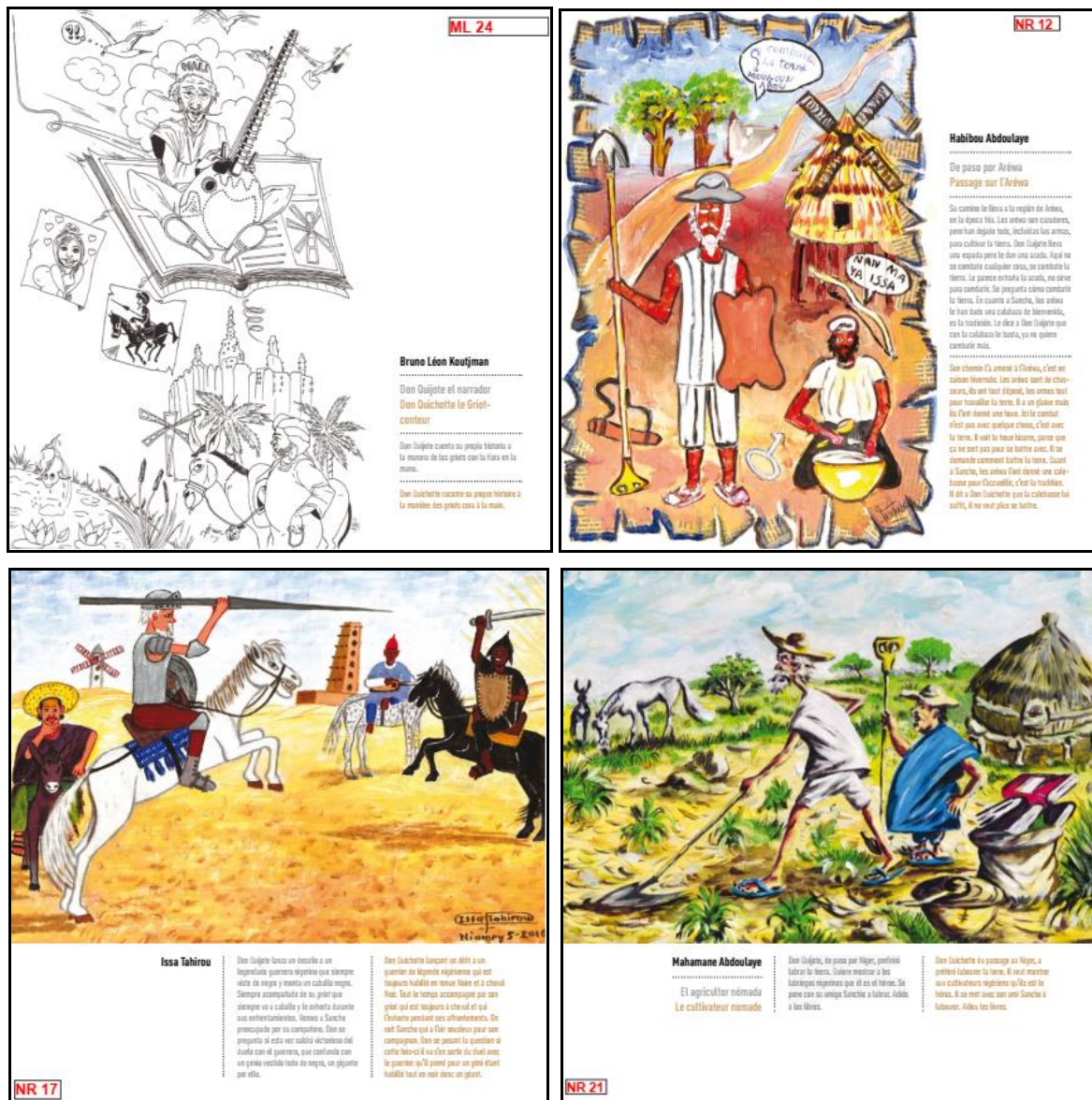


Fig. 108:
 Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Reterritorialización africana de don Quijote, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

En otros cuadros, sufre la desterritorialización/reterritorialización deleuziana perdiendo su oficio de caballero para ser un agricultor (NR 21, Figura 108), un cazador maliense (ML 5, Figura 108), un nómada, un sabio que protege al río Níger frente a la contaminación (ML 13, Figura 108).

Además, es un don Quijote que se pone a aprender sobre África. Para defender el río Níger, tiene que conocerlo. En la ilustración ML 16 *-Don Quijote con una mujer estudian-* (Figura 108), la maliense Aminata Traoré le representa perdido en sus pensamientos tal como aparece en la imagen del inglés de J. R. Tonson (1738) donde está representado leyendo libros de caballerías y perdido en sus ensoñaciones. Pero aquí, es un don Quijote de los tiempos modernos y no el retratado en la diégesis textual. Otra reterritorialización es su piel que se ennegrece perdiendo así sus rasgos originales.

Aún más, don Quijote no cabalga siempre a caballo como en la *narratio* del *Quijote*. La narración gráfica de *DQRN* le representa en compañía de diferentes animales. Es un personaje versátil y cambiante que, según sus humores, viaja a lomos de animales como el camello, la jirafa o el hipopótamo³⁵⁵.

En la viñeta ML 8 - *¿Dónde está el título?* – (véase Figura 109), se puede ver en el primer plano a don Quijote sobre una jirafa quieta y, Sancho sobre un facóquero que tiene un aspecto tanto bufón, necio o estúpido como su maestro. En el segundo plano, están representados el mapa de Mali y la bandera de España como fondo, como para expresar la relación entre Mali y España.

Como lo veremos más adelante, la jirafa sobre la que va don Quijote es una jirafa particular al África del oeste (caracterizada por sus cuadrillos blancos). En cuanto al facóquero, es un animal que guarda un vínculo con el río Níger. Es, pues, una escena sustancialmente contextualizada que ironiza los libros de caballerías, “ilustrando la «caballería» privados, sin embargo, de «caballos»” (Ayméric Debray en *DQRN*, ML 8).

³⁵⁵ Si “tiene crines como el caballo” (1992:100) según opina Aristóteles en *Investigación sobre los animales*, ¿podría justificarse esta elección? Por una parte, sí, pero, como lo veremos más adelante, el hipopótamo es un animal particular al paisaje animalístico de los países de la cuenca del Níger.



Fig. 109:
Ayméric Debray, Don Quijote privado de su caballo, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

El cuadro GC 1 (Figura 110) busca conformarse con la idea de lo feo y horroroso de don Quijote a modelo del estilo grotesco del pintor americano Jean-Michel Basquiat. El artista procede mediante una relación texto/imagen de contradicción de Van der Linden (2007) y el *counterpointing picturebook* de Nikolajeva y Scott (2001) para expresar esta calidad. Así, “Don’t be afraid...” [No asustarse...] y “My teacher draw [sic]....beautifull like nothing’s” [Mi profesor dibuja....bien], lo que contrasta con el autorretrato de don Quijote: un don Quijote que se parece a un objeto amuleto con mucha barba y cabellos abigarrados.

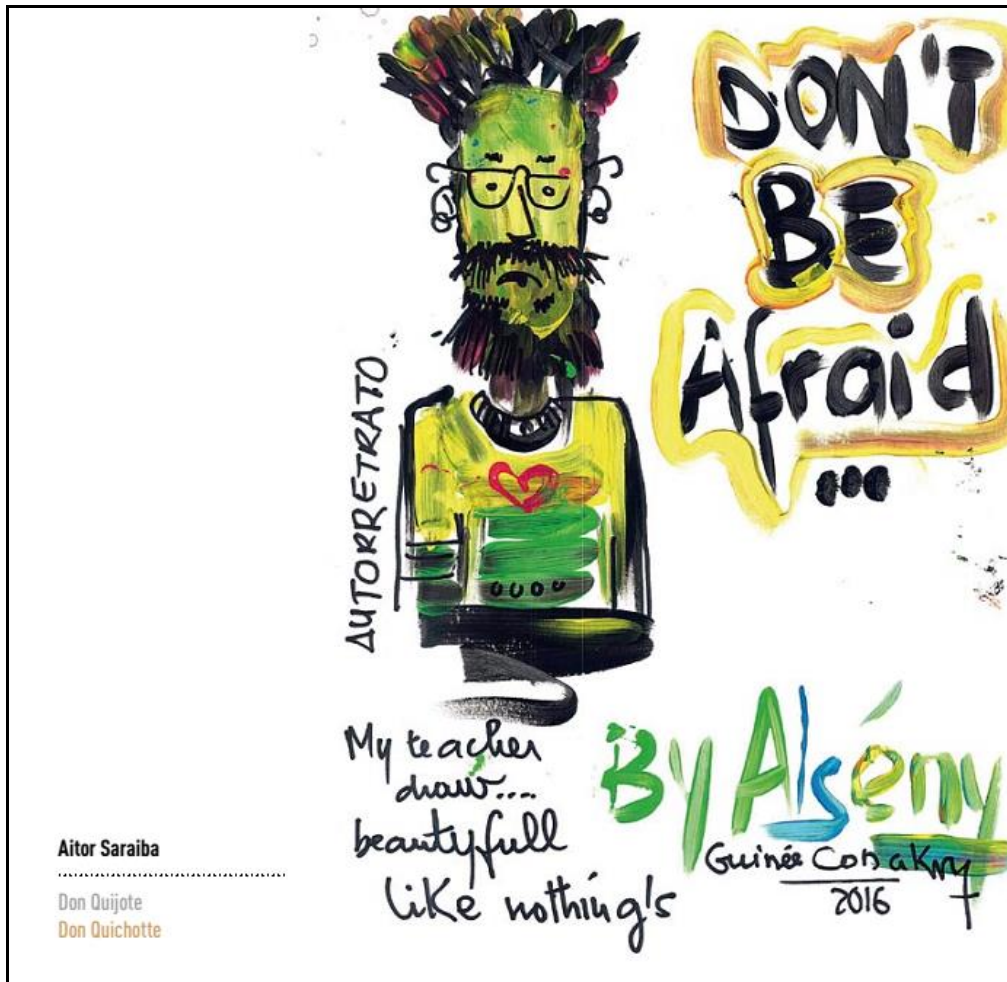


Fig. 110:
 Aitor Saraiba, *Don Quijote feo*, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Desde el carácter estético grotesco de “Don’t be afraid” y el uso del negro, ya se nota un primer conflicto con respecto a su sentido literal. Pero, otros elementos plásticos como el corazón, el color rojo y el juego de colores que producen un efecto estético concuerdan, en este momento, con el sobreentendido de lo que quiere expresar el artista: a pesar de su apariencia horrorosa exterior, don Quijote es una buena persona dotada de buenas calidades. Esta dialéctica se nota en su expresión facial que parece denotar la candidez. Surge, finalmente, la temática de las apariencias que parece expresar Cervantes en su novela; como para decir que las cosas no serían forzosamente lo que parecen.

Por lo que respecta a la indumentaria de don Quijote, es de notar que también ciertos cuadros conservan los rasgos originales con el Capítulo 1 de la Primera Parte. En el cuadro ML 3 (Figura 103), se ve a un don Quijote vestido³⁵⁶ con una mohosa armadura, una lanza y una espada. Para Mario Vargas Llosa, es “un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo” (Cervantes, 2015:11).

Más allá de la recurrencia del monema “lanza” o “espada” a lo largo de la serie, es de mencionar que la vestimenta de nuestro caballero también sufre adaptaciones y reterritorialización, así como se podrá notar que adopta los vestidos sahelianos. Viene vestido como un pastor maliense o nigerino (con una túnica, un cuchillo, sandalias, un sombrero en ML 9, 10; NR 20), un conductor de camellos (ML 20), equipado como los cazadores de Mali (ML 19) o, vestido como un guerrero nigerino (NR 9).

³⁵⁶ Existe un debate en torno a este concepto. A los ojos de los personajes, don Quijote está disfrazado mientras él mismo se cree vestido. En su artículo “Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*” (1998), Díez Fernández sostiene la idea del “disfraz”. Afirma: “Es evidente que don Quijote aparece disfrazado en la mayoría de los capítulos de la novela. Disfrazado a los ojos de los personajes y a los ojos de los lectores, pues ante ambos se sitúa una figura extraña, no sólo por las viejas y mezcladas armas que porta sino también por los rasgos físicos. El efecto que causa don Quijote en quienes le ven por primera vez es de sorpresa” (1998:379). Conservamos la lexía “vestido o indumentaria” en nuestro trabajo.

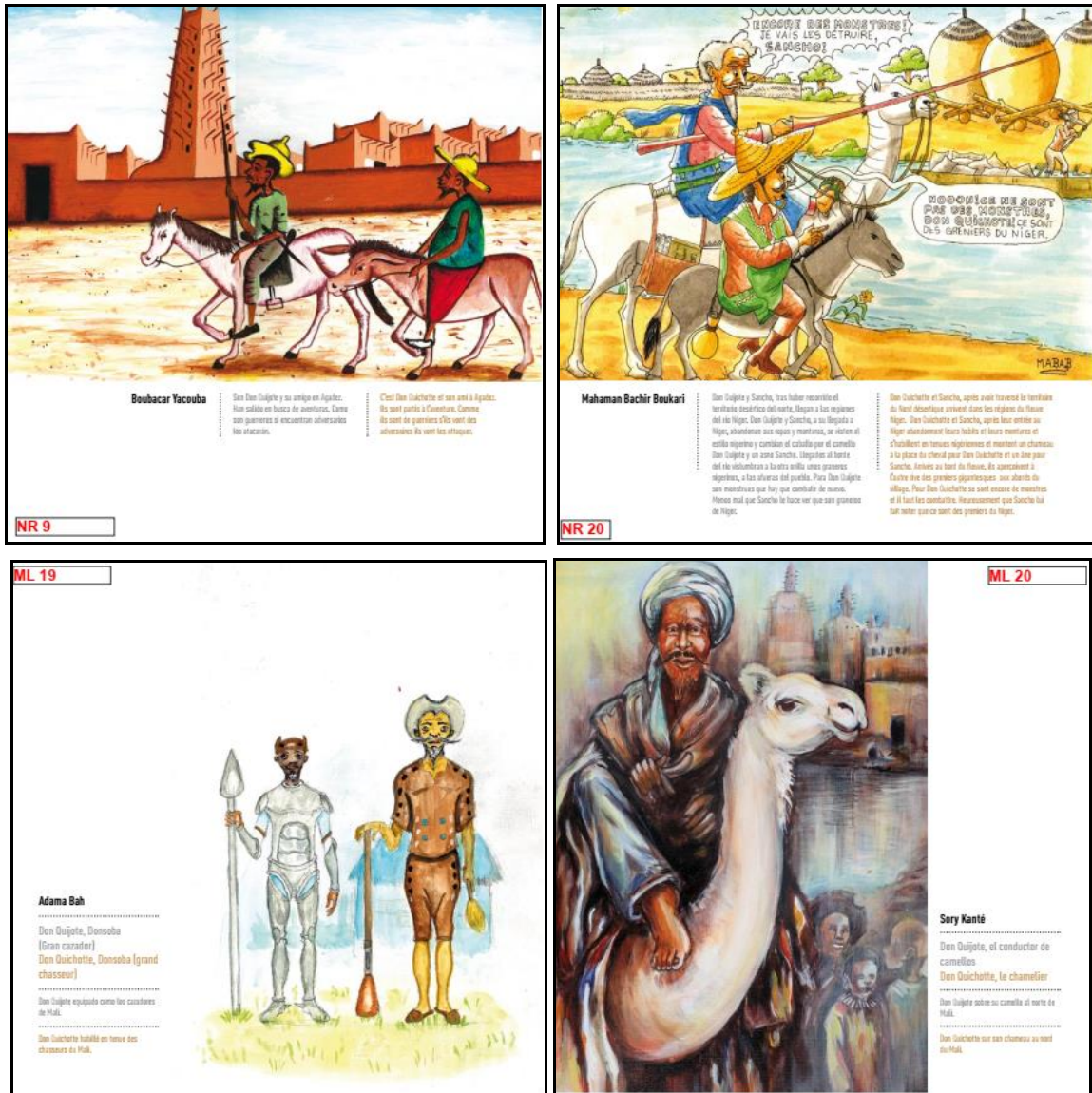


Fig. 111:

Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), *Adaptación africana de la vestimenta de don Quijote*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

En NR 6 (Figura 112), don Quijote Maouri está vestido como “los hombres aréwa, habitantes de la región de Dogondoutchi. Lo vemos de pie con un sombrero en la cabeza, una piel de cabra alrededor del cuerpo y una falda de cuero a la cintura, con gris-gris (amuletos) en los brazos y pies, su lanza y su escudo” (*DQRN*, NR 6). Por fin,

en NR 13, es más un don Quijote Tuareg³⁵⁷ vestido con una burqa. Ese tipo de prenda que cubre todo el cuerpo, la cabeza y que deja a la vista solo los ojos.



NR 6

Alichina Allakaye

**Don Quijote dogón
Donquichotte à Dogondoutchi**

Es la representación de un Don Quijote Maouri, inspirado en los hombres aréwa, habitantes de la región de Dogondoutchi. Lo vemos de pie con un sombrero en la cabeza, una piel de cabra alrededor del cuerpo y una falda de cuero a la cintura, con gris-gris (amuletos) en los brazos y pies, su lanza y su escudo.

Représente la présentation d'un Donquichotte Maouri inspiré des hommes de l'aréwa habitants de la région de Dogondoutchi. On le voit debout avec son bonnet sur la tête, une peau de chèvre au tour du corps, une jupe de cuir à la hanche, des gris-gris attachés aux bras et aux pieds, sa lance et son bouclier.

Fig. 112:

Alichina Allakaye, *Don Quijote vestido como un Maouri*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

En otros cuadros, el caballero no lleva armadura, pero conserva ora su lanza ora su espada. Esto tiene una significación. La lanza es un atributo de la fuerza y el coraje. Cesar Ripa personifica la fuerza de la virtud con su emblema *Vertu invincible* [Virtud invencible] donde representa a la diosa *Pallas* con una lanza en la mano derecha y un escudo en la izquierda con los escritos *Nec sorte, nec facto*. Lo que significa “la Vertu

³⁵⁷ Principal pueblo del Sahara central y sus a fuera.

toufours [toujours] victorieufe [victorieuse] & triomphante, ne relcue [recule] aucunement de l'empire du deſtin [destin]" (Ripa, 2011:324). Se nota el mismo motivo con los mismos atributos en su emblema LXV, Force (Fuerza). La lanza es su arma predilecta para sus aventuras.

La imagen NR 6 es buena muestra de la hibridez cultural de las ilustraciones de la serie *DQRN*. En el segundo plano, se puede notar la presencia de dos molinos de viento que materializan la identidad española. También puede expresar las relaciones diplomáticas que comparten Níger y España.

II.2.1.2. Retrato de Sancho Panza

Se evoca a Sancho Panza por primera vez en el Capítulo 7 de la Parte 1 cuando Alonso Quijano –don Quijote–, después de su primera y desastrosa aventura, procura regresar a sus andanzas caballerescas:

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino (*Quijote I*, 7, p.72).

En cuanto a su primer retrato ecfrástico, interviene por el proceso de puesta en abismo a partir del Capítulo 9, Parte 1 cuando se describe una imagen encontrada en un cartapacio árabe que don Quijote compra y lleva a casa.

Estaba en el primero cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía «Don Sancho de Azpetia», que, sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía «Don Quijote». [...] Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rétulo que decía «Sancho Zancas», y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de «Panza» y de «Zancas», que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia (*Quijote I*, 9, p.87).

Unos doce cuadros de *DQRN* –el ML 3, 5, 7, 8, 14, 17 y 18; NR 4, 9, 20, 21 y 24– coinciden con esa descripción. Se puede reconocer al personaje ecrástico en los personajes iconográficos. Como en el texto, es un Sancho corto de altura, regordete, moribundo y veces bufón, que en unos casos va a lomos de su burro: “Iba Sancho Panza sobre su jumento como un patriarca, con sus alforjas y su bota, y con mucho deseo de verse ya gobernador de la ínsula que su amo le había prometido” (*Quijote I*, 7, p.73).



Ibrahim Kalilou Kané
Don Quijote y los hipopótamos
al borde del río Níger
Don Quichotte et les
Hippopotames au bord du
fleuve Niger

ML 3



Ibrahim Doumbia
Don Quijote como un cazador
de Mali
Don Quichotte comme un
chasseur au Mali

En medio del bosque de Mali Don Quijote
contempló moribundos en el acantilado de
Bambagara (extremo oeste) a su paso a
Mali.

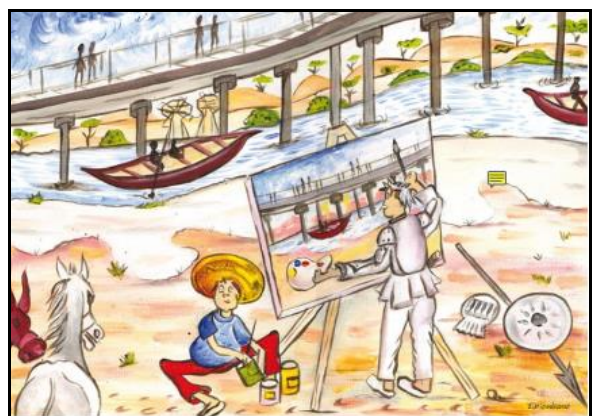
Au milieu de la forêt du Mali Don
Quichotte a contemplé des moribonds de la
falaise de Bambagara (extrême ouest) lors
de son passage au Mali.

ML 7



Ayméric Debray
¿Dónde está el título?
Où est passé le titre?
La idea es una novela que se centra en
la comedia de la siguiente situación:
Don Quijote, sobre una jirafa, y Sancho
Panza, sobre un facón, ilustran la
"situación" principal, un emburgo, de
"caballo".
Mali en segundo plano y la bandera
española como fondo.
L'œuvre est une comédie qui se centre
sur la comédie de la situation: Don
Quichotte, sur une girafe, et Sancho
Panza, sur un facón, illustrent la
"situation", mais néanmoins présents de
"cheval".
Le Mali en arrière-plan et le drapeau
espagnol comme fond.

ML 8



Adamou Tchiombiano

Tras todas estas batallas y todo el
recuerdo a Don Quijote le quedó mucho
el paisaje del río Níger. Por eso decidió
plantar un recuerdo con Sancho para su
nieto a su país.

Après toutes ces batailles et tout son
souvenir Don Quichotte a beaucoup aimé
le paysage du fleuve Niger dans la situation
du paysage avec Sancho un souvenir pour
une fois de retour à son pays.

NR 4

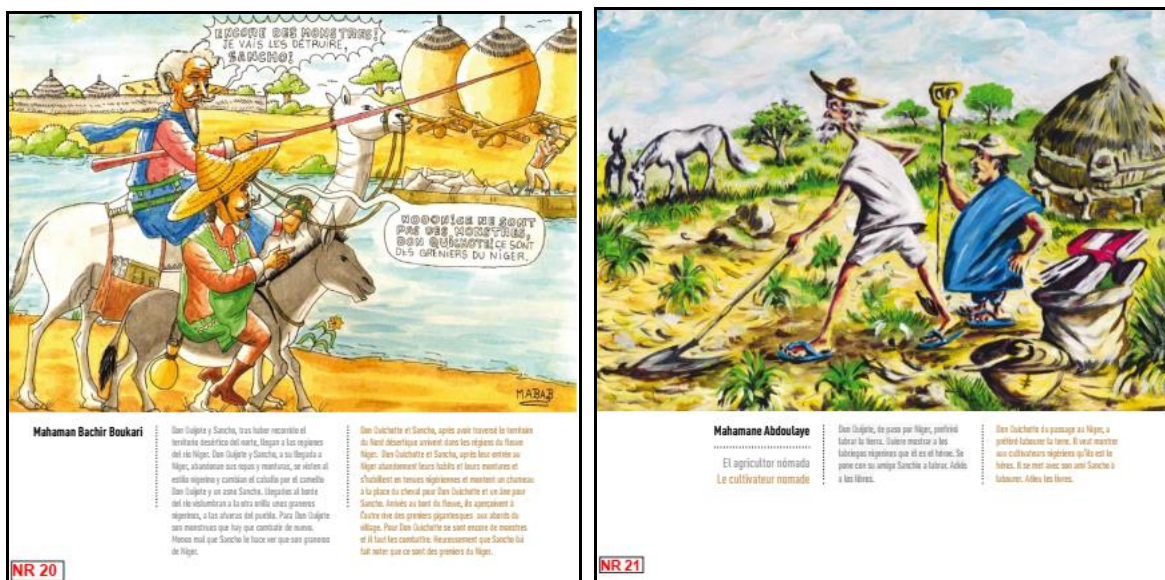


Fig. 113:
 Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Ilustración de Sancho Panza, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Siempre se reconoce por su enorme estómago (véase ML 7, 8). Sostiene al respecto Mario Vargas Llosa en la introducción de la edición digital de *Don Quijote de la Mancha* (2015) que Sancho Panza es “un campesino basto y gordinflón montado en un asno” (en Cervantes, 2015:11).

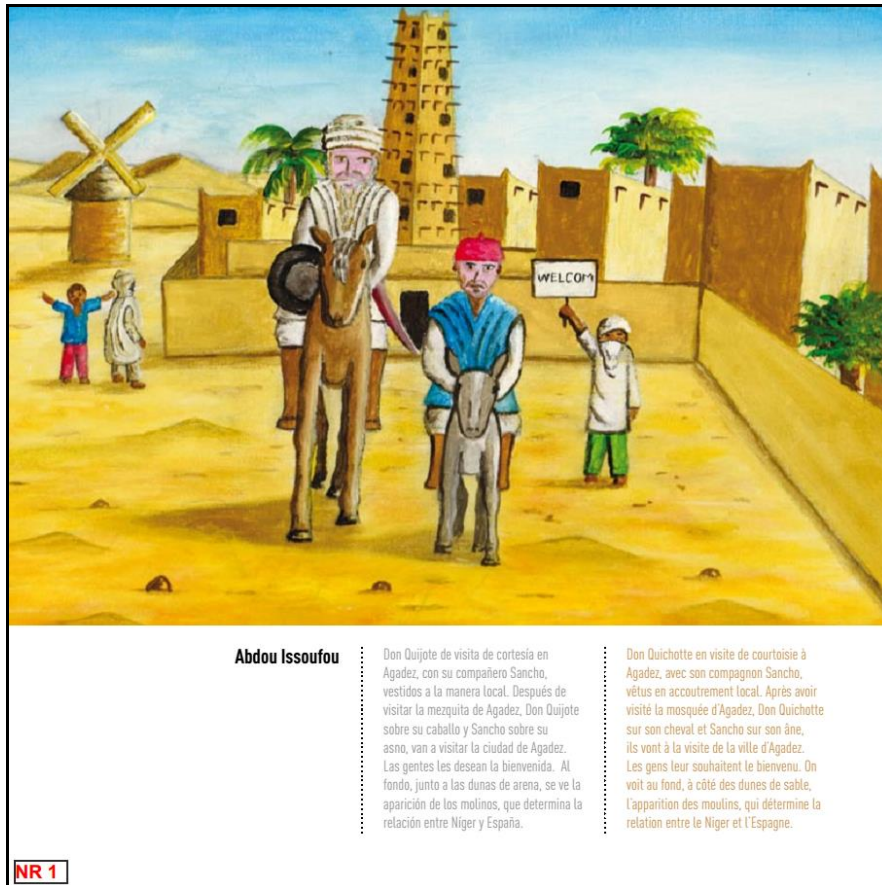


Fig. 114:

Abdou Issoufou, Sancho Panza a lomo de su asno (a la derecha) y don Quijote de su caballo (a la izquierda), 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Pero, es de notar que, en otros cuadros, va a pie –como en ML 14- (véase Figura 116), a lomo de un facóquero –como en ML 8- (Figura 113), pero siempre se identifica por su carácter bufón y su glotonería. Véase el cuadro ML 13 (Figura 115) en que se le puede ver salivando y diciendo: “J’AI FAIM MOI! MIAM” (¡TENGO HAMBRE! MIAM) mientras que su maestro da consejos a los pueblerinos de la importancia de proteger el río Níger³⁵⁸. “Miam” que suele doblarse –“miam-miam”- es una interjección que se utiliza para expresar el placer para comer, para indicar que algo es sabroso.

³⁵⁸ Con este aspecto preciso, el artista expresa consideraciones eco-críticas sobre la protección del río Níger y su ecología (véanse detalles en el capítulo siguiente).



Fig. 115:
 Aly Zoromé, Sancho Panza salivando ante el pescado, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

La ilustración ML 14 (Figura 116) también da cuenta del mismo carácter. Se puede ver a Sancho a pie, preocupado por comer su sandía mientras que don Quijote a lomo de un hipopótamo, parece percibir un peligro en el fuera de campo del cuadro.



Fig. 116:
 Ali Kéïta, Sancho Panza comiendo sandía, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Conviene precisar que los artistas no se conforman con ilustrarle tal como viene descrito en el hipotexto cervantino, sino que lo adaptan a su iconografía local, según sus humanidades mentales. Se vuelve un protagonista sahelianizado que se viste como un maliense o nigerino.

Pongamos por caso, los dos cuadros malienses –el ML 9 y ML 10 (Figura 117)- donde está vestido como un pastor (túnica y lazos) mientras que en NR 13 se viste con la “burqa” y que en NR 20 al estilo nigerino (sombrero de estera amarillo cuya cuerda pasa por su barbilla, túnica verde, camisa y botas marrones).

II.2.1.3. Ilustración del valor filosófico moral y didáctico del *Quijote*

Como dejamos indicado en el íncipit de este capítulo, el *Quijote* es un corpus de valores filosóficos morales. Es uno de los éxitos de su universalidad. Enseña virtudes como la caridad, el amor o la educación, valores importantes para las sociedades africanas. Entre los dieciocho cuadros guineanos, quince tratan de esos valores y, cada valor viene ilustrado por dos o tres cuadros de artistas diferentes como para evidenciar la diversidad de puntos de vista o de sensibilidades para un mismo asunto.

En *Pour une anthropologie des images* (2004), Hans Belting hablará de percepción sensorial o de las imágenes de nuestra memoria corporal. Por ejemplo, cuatro cuadros –el GC 12, 13, 14 y 15- de cuatro artistas diferentes - Cheick Oumar, Michel Millimouno, Mohamed Lamine Soumah y Sara Mansare- están dedicados a la temática del amor. Cada uno tiene, pues, su percepción del amor en el *Quijote*. Entonces, aparte de las prácticas culturales e ideológicas colectivas que participan de la estética de la recepción de una obra (Jouve, 1993)³⁵⁹, las variantes personales – relación obra/sujeto- son también elementos que tomar en consideración.

II.2.1.3.1. Las virtudes

Entre las virtudes que puede vehicular la lectura del *Quijote*, los actos de regalar y la caridad han interesado los artistas. Dedicán dos cuadros –el GC 2 y 3- (Figura 118) para ilustrar un trozo de texto del Capítulo 32 de la Parte 2 en el que don Quijote declara siempre dirigir sus intenciones hacia buenos actos:

Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno: si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que de esto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes (*Quijote II*, 32, pp.793-794).

Alsény Sakho lo traduce gráficamente por la acción de ofrecer regalos: “Si tu fais du bien tu gagnes toujours...”. Esta subordinada condicional realizable supone que un

³⁵⁹ Leer Jouve, Vincent (1993). *La lecture*. Paris: Hachette, p.5.

bien hecho nunca se pierde y, el adverbio “toujours” (siempre) es muestra de la importancia que acuerdan al bien y a sus beneficios en la vida cotidiana.



Fig. 118:
 Alseny Sakho y Sara Mansare, Imagen 1 : Acto de ofrecer regalos ; Imagen 2 : Acto de caridad, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

En la primera imagen, se ilustra el acto de ofrecer un regalo. Se puede percibir a una mujer con el dibujo de un corazón rosa en su vestido. Lleva un regalo en la mano izquierda cuyas cuerdas, una vez más, forman otro corazón. ¿Por qué la mujer mientras que el personaje involucrado en el texto es don Quijote? Seguro porque, tanto en la simbología africana como occidental, la mujer simboliza la virtud.

Esto se puede notar con el abundante uso de la figura de la mujer para personificar las virtudes en la mitología clásica (véanse los emblemas de Alciato, Ripa, por ejemplo). Es símbolo de la virtud, la bondad divina, la pureza y la personificación del bien (véase el III.1.1.4.1.6., Capítulo 3, Parte 2 de la presente tesis). Desde esta consideración, la elección de la mujer sonriente, el uso del color rosa y los corazones son tantos elementos estéticos que revelan la intención del artista y vehiculan la idea traducida por Cervantes en el hipotexto: hacer siempre el bien de todo corazón.

La segunda ilustración abunda en el mismo sentido que la primera. El artista guineano Sara Mansare parece traducir la intención de Cervantes por la caridad y ayuda a los necesitados o discapacitados en la calle como en (GC 3). Se puede ver en esta imagen un personaje ricamente vestido (con chaqueta, corbata y maletín) que ofrece dinero a unos pícaros en la calle.

Otra lección de la novela que hemos podido desvelar en la serie *DQRN* es la ocasión, las buenas fortunas y la esperanza. El episodio ilustrado es la aventura del ficticio yelmo³⁶⁰ de Mambrino³⁶¹ en el Capítulo 21 del primer *Quijote*: “Donde una puerta se cierra, otra se abre” (*Quijote I*, 21, p.188). Está ilustrado por seis cuadros diferentes –el GC 6, 7, 8, 9, 10 y 11- (véanse las Figuras 119, 120 y 121), que traducen el hipotexto quijotesco con tres visiones diferentes.

Merece la pena recordar el contexto diegético para mejor entender. En efecto, don Quijote y Sancho Panza encuentran en sus andanzas a un barbero que tiene como sombrero una bacía de metal brillante. En su habitual locura caballerescas don Quijote confunde aquel barbero con un caballero y la bacía/vasija con el yelmo de Mambrino y, procura obtenerlo con el objetivo de hacerse invulnerable porque la leyenda cuenta que el yelmo de Mambrino era un adminículo de la armadura que protegía la cabeza, el rostro del guerrero y tenía poderes de volverle invulnerable. De ahí, su declaración: “Donde una puerta se cierra, otra se abre” (*Quijote I*, 21, p.188).

Pues, para don Quijote, es un hallazgo con respecto a sus diferentes derrotas anteriores:

Dígoles porque si anoche nos cerró la ventura la puerta de la que buscábamos, engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par otra, para otra mejor y más cierta aventura, que si yo no acertare a entrar por ella, mía será la culpa, sin que la pueda dar a la poca noticia de batanes ni a la escuridad de la noche. Digo esto porque, si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre que yo hice el juramento que sabes (*Quijote I*, 21, p.188).

³⁶⁰ Elemento de la armadura que protege la cabeza y el rostro del guerrero.

³⁶¹ El Yelmo de Mambrino remite a un ficticio yelmo de oro que volvía a su portador invulnerable. Se cuenta que era la propiedad del rey moro Mambrino.

Los artistas lo interpretan iconográficamente desde una perspectiva filosófica moral, limitándose a la unidad idiomática declamada por don Quijote. No toman en cuenta el hecho de que la “puerta que se abre” (el supuesto yelmo de Mambrino) de que habla don Quijote no es sino una ilusión.

Literalmente, este axioma puede interpretarse como los diferentes cambios en la vida del ser humano. El sintagma “la puerta que se cierra” (pasado) designa las derrotas y las malas fortunas mientras que “la que se abre” (presente, futuro) se puede traducir como nuevas oportunidades, buenas fortunas y la esperanza: sirva de ejemplo la mujer embarazada de la imagen GC 7 que, después de un período difícil relativo a su embarazo, dará a luz o, el niño que sale de las tinieblas para la luz en GC 6 y 8.

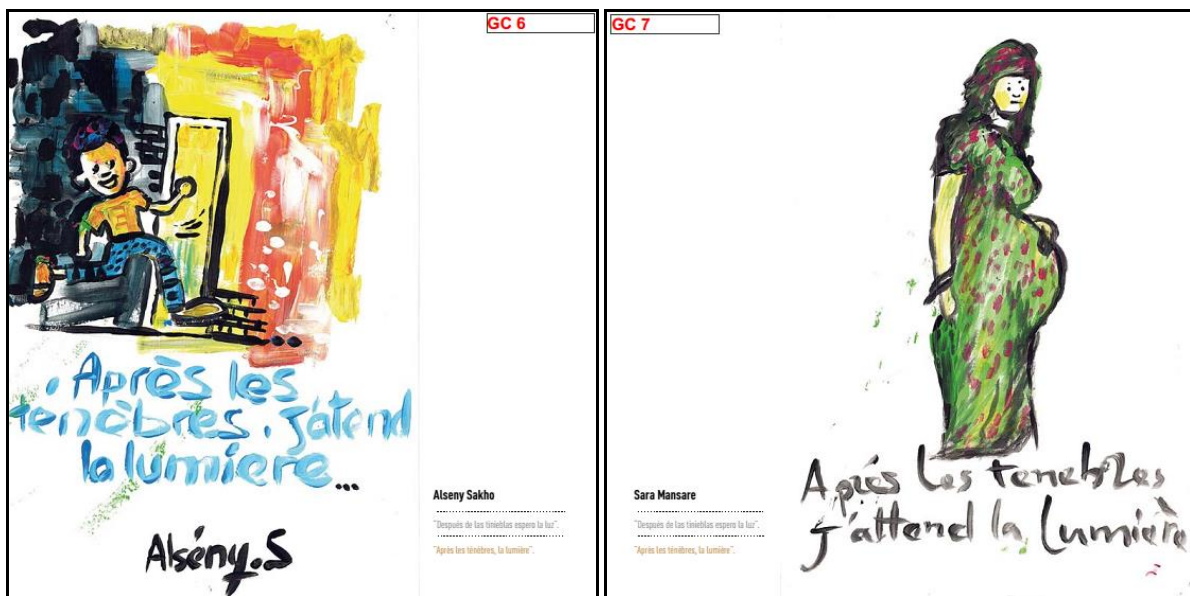


Fig. 119:
 Alsény Sakho y Sara Mansare, *Después de las tinieblas espero la luz*, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Las tinieblas de que hablan nuestros artistas aquí pueden también leerse desde el contexto sociopolítico de África. En efecto, pueden remitir a las diferentes dificultades pasadas que han venido conociendo sus países en particular y el continente en general como la esclavitud, la colonización, los conflictos, las pandemias, el hambre, por

ejemplo. La luz sería, pues, un grito de esperanza para un continente próspero en el porvenir.



Fig. 120:

Thérèse Sia Tonguino y Halimatou Sylla, *Después de las tinieblas espero la luz*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

La disposición por detrás/por delante de las puertas con respecto al personaje gráfico de la ilustración GC 11 (Figura 121) es también ilustrativa. La de detrás está cerrada mientras que la de delante viene entreabierta. La expresión facial y la disposición corporal del joven traducen una buena fortuna.

El dibujo GC 9 (Figura 120) abunda en el mismo sentido. Se pueden ver dos puertas dispuestas en dos espacios diferentes separados por una línea vertical. En el lado izquierdo, una puerta cerrada de aspecto tenebrista con líneas de apoyo negras y, por la derecha, otra puerta abierta que sonríe, con ejes de composición coloreados. Podemos notar que los artistas buscan traducir a través del mapa estructural de sus cuadros y los colores arbitrarios la dialéctica de mala y buena fortuna. Estamos, pues, bastante de acuerdo con este dicho que afirma que “después de la tormenta viene la calma”.



Fig. 121:

Sara Mansare y Thérèse Sia Tonguino, *Después de las tinieblas espero la luz*, 2016 Madrid, AECID Publicaciones.

La ilustración GC10 nos ofrece otra reinterpretación. El personaje parece encarcelado (puerta cerrada) pero, la cuadrícula que le separa con su libertad puede simbolizar la esperanza, la posibilidad de creer en el futuro y de esperar. Como para decir que “no hay tormenta que dure para siempre y tras ella, van llegando tiempos de paz y de calma”.

Estas ilustraciones también pueden tener un vínculo con las libertades de expresión en el continente. Se sabe que la cuestión de libertad es una temática central en el *Quijote*. En el hipotexto, Cervantes expresa la libertad de un don Quijote que procura vivir sus sueños y volver su imaginación en realidad.

Asume la percepción que tiene de la realidad, aunque sea una imposible realidad que se enmaraña entre lo que es realmente y lo que no puede ser. Desde ahí, su libertad cobra una dimensión psicológica que pretende liberarse en su pensamiento: vivir sus sueños, vivir sus lecturas y ensoñaciones caballerescas –lo que Mario Vargas Llosa llama “literatura vivida”-: “realizar el mito, transformar la ficción en historia viva” (en

Cervantes, 2015:12). Entonces, la puerta que se abre es una manera de expresar un deseo para la libertad de pensamiento y de expresión.

II.2.1.3.2. El amor

Sobre la cuestión del amor (fuerza del amor), versan cuatro cuadros -el GC 12, 13, 14 y 15- y éstos ilustran el Capítulo 58 de la Parte 2 de la novela:

—Advierte, Sancho —dijo don Quijote—, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de una alma [sic], lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza” (*Quijote II*, 58, p.989).

En puntos anteriores, hemos tratado de los distintos amores de la obra de Cervantes. Se repiten en el *Quijote*. Son el amor humano, natural (hombre-mujer), el amor divino (supra-natural) y, el cortés (amor de don Quijote a Dulcinea del Toboso). En este corto texto, Cervantes parece presentar la fuerza del amor que compara con la muerte. Pues, el amor es inevitable tanto como la muerte lo es. Aún más, no tiene ni causa ni motivo, razón por la que “ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos” (*Quijote II*, 58, p.989). Esto parece significar que es un amor puro y desinteresado.



Fig. 122:
Cheick Oumar y Michel Millimouno, Isotopías gráficas del amor, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

La imagen GC 12 nos ofrece algunas isotopías gráficas del amor: color rosa, azul, amarillo y cuatro corazones. Otras isotopías gráficas se observan en la ilustración GC 13 con la representación de una mujer y un hombre desnudos, lo que es símbolo de falta de vergüenza (otro poder del amor). El amor tiene tanta fuerza que endemonia al amante “y cuando toma entera posesión de una alma [sic], lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza” (*Quijote II*, 58, p.989).

La escena de la ilustración 14 abunda en la misma representación, pero aquí, el artista representa a dos amantes en un *locus amoenus*. De concierto con Battistini en *Símbolos y alegorías* (2003), el *locus amoenus* es un lugar idílico, “el escenario destinado a la representación del amor” (Battistini, 2003:336). Se ilustra en el cuadro por la rica paleta cromática a la navideña que constituye el espacio gráfico. La postura corporal antagonista de los amantes, separados en el espacio gráfico por un corazón de color rosa significa que rechazan sus pulsiones sexuales y sensoriales. Sólo están unidos por un amor puro, espiritual y casto, a modelo del amor que profesa don Quijote a la Dulcinea del Toboso.



Fig. 123:
 Mohamed Lamine Soumah, Representación de dos amantes en un 'locus amoenus',
 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.



Fig. 124:
 Sara Mansare, *L'amour n'a jamais fait de lâche*, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

La última ilustración de esta serie –la imagen GC15- ofrece una lectura mucho más metafórica. El amor se personifica por la relación sentimental diádica que puede tener una madre con su hijo. Esta relación interpersonal madre-niño está descrita por Donald Woods Winnicott en la psicología del desarrollo del niño. Habla precisamente del *holding*³⁶² o *play* que se traduce en francés por *portage, maintien* y que remite al contacto físico o lúdico que tiene la madre con su niño (Abram, 2007). Jugar con el nene participa de este proceso y refuerza los lienzos de amor entre los dos, como lo vemos en la imagen.

II.2.1.3.4. La confesión y el arrepentimiento

Este tema es de corte filosófico religioso en el texto. El episodio ilustrado es el epitafio hecho por el bachiller Sansón Carrasco para la sepultura de “Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente «don Quijote de la Mancha»” (*Quijote II*, 74, p.1101). En la imagen GC 16 (Figura 125), podemos leer el manuscrito: “Celui qui doit mourir dit toujours la vérité” (El que debe morir siempre dice la verdad). Lo que concuerda con la confesión y el testamento que hace don Quijote en el mismo capítulo, antes de fallecer: “Llámame, amiga, a mis buenos amigos, al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento [...] Pueda con vuestras mercedes mi arrepentimiento” (*Quijote II*, 74, pp.1100, 1103). Hacer su confesión para el cristiano significa, confesar sus pecados para pedir la redención.

³⁶² Otras relaciones son el *handling* (la manera de llevar al niño, los cuidados tales como ducharle, cambiarle la ropa) y el *object-presenting* (cómo la madre presenta el mundo y las cosas del mundo a su niño) (Abram, 2007).



Fig. 125:

Mohamed Mousté, Representación de la confesión y el arrepentimiento, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

La imagen GC 16 tiene una gramática que remite a la muerte (la tumba, el negro), la confesión (véase los ejes de composición que forman una burbuja redonda) y el carácter cristiano (la cruz sobre la tumba, las manos del personaje gráfico) y el más allá (el azul).

II.2.1.3.5. La lectura

Según nuestros artistas, la lectura es muy importante para un pueblo porque, “el que lee mucho y anda mucho ve mucho y sabe mucho” (*Quijote II*, 25, p.747). Con la selección de este fragmento de texto que ilustran con dos imágenes –la GC 17 y 18-, se puede comprender que hacen alabanza y elogio a la lectura y a los hombres de letras. Iconográficamente, se manifiesta por los libros y cuadernos (véanse GC 17, 18 y NR

20 donde se ven tres libros en el bolso de don Quijote cuando pasea al borde del río Níger).

Dicho prosaicamente, ensalzan la instrucción; a sabiendas de que la tasa de alfabetización del África subsahariana sigue siendo débil. En *Questions d'alphabétisation dans le contexte africain*, Adeline Seurat afirma : “L'Afrique subsaharienne est l'une des régions, avec l'Asie du Sud et de l'Ouest et les Etats arabes, qui accuse le plus grand retard en termes d'alphabétisme. Elle est surtout celle où, par rapport à ces régions, la progression de l'alphabétisme a été la plus lente ces vingt dernières années” (Seurat, 2012:32). Aunque las cifras evocadas en sus estadísticas daten de 2008, la situación no ha cambiado mucho.

A la inversa, después de leer la novela desde su enfoque burlesco, se podría comprender que Cervantes ironiza y se mofa de los libros de caballería, la lectura y el mundo moderno; los mismos libros –de caballería- de que se enamoró don Quijote y que le volvieron loco con concepciones idealistas y ensoñaciones caballerescas:

En resolución, él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo (*Quijote I*, 1, pp.29-30).

En “Autorreferencialidad textual y construcción del personaje don Quijote”, Augusta da Costa Vieira apoya: “El proyecto de este incansable lector solitario de trasladar la lectura a la vida representa la marca original de su locura, eje central del relato” (1995:363).

En el último Capítulo, cuando se aproxima la muerte, don Quijote afirma: “Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías.” (*Quijote II*, 74, p.1100). Una manera para Cervantes de exponer su verdadero punto de vista –negacionista y reaccionario- sobre la lectura y, sobre todo, la lectura

caballeresca. Lo que se puede manifestar por el punto de exclamación que termina los puntos suspensivos de la burbuja redonda en la imagen GC 17 (Figura 126). Además, el mozo que lee parece perdido en tantas páginas al mismo título que don Quijote. Esa interpretación es la lectura que podemos brindar de esta sentencia que no podemos desarraigar de su contexto hipotextual del *Quijote*.

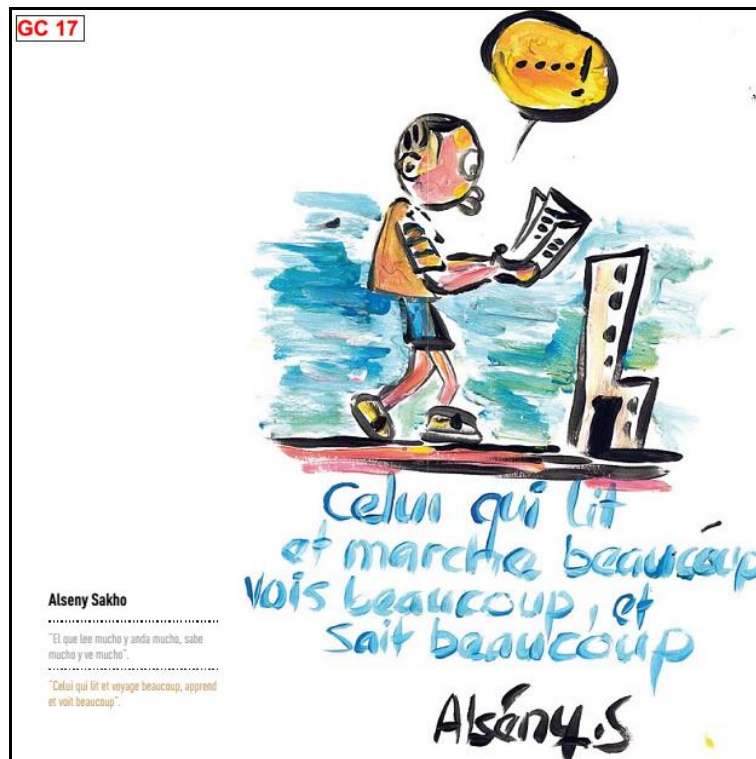


Fig. 126:
Alseny Sakho, La lectura, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Entonces, las ilustraciones parecen tener dos objetivos: primero, mostrar las virtudes de la lectura para un niño –a través las informaciones escriturales- y, segundo, traducir la ideología cervantina en el *Quijote* –crítica de las ensoñaciones caballerescas destacadas de la lectura de los libros de caballería-. Pero, es de notar que este segundo objetivo es metafórico.

II.2.1.4. Los mitos

La relación intertextual entre la serie *DQRN* y el *Quijote* no se ha limitado a la representación de los protagonistas y los valores filosóficos morales. Un episodio del hipotexto ha sido objeto de dos re-escrituras –las imágenes GC 4 y 5-. Es el episodio en que don Quijote y Sancho Panza asisten a una cacería³⁶³ en el Capítulo 34 de la Parte 2:

—Yo soy el Diablo, voy a buscar a don Quijote de la Mancha, la gente que por aquí viene son seis tropas de encantadores que sobre un carro triunfante traen a la sin par Dulcinea del Toboso. Encantada viene con el gallardo francés Montesinos, a dar orden a don Quijote de cómo ha de ser desencantada la tal señora.

—Si vos fuéades diablo, como decís y como vuestra figura muestra, ya hubiera desconocido al tal caballero don Quijote de la Mancha, pues le tenéis delante (*Quijote II*, 34, p.818).

Los personajes de las dos ilustraciones tienen apariencia de diablo³⁶⁴. Son personajes gráficos feos, deformes con cuernas (véanse GC 4 y 5): “y un postillón que en traje de demonio³⁶⁵ les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía” (*Quijote II*, 34, p.818).

³⁶³ Según el *Diccionario de la Lengua Española*, es una “partida de caza”. En lo que respecta a la pintura, es un “cuadro que representa una escena de caza”. En línea <https://dle.rae.es/cacería?m=form> (consultado el 27/04/2020).

³⁶⁴ Según el *DEL*, príncipe de los ángeles rebelados contra Dios, que representa el espíritu del mal en la tradición judeocristiana. En línea <https://dle.rae.es/diablo?m=form> (consultado el 08/04/2020).

³⁶⁵ Lexicográficamente, la palabra “demonio” aparece 31 veces en el texto, pero, en otros episodios es Diablo, Satanás (*Quijote I*, 5,25 por ejemplo) o Lucifer (*Quijote II*, 22, p.719).



Fig. 127:
Cheick Oumar, Representación del diablo, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Se nota la repetición del léxico “cuerna” tanto en el texto como en las ilustraciones. Tiene una simbólica metafísica y místico-esotérica en la imaginaria cultural africana. En general, lo que es metafísico es representado ora por un personaje grotesco y deforme ora por uno con cuernas.



Fig. 128:
Halimatou Sylla, Burla del diablo, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Persiguiendo la lectura del texto, se nota que Sancho considera a estos demonios como “demonios buenos”: “Sin duda —dijo Sancho— que este demonio debe de ser hombre de bien y buen cristiano, porque a no serlo no jurara «en Dios y en mi conciencia». Ahora yo tengo para mí que aun en el mismo infierno debe de haber buena gente” (*Quijote II*, 34, p.819). Parece que esta declaración de Sancho es otra estrategia burlesca e irónica de Cervantes en la novela. Razón por la que se puede ver imágenes con tantos corazones rosas y un demonio inofensivo con la flor en la mano (véase GC 5, Figura 128). Pues, tanto el texto como la ilustración parecen desacralizar las creencias en el diablo y la concepción que se hacía del infierno por los predicadores durante el Barroco.

En conjunto, desde aquí, hemos venido estudiando las posibles redes intermediales que existen entre las 67 ilustraciones africanas del *Quijote* y el hipotexto de la misma novela. Se ha notado que los dos territorios comparten ciertos rasgos, pero, los mismos rasgos se leen desde unas humanidades gráficas y culturales del África subsahariana saheliana.

A continuación, tratamos de estudiar cómo los artistas africanizan la novela adaptando su paisaje, flora, fauna, gastronomía, ciudades, mitos y aventuras. Ya no se tratará de espacios geográficos abiertos recorridos por don Quijote como Castilla-La-Mancha (El Toboso, Quintanar, Toledo), Cataluña (Barcelona), Córdoba (El Viso), la Sierra Morena, Andalucía, Aragón, el Viso, Almodóvar del Campo³⁶⁶ (Casasayas, 1999) sino de una andanza al borde del río Níger recorriendo tres países: Guinea Conakry, Mali y Níger.

II.2.2. ¿Un *Quijote* africano?

A pesar de las huellas urbanas de España en general y Castilla-La-Mancha en particular marcados por los molinos de viento –en ML 6, 12 y 17; NR 1, 3, 5, 6, 8, 10, 11, 12, 15, 16 y 17- o la bandera de España –en ML 8-, las 67 ilustraciones de la serie *DQRN* tienen un mayor anclaje africano en su gramática pictural. Los artistas las asimilan nuevos territorios y nuevas humanidades, inspirándose en su bagaje cultural y de la iconografía local africana. Hay, pues, una desterritorialización y reterritorialización del *Quijote*. De ahí, los tres objetivos evocados en la serie:

Tout d’abord, faire connaître le travail de Miguel de Cervantès en Afrique, en envoyant un message cohérent pour le public de la région, tout en interprétant le roman chevaleresque le plus universel à travers la culture picturale locale à l’occasion de cet important événement. Deuxièmement, la promotion des cultures guinéenne, malienne et nigérienne, en développant les capacités des artistes locaux, souvent sans moyens et sans visibilité. Et enfin, articuler un authentique dialogue culturel entre l’Espagne et ces pays d’Afrique de l’Ouest et du Sahel (*DQRN*, 2016:n.p.).

³⁶⁶ Véanse por ejemplo el *Quijote I*, 23, 25, 26 y el *Quijote II*, 3, 4.

Como se ha puesto de manifiesto en esta cita, el interés de la serie es interpretar la novela excelsa de la literatura universal desde la cultura pictural local, promover las culturas guineana, maliense y nigerina y, por fin, las relaciones hispano-africanas.

II.2.2.1. Adaptación paisajista³⁶⁷ y urbana

Se han inspirado en el entorno inmediato del África del oeste (subsahara) y el Sahel para africanizar las andanzas de don Quijote. De entrada, mencionemos que los colores dominantes de toda la serie son los colores cálidos (amarillo y rojo). Remiten al clima árido, cálido de Guinea, Mali y Níger que tienen influencias climáticas del Magreb.

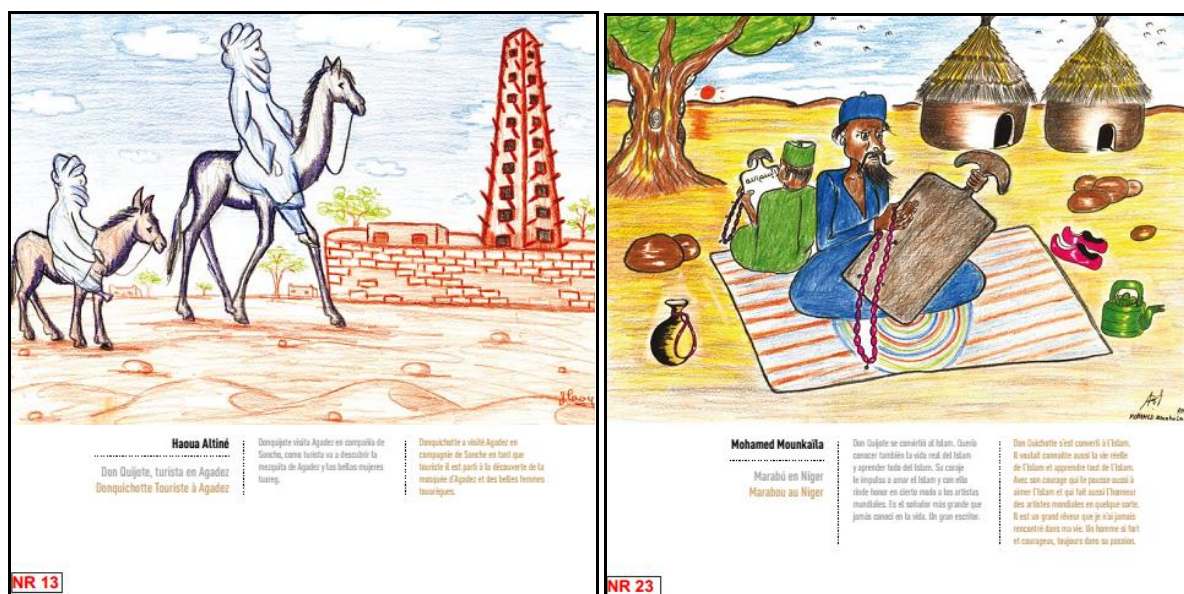


Fig. 129:

Haoua Altiné y Mohamed Mounkaïla, Imagen 1: Don Quijote, turista en Agadez (vestido como un Tuareg, clima caluroso); Imagen 2: Don Quijote Marabú en Níger (enseña el Corán en un paisaje arenoso), 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

³⁶⁷ Sobre la noción de “paisaje natural” en el Quijote, leer Garau Amengual, Jaume (1990). “El tratamiento del paisaje natural en el *Quijote*”. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcá lá de Henares: Anthropos, pp.559-566.



Fig. 130:
 Modi Koné y Kadri Hamadou, Paisaje saheliiano, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Aparte de los colores, las ilustraciones evocan:

- los diferentes territorios visitados por don Quijote y su compañero: el país Dogón³⁶⁸ en Mali (ML1, 17), Agadez (NR 1, 13), la región de Aréwa en Níger (NR 12), Teneré, en la ciudad de Agadez en que se puede ver una gran mezquita tradicional y un minarete³⁶⁹ (NR 19);

³⁶⁸ Es una región de Mali poblada por la etnia “Dogón”. Se extiende en ambos lados del acantilado de Bandjagara que es su capital. Su paisaje se constituye principalmente de mesetas, llanuras y el acantilado de Bandjagara.

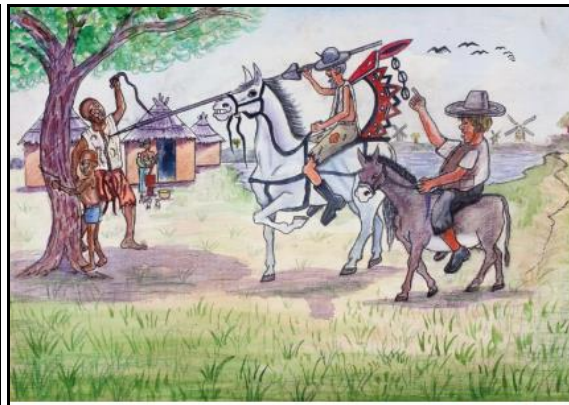
³⁶⁹ Torre de la mezquita donde se anuncian las diferentes oraciones del día y se invita a la gente a rezar.



Modi Koné

Don Quijote en el país Dogón
Don quichotte au pays Dogon

ML 1



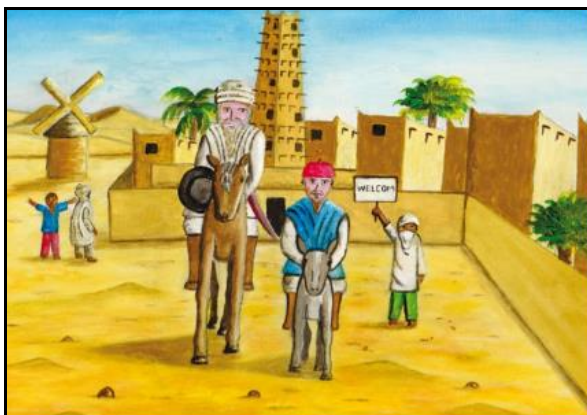
Mamadou Baïlo Kanté

Don Quijote en el país Dogón
Don Quichotte au pays dogon

ML 17

Fig. 131:

Modi Koné y Mamadou Baïlo Kanté, *Don Quijote en el país Dogón* (Mali), 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

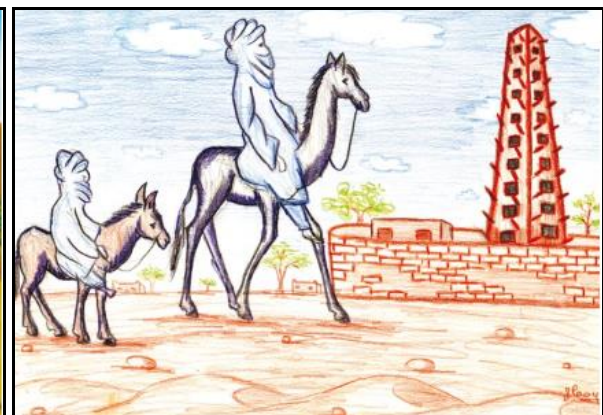


Abdou Issoufou

Don Quijote de visita de cortesía en Agadez, con su compañero Sancho, vestidos a la manera local. Después de visitar la mezquita de Agadez, Don Quijote vuelve al campamento y Sancho vuelve al campamento. Los gentes les dirigen la bienvenida. Al final, junto a las dunas de arena, se ve la aparición de las montañas, y así determinan la relación entre Níger y España.

Don Quichotte en visite de courtoisie à Agadez, avec son compagnon Sancho, vêtus en accoutrement local. Après avoir visité la mosquée d'Agadez, Don Quichotte retourne au campement et Sancho retourne au campement. Les gens leur souhaitent la bienvenue. Au bout du chemin, à côté des dunes de sable, l'apparition des montagnes, qui déterminent la relation entre le Niger et l'Espagne.

NR 1



Haoua Alliné

Don Quijote, turista en Agadez
Donquichotte Touriste à Agadez

Donquijote visita Agadez en compañía de Sancho, como turista va a descubrir la mezquita de Agadez y las bellas mujeres tuaregas.

Donquichotte a visité Agadez en compagnie de Sancho en tant que touriste il est parti à la découverte de la mosquée d'Agadez et des belles femmes touarègues.

NR 13



Fig. 132:
 Abdou Issoufou, Haoua Altiné, Habibou Abdoulaye y Kadri Hamadou, Don Quijote y Sancho Panza en Agadez, la región de Aréwa y Teneré (Níger), 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

- la tipología de hogares: casitas tradicionales, cabañas (casas de barro cocido con base redonda y parte superior en forma de cono, techos de paja y hierba seca), habitaciones modernas del Sahel de barro cocido, mezquitas (NR 13, Figura 132), graneros nigerinos (NR 20, Figura 113);
- el relieve: llanuras, mesetas (ML 1, 17, Figura 131), cadenas montañosas (ML 1), acantilado de Bandjagara en Mali (ML 7, Figura 113), tierras arenosas (ML 12; NR 1, 16);

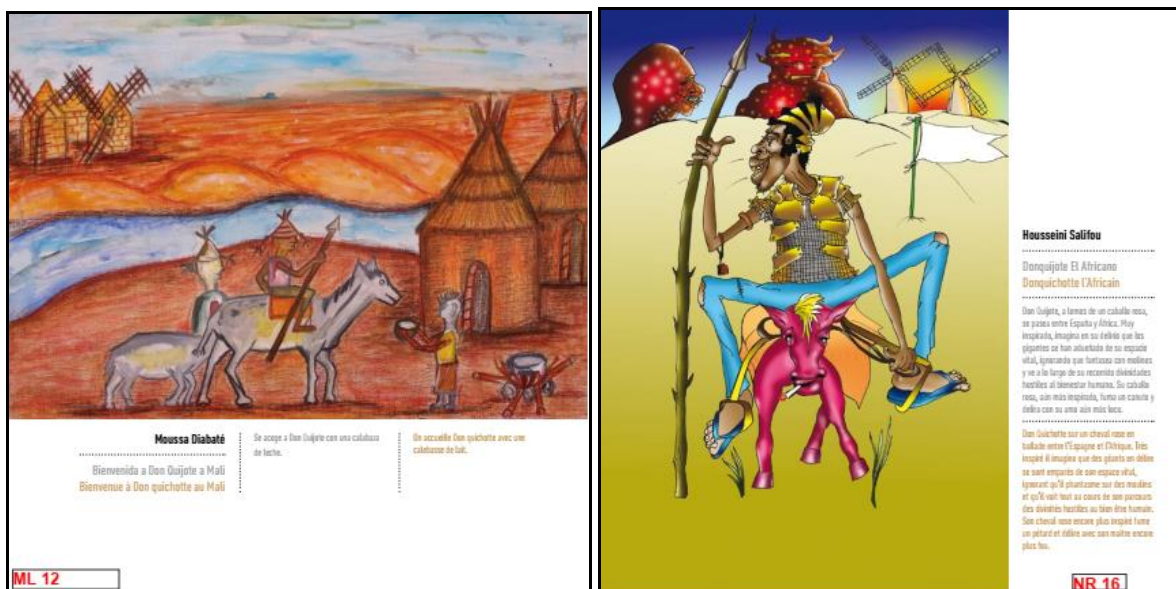


Fig. 133:
 Moussa Diabaté y Housseini Salifou, Tierras arrenosas de Mali y de Níger, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

- la vegetación: bosque (ML 7, Figura 113), sabana, desierto (ML 18), baobab (gigantesco árbol en NR 22);

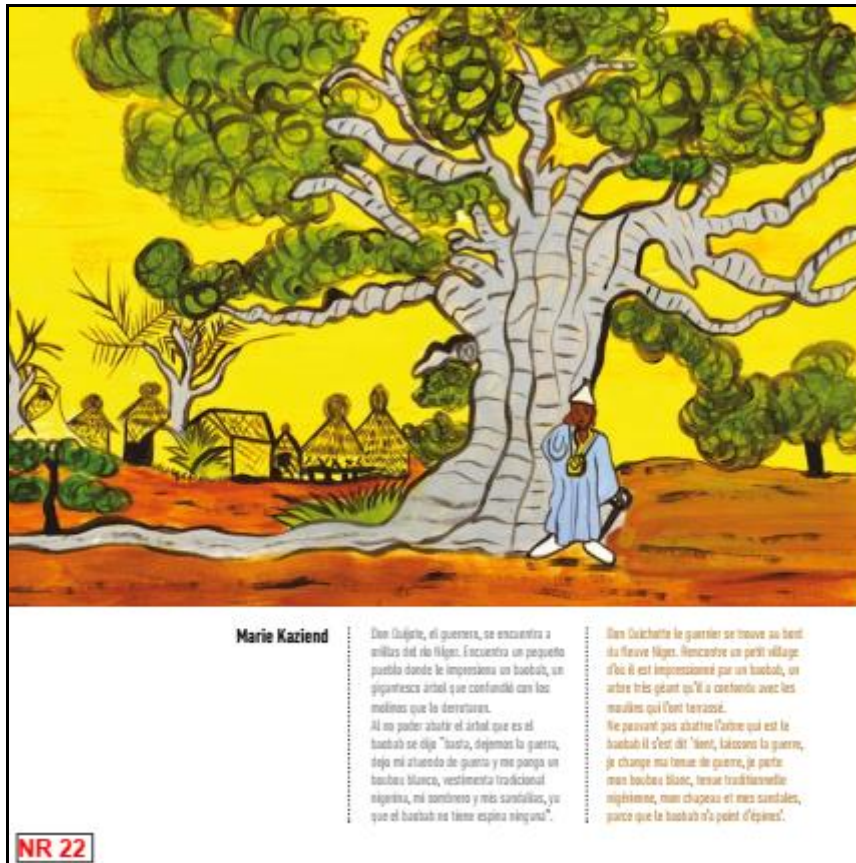


Fig. 134:
Marie Kaziend, Ilustración del baobab en Níger, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

- hidrografía: río Djoliba en Mali (ML 9, Figura 117) y puesta en abismo del río Níger³⁷⁰ en NR 4 (Figura 113). Se evoca explícitamente el río Níger en 12 ilustraciones -ML 3, 15; NR 2, 3 por ejemplo- (17, 91 %). En la imagen NR 18 -don Quijote y Sancho Panza bajo el Puente Kennedy (Níger)-, se puede leer: “La obra en su conjunto habla de la llegada de Don Quijote a Níger a través del río, que se ha convertido en su itinerario al pasar por los otros países que baña el mismo río” (*DQRN*, NR 18);

³⁷⁰ Don Quijote que pinta el río Níger como recuerdo de sus andanzas por África a su vuelta a España.



Fig. 135:

Kadri Hamadou, Don Quijote y Sancho Panza bajo el Puente Kennedy, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

- los objetos: flechas, machetes, pozo (NR 25), tabla coránica de escritura para aprendizaje del Corán –*alluha*- (NR 23)³⁷¹, Puente Kennedy (NR 18), calabazas, tambores, Kora en ML 24 (especie de flauta con cuerdas que los *griots* utilizan para contar cuentos. Es uno de los atributos del *griot*)³⁷²;

³⁷¹ Don Quijote es Marabú (enseña el Corán).

³⁷² Como dicho anteriormente, la cultura oral forma parte de la tradición africana. En la ilustración ML 24, se ilustra al *griot* don Quijote contando su historia materializada en micro cuadrillas. Principalmente, su pasado de caballero andante y sus amoríos con su imaginaria Dulcinea del Toboso.



Fig. 136:
Seyni Hima, Mohamed Mounkaïla y Bruno Léon Koutjman, Ilustración de objetos africanos, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

- la fauna: los animales presentes en los dibujos no se utilizan fortuitamente. Corresponden al paisaje animalístico de la cuenca del Níger. Podemos notar los que tienen un vínculo con los ríos como el facóquero (ML 8, Figura 113), hipopótamos, cocodrilos (ML 9, Figura 117). Son animales que suelen bañarse

en el río Níger como vemos en los cuadros. Además, se encuentran animales de la sabana como leones (ML 5) y elefantes (ML 5, 11).

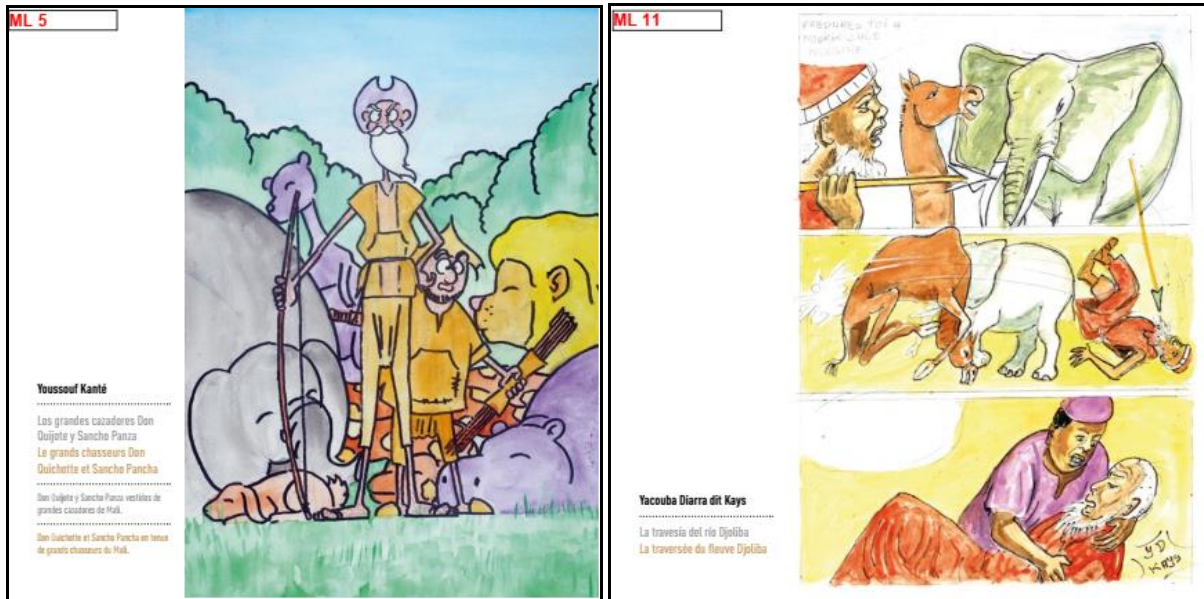


Fig. 137:

Youssouf Kanté y Yacouba Diarra dit Kays, Ilustración de animales africanos, 2016 Madrid, AECID Publicaciones.

En el cuadro NR 24, se puede ver a don Quijote volar al socorro de su Dulcinea, creyendo verla en las aguas del río Níger y amenazada de ser devorada por un gigantesco cocodrilo. Estéticamente, la mezcla del amarillo, verde y azul en el espacio gráfico parece señalar que se trata de otra ensoñación idealista del caballero.



Fig. 138:
Sani Djibo, Batalla de don Quijote contra el cocodrilo, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

También tenemos los animales de territorios desérticos como el camello -montura privilegiada de los pueblos sahelianos en el desierto- (ML 18, 20; NR 20), la jirafa del Níger que es un animal particular de las regiones sahelianas del África del oeste. Se reconoce por los cuadrillos blancos que inundan su pelo como puede verse en ML 8.

La observación que acabamos de hacer es puramente estética. Pero, en el ámbito simbólico, los animales pintados y dibujados se justifican. Tienen cierto vínculo con la temática del *Quijote*. Veamos cómo.

Un caso muy ilustrativo es el cuadro ML 5 (*Los grandes cazadores Don Quijote y Sancho Panza*). Vestidos de grandes cazadores de Mali y acompañados de un perrito, don Quijote y su compañero acaban de cazar una cantidad considerable de animales

salvajes de la sabana como felinos (que podemos ver en el segundo plano). ¡Qué proeza, qué agilidad! ¡Matar todos aquellos robustos/salvajes animales sólo con un perrito, una lanza y dos cazadores de apariencia viejo y perezoso! Es de notar que el león y el elefante son símbolo de la fuerza y el poderío en África.

Esta escena gráfica puede remitir a la locura caballerescas que don Quijote desarrolla a lo largo de toda la novela. Una manera para el artista maliense Youssouf Kanté de burlarse de las ensoñaciones idealistas del caballero de la Triste Figura porque hay un contraste entre los cazadores y la proeza ilustrada.

Desde otra perspectiva, uno se preguntaría el porqué de la caza de estos animales precisos. La explicación es simple. Don Quijote lucha contra el mal y toda manifestación negativa. El caso del león nos enseña. Generalmente, tiene una significación dualista: luminoso y oscuro. Significa la justicia, el poder (sentido positivo) y “la fuerza instintiva e incontrolada” (aspecto negativo). Según piensa Chevalier, es un animal que cobra, en la sociedad, un simbolismo relativo al despotismo y la dictadura: “El análisis lo convierte en símbolo de una pulsión social pervertida: la tendencia a dominar como déspota, a imponer brutalmente la propia fuerza o autoridad” (1986:638).

Pues, la misión caballerescas de don Quijote malianizado puede ser luchar contra la dictadura, la confiscación del poder, los regímenes totalitarios, autoritarios y militares que han venido minando el continente. En relación con este aspecto, podemos recordar la dictadura brutal de Moussa Traoré (1968-1991) en Mali³⁷³.

El caso del hipopótamo es también muy ilustrativo. En la tradición simbólica general y la egipcia en particular, el hipopótamo tiene dos significaciones. Por una parte, simboliza la brutalidad y la fuerza negativa:

Simboliza la bestia, el bruto, la fuerza brutal [fuerza] [...] Al saquear o comer una parte de las cosechas, el hipopótamo se ha considerado frecuentemente en Egipto «como una

³⁷³ Moussa Traoré accede al poder por un golpe de Estado contra Modibo Keita en noviembre de 1968. Dirige el país con una mano de hierro durante veintitrés años. Será derrocado veintitrés años más tarde (en marzo de 1991) por una revolución callejera.

manifestación de las fuerzas negativas que están en este mundo... Enemigo del hombre, el hipopótamo está consagrado a Seth, el malvado». Se mantenían arponeadores sagrados, encargados de destruirlos [...] Esta descripción, interpretada simbólicamente, apuntaría al conjunto de las impulsiones humanas y los vicios, que el hombre, alcanzado por la falta original, no puede vencer por sí solo (Chevalier, 1986:185, 571).

Por otra parte, cobra un significado positivo. Como ejemplo, el hipopótamo hembra “fue honrado, incluso adorado, como símbolo de la fecundidad, con los nombres de el Horem (Opet) y la Grande (Thoneris)” (Chevalier, 1986:571).

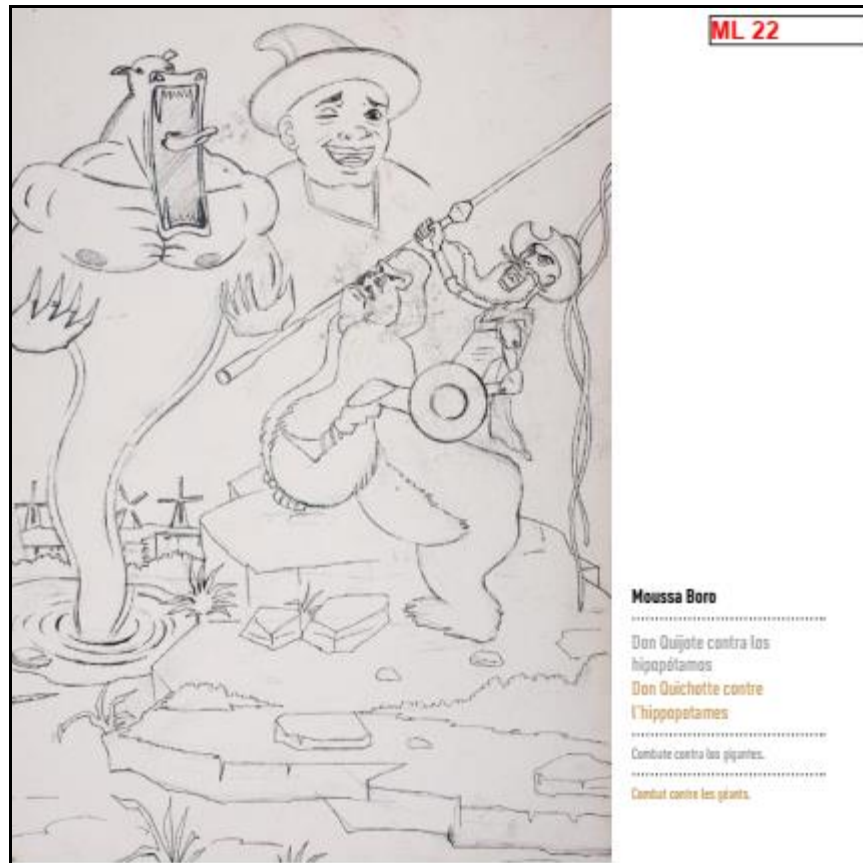


Fig. 139:
Moussa Boro, *Don Quijote contra los hipopótamos*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Como fuerza del mal, don Quijote tiene que combatirlos según le exige su locura caballeresca. En la ilustración ML 22 -*Don Quijote contra los hipopótamos*-, se puede ver al caballero luchando contra un hipopótamo serpentino cuya parte superior tiene forma humana y la inferior es la serpiente. En el centro superior del cuadro, Sancho

Panza representado en contrapicado se mofa de su maestro. Otro signo de que la escena sea en realidad otra ensoñación de don Quijote.

II.2.2.2. Humanidades mitológicas y simbólicas

Antes de emprender su viaje a África, don Quijote lo imagina como una jungla peligrosa caracterizada por la pobreza y la magia. En el cuadro ML 4 -*Sueño de Don Quijote sobre África*-, Christian Macaire Bayala re-transcribe esta concepción. ¿Concepción estereotipada o no? La respuesta que nos proporcionan los 67 cuadros parece concordar con sus sueños, así como se verá al caballero luchar contra monstruos –como los monstruos de Bandjagara en Mali, ilustrado en ML 7- y contra los arcoíris. Según la tradición nigerina y de muchos pueblos africanos en general, los arcoíris “impiden que caiga la lluvia” (*DQRN*, NR 7).

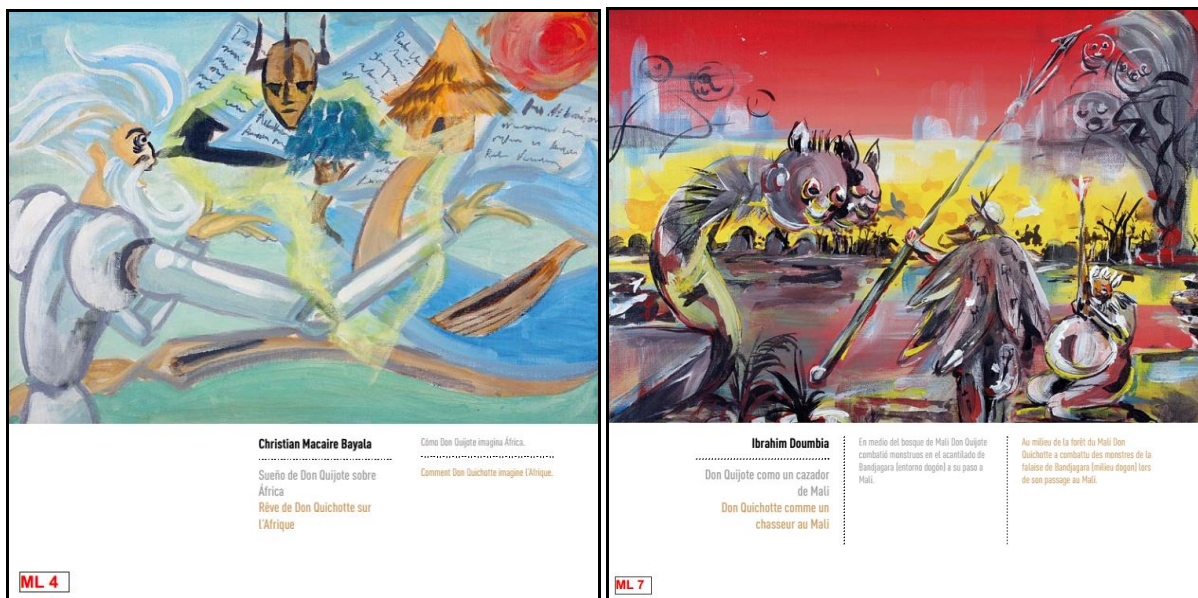


Fig. 140:
 Christian Macaire Bayala y Ibrahim Doumbia, Imagen 1: *Sueño de Don Quijote sobre África*; Imagen 2: Batalla de don Quijote contra los monstruos del acantilado de Bandjagara en Mali, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.



Fig. 141:
Ahmed Bakr Traoré, *Don Quijote "Ciwara"*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

La valentía de don Quijote de luchar contra el mal en África le vale una gratificación. En la imagen ML 2 -*Don Quijote "Ciwara"*-, se le asimila a la máscara bambara³⁷⁴ denominada "Ciwara", símbolo de la valentía. Hacemos la economía de las diferentes contextualizaciones del *Quijote* que desde aquí hemos venido presentando en el siguiente cuadro.

Categorías	Ítems
Ambiente	Rural, campestre, urbano.
Territorios	Dogón en Mali, Agadez, región de Aréwa, Teneré en Níger.
Tipología de Hogares	Casitas tradicionales, cabañas, habitaciones modernas del Sahel, habitaciones de barro cocido, mezquitas, graneros nigerinos.
Relieve	Llanuras, mesetas, cadenas montañosas, acantilado de Bandjagara en

³⁷⁴ Etnia "madingue" del África del oeste saheliano, muy precisamente de Mali. También es la lengua más hablada del país.

	Mali, tierras arenosas.
Vegetación	Baobab, bosque, desierto, sabana.
Hidrografía	Río Djoliba en Mali, río Níger.
Objetos	Flechas, machetes, pozo, tabla coránica de escritura para aprendizaje del Corán – <i>alluha</i> -, Puente Kennedy en Níger, calabazas, tambores, Kora.
Indumentaria	Vestidos sahelianos (túnica, cuchillo, sandalias, sombrero), falda de cuero, gris-gris (don Quijote Maouri en Níger), burqa (don Quijote y Sancho Tuareg).
Animales	Camello, cocodrilo, elefantes, facóquero, hipopótamo, jirafa, león.
Mitos y símbolos	Monstruos del acantilado de Bandjagara en Mali, los arcoíris y la lluvia, la “Ciwara” y la valentía.

Cuadro 9 :
Adaptaciones africanas del *Quijote* (Fuente: elaboración propia).

Con todo, el presente capítulo ha consistido en estudiar la recepción iconográfica del *Ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* en África. En el primer punto, ha sido cuestión de hacer la presentación material de las 67 reescrituras iconográficas africanas del *Quijote*.

En el segundo punto, hemos estudiado los diferentes diálogos entre el hipotexto y dichas ilustraciones. Notamos que se adaptan algunas aventuras, los protagonistas – don Quijote y Sancho Panza- y los paisajes a la mirada africana contemporánea, se conserva la percepción caballeresca y cómica de la obra original. Además de su hibridez cultural e identitaria, las ilustraciones tienen una función didáctica y social en referencia con la temática del texto. Las humanidades culturales africanizadas del catálogo son las del África del oeste saheliano con consideraciones socioculturales y simbólicas.

Se puede observar, pues, que dos territorios dialogan constantemente: por una parte, el hipotexto y sus ilustraciones africanizadas; por otra, la cultura española y la del África del oeste saheliano. La evidencia es que el lector/observador se encuentra en el entredós de estos vaivenes identitarios, provocado por las constantes desterritorializaciones y reterritorializaciones.

En el noveno y último capítulo de esta tesis, situamos nuestra reflexión más allá del iconotexto para hacer una lectura transhistórica, transcultural y sociocultural del *Quijote* a partir de los conceptos de arquetipo y mito.

**CAPÍTULO III: MÁS ALLÁ DEL ICONOTEXTO: HACIA UNA
LECTURA TRANSHISTÓRICA Y TRANSCULTURAL**

La meta del presente capítulo es analizar y articular los conceptos de “arquetipo” y “mito” para enriquecer una lectura transhistórica, transterritorial y transcultural del *Quijote* y sus ilustraciones africanas. Dicha lectura crítica es a la vez psicoanalítica, filosófica y sociocultural, lo que situará los resultados en una dimensión espiritual, universal, pero también societal.

El procesamiento será deductivo. Esto es, los análisis se harán desde consideraciones generales de la lectura del *Quijote* hasta su recepción estética en África. Son consideraciones finales que suenan como conciliación de los hallazgos de los capítulos anteriores, pero, a la vez, superación de las particularidades geográfico-culturales (Europa-África).

El caso particular del continente africano aún no ha sido objeto de estudio, pero se ha desarrollado una rica y diversificada literatura entorno al mito quijotesco. Ante todo, urge precisar que la mayoría de los estudios que iremos mencionando a continuación, aunque concentrados en aproximaciones mitocríticas, hacen, de vez en cuando, unas lecturas arquetípicas y/o psicoanalíticas de la novela.

III.1. El arquetipo: una lectura fenomenológica según Carl Gustav Jung

Cuando Martino Alba en “Imágenes literarias vs. Imágenes pictóricas en *El Quijote*: Un ejemplo de traducción intersemiótica” afirma que el *Quijote* es la “obra maestra de la Literatura universal” (2005:121), nos cuestionamos: ¿cómo vuelve a imponerse el *Quijote* como estructura de lo inconsciente colectivo de todos los pueblos? ¿Cuáles son las formas que conforman su universalidad?

Según el *Diccionario de la Lengua Española*³⁷⁵ es universal lo “que pertenece o se extiende a todo el mundo, a todos los países, a todos los tiempos”. Por ende, comprendemos que Martino Alba parece considerar el *Quijote* como la obra literaria más recibida por el mundo sin distinción de espacio, tiempo, cultura y que se impone como esquema mental colectivo. Hacerse estas premisas supone, *ipso facto*, convocar

³⁷⁵ En línea <https://dle.rae.es/universal?m=form> (consultado el 13/04/2020).

un concepto cuyo contenido semántico causa constantes ambigüedades en el mundo científico: el arquetipo. Para evitar de navegar sin rumbo, definamos, primero, el concepto.

III.1.1. Tentativa definicional y reflexiones previas

Jung fue uno de los máximos autores que se opuso a la teoría de lo inconsciente de su maestro Freud, explorando otra manera de percibir y conceptualizar esta facultad humana. Su enfoque se elaboró desde la concepción de lo inconsciente como forma colectiva y universal que puede surgir de los símbolos y mitos de todas las culturas.

Lo inconsciente freudiano es de “naturaleza exclusivamente personal” e individual porque está basado en los sueños, las visiones y las experiencias personales. Sus contenidos son de carga afectiva y forman “parte de la intimidad de la vida anímica” (Jung, 2019:10).

Lo inconsciente jungiano es, a contario, colectivo o universal. Para Marigno Vázquez, es una mitología colectiva y arquetípica con mitos sagrados que “revelan tensiones inconscientes entre el Yo y el Super Yo, y manifiestan formas de la cultura colectiva” (Marigno Vázquez, 2015:53). Es una realidad objetiva observable fuera del intra-sujeto. Esto es, está cargado de contenidos que superan la experiencia personal y que se manifiestan en todos los individuos, todos los pueblos o culturas y que pueden transmitirse de generaciones en generaciones:

Dans chaque être individuel existant, outre les réminiscences personnelles, de grandes images « originelles », pour nous servir du terme pertinent par lequel Jacob Burckhardt les a un jour désignées ; ces figurations ancestrales sont constituées par les potentialités du *patrimoine représentatif*, tel qu’il fut depuis toujours, c’est-à-dire par les possibilités, transmises héréditairement, de la représentation humaine. Cette transmission héréditaire explique le fait, incroyable en Somme, que certains thèmes de légendes et que certains motifs de folklore se répètent sur toute la terre en des formes identiques (Jung, 1993:119).

Son la herencia de la humanidad y parecen ser imágenes que se repiten en cualquier persona. A estos contenidos, los llamó arquetipos o arquetipos eternos. En *Arquetipos e inconsciente colectivo* afirma:

en contraste con la psique individual tiene [inconsciente colectivo] contenidos y modos de comportamiento que son, *cum grano salis*, los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. [...] Los contenidos de lo inconsciente personal son en lo fundamental los llamados *complejos de carga afectiva*, que forman parte de la intimidad de la vida anímica. En cambio, a los contenidos de lo inconsciente colectivos los denominamos *arquetipos* (Jung, 2019:10, 11).

Considera también los mitos y las leyendas como formas de arquetipos ya que se transmiten “a través de largos lapsos” (Jung, 2019:12).

En el ámbito filosófico, Platón ya había abordado la temática aún sin llamarla “arquetipo”. Fue en su “teoría de las ideas” donde consideró que existen en “un mundo inteligible” (mundo de las ideas, mundo de los arquetipos)³⁷⁶ formas primitivas, primordiales, preexistentes y superiores que darían formas terrestres.

Aquellos campos de formas son inmutables, atemporales, transculturales, transhistóricos, transcivilizacionales, pero, se adaptan en función de cada contingencia sociocultural. Según la concepción de Platón, “la Idea es superior y preexistente a toda fenomenalidad. “Arquetipo” no es una expresión nueva, sino que ya aparece en la Antigüedad como sinónimo de “idea” en el sentido platónico” (Jung, 2019:106).

En el campo de la psicología, fue Adolph Bastián el primero en hablar de la existencia de unas ideas primordiales, abundando en el sentido filosófico de Platón (Jung, 2019).

La mayor crítica de Jung a la postura platónica es que carece de empirismo mientras que los arquetipos son modelos simbólicos, representaciones culturales de lo inconsciente colectivo. Los declina con sus doce arquetipos de la personalidad³⁷⁷. Éstos son “formas típicas de conducta que, cuando llegan a ser conscientes se manifiestan como representaciones” (Jung, 2019:278).

³⁷⁶ Es el mundo intermediario que se sitúa entre lo absoluto y el mundo sensible (el de las ilusiones de las apariencias o mundo terrestre).

³⁷⁷ Cuyos detalles pueden encontrarse en sus obras *Arquetipos e inconsciente colectivo* (2019), *Psychologie de l'inconscient* (1993) en los capítulos 5 y 7.

Se proyectan en receptáculos que pueden ser, por ejemplo, un héroe como la figura mitotípica de don Quijote : “Cela revient à dire qu’il doit exister, en quelque lieu, quelque personnage sur lequel cet élément est projeté, car sans cela on le rencontrerait, de façon perceptible, en elle-même” (Jung, 1993 :158)

Veamos ahora, las formas transculturales del *Quijote* y cómo pasaron por ser modelos de lo inconsciente colectivo dignos de ser considerados como arquetipos. Mencionemos, previamente, la errancia transcultural de su protagonista. Foucault en *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas* (1968)³⁷⁸ sostiene que la percepción del caballero es dualista: lo Mismo y el Otro o, lo Diverso a la Édouard Glissant. Primero, es el héroe de lo “Mismo”, pero este mismo no se reduce a la hispanidad ni a su provincia de la Mancha, sino que es otra forma de trascendencia identitaria. El autor habla, pues, de “homosemantismo”.

De ahí, deriva lo “diverso” (diferencia) que se difumina en su capacidad de adaptación, conformación, pero también, de receptáculo semiótico. Por eso, parece ser un largo grafismo flaco como una letra; un signo abierto en que cada pueblo le da una semántica y lo reescribe según sus humanidades. Lo mismo y lo diverso se entrecruzan para conformar un héroe universal y arquetípico, el tipo más allá de las culturas:

Don Quijote no es el hombre extravagante, sino más bien el peregrino meticoloso que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo Mismo. Así como de su estrecha provincia, no logra alejarse de la planicie familiar que se extiende en torno a lo Análogo. La recorre indefinidamente, sin traspasar jamás las claras fronteras de la diferencia, ni reunirse con el corazón de la identidad. Ahora bien, él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas (Foucault, 1968:53).

Desde este borde, se encontrará a un don Quijote errante por los bordes del río Níger comulgando con las culturas del África del oeste saheliano. Pues, veamos a continuación sus formas de universalidad.

³⁷⁸ Consúltense las páginas 53-56 de la presente edición traducida. Del título original *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines* (1966), pp.60-64.

III.1.2. Pan-temática con valores filósofos éticos y morales

Concretamente, el primer logro de universalidad del *Quijote* es su carácter menos religioso que filosófico. Entendemos por esto la capacidad de la obra de tener una pan-temática que encierra valores éticos o, dicho de otro modo, una temática cuyos valores éticos la vuelvan “globalizante”, “un referente universal de comportamiento” (Rodrigo Martín y López López, 2016:243); temas con valores filosóficos morales que tratan de los problemas del “ser humano”. El médico psiquiatra Peña y Lillo Lacassie de afirmar: “Es por eso que, al leerlo, se tiene la impresión que en él se tratan -de una vez para siempre- todos los problemas humanos y que ya no habrá nada que agregar” (1993:228).

Todo parte de la crítica de la corrupción moral y las injusticias de la España del Siglo de Oro:

¡Poneos en marcha! ¿Que adónde vais? La estrella os lo dirá: ¡al sepulcro! ¿Qué vamos a hacer en el camino, mientras marchamos? ¿Qué? ¡Luchar! Luchar, y ¿cómo? ¿Cómo? ¿Tropezáis con uno que miente?, gritarle a la cara: ¡mentira!, y ¡adelante! ¿Tropezáis con uno que roba?, gritarle: ¡ladrón!, y ¡adelante! ¿Tropezáis con uno que dice tonterías, a quien oye toda una muchedumbre con la boca abierta?, gritarles: ¡estúpidos!, y ¡adelante! ¡Adelante siempre! (Unamuno, 2017:10-11).

En estos versos, Unamuno parece plantear en filigrana la problemática cumbre de las andanzas de don Quijote como una vida de lucha contra las taras de los seres humanos. Procura ejercer sus andanzas combatiendo a los mentirosos, ladrones y estúpidos.

En *La universalidad externa e interna del Quijote* (1948), Martínez Kleiser parece abundar en el mismo sentido. Después de haber demostrado que el *Quijote* es supra-individual por el hecho de atravesar fronteras (obra transterritorial), culturas y por ser objeto de traducción en todas las lenguas cultas, Kleiser piensa que tiene un abanico de temas humanos y divinos que tratan de las costumbres populares o cultas, la moral, la religión, los sentimientos o las pasiones y que examina hasta los mínimos detalles de la vida cotidiana. Razón por la que el autor la considera como un diamante, un libro que trata de la vida humana; de ahí, una faceta de su trascendencia.

Céspedes Benítez, en cuanto a él, encuentra en esta obra un espejo en que cada ser humano puede mirarse, así como atestigua en su artículo “Creación y comunicación de mundos en el *Quijote*” (2001) que

funciona a modo de espejo en el que los lectores nos contemplamos bajo los diversos prismas que ofrecen sus personajes. Esta contemplación permite comprender que actuamos conforme a patrones o modelos que integran nuestra cultura y se nos proponen a modo de ideales absolutos y perfectos que debemos asumir en una [...] deformada personalidad (Céspedes Benítez, 2001:73,74).

A través de la conducta, la forma de pensar de sus protagonistas -el caballero andante, soñador don Quijote (quijotismo) y su fiel compañero Sancho Panza (sanchismo)-, Miguel de Cervantes Saavedra procura criticar las fechorías del ser humano y promover una sabiduría sensata.

Entre los valores universales que estos dos personajes transmiten a través de las dos partes de la novela, podemos mencionar la abnegación, el altruismo, la amistad, el amor, la búsqueda de la justicia, el coraje, la cortesía, el deber, la fidelidad, la gratitud, la generosidad, la honestidad, la humildad, la paciencia y la valentía.

A juicio de Duffé Montalván en su texto “Los valores que nos transmiten Don Quijote y Sancho Panza” (2005), “aunque para algunos autores estos principios son el reflejo de la ideología dominante de la época de Cervantes, no se puede negar su carácter universal y eterno, ya que incluso en nuestro siglo actual se aboga por su establecimiento en la sociedad” (2005:60). Obvio, al inicio de la obra, Sancho Panza no encarna esas cualidades, pero, termina defendiéndolas tanto como don Quijote termina su vida siendo más realista, cuerdo que soñador. Se habla, pues, de “quijotización” de Sancho y de “sanchificación” de don Quijote (dedicamos más detalles adelante).

Ahondando en nuestro corpus pictural, tomemos el caso de “los actos de amabilidad” que los artistas guineanos traducen con dos cuadros (GC 2, 3, Figura 118) partiendo de la afirmación de don Quijote al eclesiástico en el Capítulo 33 de la Segunda Parte de la novela:

Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno: si el que esto entiende, si el que esto obra, si el que de esto trata merece ser llamado bobo, díganlo vuestras grandezas, duque y duquesa excelentes (*Quijote II*, 33:1039).

En el cuadro GC 2, se representa a una mujer con un regalo y, en GC 3, se ilustra un acto de caridad: un rico que ofrece dinero a los necesitados en la calle. Notemos que estos artistas se dedican más a ilustrar los valores morales del *Quijote* como el amor: “el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte” (*Quijote II*, 58, p.989), las malas y buenas fortunas: “Donde una puerta se cierra, otra se abre” (*Quijote I*, 21, p.188) y el arrepentimiento: “Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (*Quijote II*, 74, p.1102).

Otro caso que podemos tomar como muestra es la fidelidad de Sancho. En efecto, a pesar de las diferentes derrotas y locuras³⁷⁹ de su maestro, éste no le abandona. Aparece por primera vez en la novela en el Capítulo 7 de la Primera Parte del libro - “De la segunda salida de nuestro buen caballero don Quijote de la Mancha”- cuando don Quijote quiere efectuar su segunda salida y que le solicita como escudero:

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y [sic] hijos y asentó por escudero de su vecino (*Quijote I*, 7, p.72).

Desde este instante, Sancho le acompaña en todas sus aventuras hasta su lecho de muerte. Así como se puede leer estas últimas palabras melancólicas de Sancho, dirigiéndose a su maestro:

³⁷⁹ Locura no el sentido patológico (desquicie) que consiste en la pérdida de la razón sino en el término de la utopía, la ilusión, la ensoñación en relación con la caballería andante y la lectura (Augusta da Costa Vieira, 1995).

—¡Ay! —respondió Sancho llorando—. No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía. Mire no sea perezoso, sino levántese de esa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado (*Quijote II*, 74, p.1102).

Este ejemplo de lealtad de la pareja Quijote/Sancho es la perfecta ilustración del arquetipo de la amistad/fidelidad, fraternidad: “Sin duda, en Sancho hay simpleza, ambición y vulgaridad, pero también hay impulsos generosos, una inteligencia despierta y, sobre todo, una notable lealtad” (Peña y Lillo Lacassie, 1993:129).

Uno no puede existir sin el otro, de ahí que formen una conjunción complementaria que se manifiesta por los conceptos de “quijotización” y de “sanchificación” como ya mencionado: “el *Quijote* es impensable sin Sancho y, aislado, constituye una figura incompleta y abortiva. Se ha dicho, en este sentido, que durante su primera salida -antes de la aparición del escudero- nuestro hidalgo fue sólo un protoquijote” (Peña y Lillo Lacassie, 1993:157).

En el primer *Quijote*, el héroe errante está habitado por las locuras idealistas de sus múltiples lecturas caballerescas, pero irá perdiendo gradualmente dichos ideales para recobrar la sensatez y la cordura realista de su escudero. Empieza a darse cuenta de los hechos, a dudar de sus propias visiones tal como lo parece manifestar a su vuelta de la cueva de Montesinos en el Capítulo 22 de la Segunda Parte – “Donde se da cuenta de la grande aventura de la cueva de Montesinos, que está en el corazón de la Mancha, a quien dio felice cima el valeroso don Quijote de la Mancha”-. Se le ve aterrorizado por sus propias visiones absurdas, revela Marthe Robert (1977).

Después de contar las aventuras vividas en el fondo de la cueva y que Sancho se dé cuenta de que son otras locuras de su maestro, este último finge darle razón a don Quijote; el cual responde: “—Como te conozco, Sancho —respondió don Quijote—, no hago caso de tus palabras” (*Quijote II*, 23, p.731). Por primera vez, don Quijote empieza a dudar de sí mismo y de lo que cuenta.

La prueba de su sensatez y su efectiva sanchificación se revela al final de la obra, cuando declara, a modo de arrepentimiento, en su testamento final:

Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte: querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco [...] —Señores— dijo don Quijote—, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy ahora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno (*Quijote II*, 74, p.1100, 1103).

El epitafio que pone Sansón Carrasco en su sepultura es también revelador de cómo don Quijote no muere loco sino cuerdo. También, revela que la locura del caballero no es patológica, sino ideológica:

Yace aquí el hidalgo fuerte
que a tanto extremo llegó
de valiente, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo a todo el mundo en poco,
fue el espantajo y el coco
del mundo, en tal coyuntura,
que acreditó su ventura
morir cuerdo y vivir loco (*Quijote II*, 74, p.1105).

En la ilustración NR 21 del nigerino Mahamane Abdoulaye, se puede ver al caballero completamente sensato. Parece haber abandonado sus ensoñaciones caballerescas para ser un labrador nómada que erra de pueblo en pueblo para labrar la tierra.

Ya no es aquel don Quijote loco con ambiciones desmesuradas. Las informaciones escriturales que comparten el mismo espacio que la imagen indican: “Don Quijote, de paso por Níger, prefirió labrar la tierra. Quiere mostrar a los labriegos nigerinos que él es el héroe. Se pone con su amigo Sancho a labrar. Adiós a los libros” (*DQRN*, NR 21).

El empleo de la locución interjectiva “Adiós los libros” se traduce iconográficamente por los libros amontonados en una bolsa de basura. Lo que

traiciona su definitiva separación son los libros de caballería. Además, la ubicación espacial de la bolsa en el cuadro gráfico es también reveladora. En efecto, ocupa la parte inferior derecha del cuadro, cerca de un arbusto, detrás de los protagonistas que ni les hacen caso y, casi en el fuera de campo. Lo que traduce el desdén que tiene el caballero para los libros que antes adoraba.



Fig. 142:
 Mahamane Abdoulaye, Don Quijote labrador, abandona la lectura de los libros de caballería, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

La transformación no es unilateral. Los dos compañeros se irán acercando a lo largo de las aventuras y terminarán influyéndose mutuamente. Se notará que el fiel escudero antes animado por los intereses materiales³⁸⁰ y una tajante propensión por el

³⁸⁰ Po ejemplo, Sancho que es cuerdo y está claramente al tanto de las locuras de su maestro, prefiere creer que dichas ilusiones pueden ser reales en cuanto mantiene su promesa de gobernar la ínsula prometida en el capítulo

realismo irá quijotizándose y manifestando anhelos idealistas tal como su señor. Terminará admirativo de las ilusiones de su maestro.

A esto, nos referimos, por ejemplo, a sus sueños de ser gobernador de una ficticia ínsula que le promete don Quijote al principio de las aventuras: “Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador de ella. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y [sic] hijos y asentó por escudero de su vecino” (*Quijote I*, 7, p.72).

El episodio del Capítulo 3 de la Segunda Parte (“Del ridículo razonamiento que pasó entre don Quijote, Sancho Panza y el bachiller Sansón Carrasco”) es también revelador. Se puede considerar como inicio del proceso de Quijotización de Sancho; cuando el bachiller Sansón Carrasco les informa que existe una obra sobre las famas de sus aventuras, escrita por Cide Hamete Benengeli, y que Sancho Panza empieza a enorgullecerse. Afirma: “Y de mí —dijo Sancho—, que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes [sic] de ella” (*Quijote II*, 3, p.570).

A partir de lo dicho, se puede observar la íntima relación de fidelidad, pero también de humildad que existe entre don Quijote y Sancho. Don Quijote llama a su amo “amigo” y se arrepiente de sus locuras: “—Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer en el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” (*Quijote II*, 74, p.1102).

Y, su amo, que sigue llamándole “señor mío”, así como los artistas suelen representarles juntos en sus grabados y pinturas.

7 de la Primera Parte). Entonces, en esta condición, cree en las ilusiones de su maestro. Peña y Lillo Lacassie tilda este comportamiento de Sancho de “ambigüedad ética”, o “sanchopancismo patológico, clínico” ya que tiene una personalidad doble, la cual doblez “lo priva en absoluto de credibilidad” (Peña y Lillo Lacassie, 1993:135).

En la serie *DQRN*, su pareja presencia 36 cuadros sobre 67 (53, 73%). Tanto en situaciones burlescas –como cuando don Quijote ataca su propia sombra en ML 18-, peligrosas (véase su combate contra un guerrero nigerino en NR 17) como en sus ensañaciones (véase ML 21), andan juntos. Esto se justifica también con las interinfluencias mutuas de que hemos hablado en líneas anteriores.



Fig. 143:
Ibrahima Sangaré, Youssef Kanté y Issa Tahirou, Ilustración de la relación de fidelidad entre don Quijote y Sancho Panza, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

La lectura que acabamos de hacer es buena lección de fidelidad, amistad y humildad que son valores éticos morales defendidos en todos los pueblos y culturas. Por lo que pasan por ser estructuras mentales y ontológicas colectivas.

Con todo, notamos que el *Quijote* tiene una temática universal que también ha inspirado todas las otras culturas mediáticas como la música, el cine, la danza, la pintura, la escultura y el teatro. ¿Cuál podría ser su impacto psicológico en los lectores?

III.1.3. Enfoque psicológico: el *Quijote*, la mimesis y la personalidad

El *Quijote* trata de la psicología humana, evalúa la noción de conciencia, imaginación, alma, teología y moral. Estas estructuras son la continuación de lo que hemos empezado en el punto anterior (tratando de la filosofía moral). Según Pérez-Álvarez en “Psicología del Quijote” (2005), el estudio de la psicología aplicada al *Quijote* se hace por los *psicothemas* o, ‘temas de interés psicológico’ que necesitan interpretaciones psicoanalíticas, a modelo de la ‘locura’ de don Quijote. Entre éstos, menciona

el ser y el parecer (o la realidad y la ficción), el idealismo y el realismo (o la utopía y la contra-utopía), el perspectivismo (proto-orteguiano), la polifonía bajtiana, el amor (cortés, loco, matrimonial), los significados de la cueva de Montesinos, la construcción del deseo en *El curioso impertinente*, la sabiduría mundana de Sancho, los sabios consejos de don Quijote a Sancho gobernador, el cura cual psicólogo procurando arreglos de situaciones conflictivas y, en fin, el psicodrama no ya sólo de ciertos pasajes, sino de la trama de la obra consistente en tratar de recobrar a don Quijote de su locura haciéndose alguien pasar por caballero andante que lo venza (Pérez-Álvarez, 2005:304).

Pues, la dimensión psicológica puede consistir en el hecho de que las actuaciones de sus personajes permitan a personas fomentar nuevas identidades y personalidades apoyándose en los *psicothemas* de la novela. Va más allá de los cambios de actitudes que pueden generarse de los ‘temas éticos’. Aquí, se cuestionan los impactos mentales, espirituales y personales. El alma se cuestiona también. Entonces, ¿la personalidad de don Quijote (quijotismo) y la de Sancho Panza (sanchismo) podrían fomentar nuevas personalidades en los lectores? ¿Nuevos modelos de conducta podrían generarse del

modelo ficticio encarnado por los mitotipos novelescos y por ende de la poética -logos- narrativa del *Quijote*?

Quizás el *Quixotic Principle*³⁸¹ (Principio quijotesco) nos proporcione elementos de respuesta. A juicio de Pérez-Álvarez, “se refiere a la adopción de una identidad conforme a personajes literarios” (2005:306). Dicho de otro modo, por *mimesis*³⁸², la personalidad de los lectores (vida real) puede construirse a modelo de los personajes poéticos o narrativos (novelescos) o sea, “tomar principios literarios como principios válidos para la vida (sugiriendo que la vida se construye también con ficciones)” (Pérez-Álvarez, 2005:307).

El enfoque que corresponde aquí a la psicología es la acción, el drama -relativo a la ‘conducta’ de los personajes literarios, en particular don Quijote y Sancho Panza- y no el mero discurso (Scheibe, 2000), porque tiene más afinidad semiótica con el ‘contextualismo’, ‘construccionismo’ o ‘conductismo’ que son términos muy afines con la psicología. Con todo, “de acuerdo con el sentido que se ha dado al principio quijotesco, nadie se salva de ser quijote” (Pérez-Álvarez, 2005:309).

En *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'œuvre de Cervantès* (1980), Louis Combet abunda en el mismo sentido que Pérez-Álvarez, pero desde un enfoque diferencial. Se apoya en el enfoque psicoestructural para destacar interpretaciones psicoantropológicas de los personajes don Quijote y Sancho Panza (Combet, 1980). Estructural en la descripción de los elementos sistémicos, sus relaciones (análisis inmanente del texto), pero propone ir más allá de lo inmanente para desembocar en “interpretaciones” que Todorov llama ‘metáfora obsesiva’, Charles Mauron ‘mito personal del autor’ y Leo Spitzer el ‘*etymon* espiritual del texto’.

³⁸¹ Concepto introducido en la psico-literatura por Harry Levin (1970) y Sarbin (1982). Según Canavaggio, supone que, cuanto más el héroe de la novela enfrenta el mundo, más se revela; lo que permite crear un desajuste cómico o trágico entre lo real y su representación (2005:9).

³⁸² La vida ‘imitando’ el arte (Pérez-Álvarez, 2005).

Pues, “une analyse qui ne « sortirait » pas du texte ne produirait rigoureusement aucun sens” (Combet, 1980:14). El más gran valor del *Quijote*, piensa Borges, es su valor psicológico o, mejor dicho, metapsicológico (citado en Combet, 1980). En su narratividad, implica al “yo” personal del lector. Esto es,

dans certaines conditions, les fantasmes enfouis dans le texte cervantin peuvent être réactualisés et ramenés à un certain niveau de conscience par une lecture qui instaure comme sujet du texte non plus l'auteur ni les personnages (ou leur insaisissable inconscient) mais le moi individuel de chaque lecteur : série constitutive d'un destinataire qui requiert de la littérature qu'elle lui apporte la révélation de sa propre image (révélation souvent décevante dans la mesure où le narcissisme du sujet, presque toujours cultivateur de la «différence», s'attendait à trouver moins de banalité dans cette représentation). Une telle conception de la modernité de l'œuvre de Cervantès implique la présence d'un certain nombre d'analogies entre les contenus du texte (exprimés ou potentiels) et les structures psychiques du lecteur. (Combet, 1980:15-16).

Este “yo” individual, singular –proceso de individuación (Montero Reguera, 1994)- se vuelve universal porque según piensa Unamuno en *Vida de Don Quijote y Sancho*, “lo absolutamente individual es lo absolutamente universal, pues hasta en lógica se identifica a las proposiciones individuales con las universales” (2017:211).

Pues, podemos observar que se construye una dialéctica psíquica texto/lector(es), personaje(s)/persona(s) y/o, conciencia(s) singular(es)/consciencia(s) colectiva(s). Orienta su estudio en el *psicothema* del amor ya que “les histoires racontées par Cervantès sont en effet presque toujours, au sens le plus courant de l'expression, des histoires d'amour” (Combet, 1980:21). Se sabe cuan universal es la temática de la afinidad entre los seres humanos.

Tomando el caso del caballero don Quijote, se nota que canta un amor platónico para la sin igual belleza de Dulcinea del Toboso, pero es un amor casto –sin deseo sexual-. Este tipo de amor es espiritual e ideal y, su impacto emocional es de corte general:

La désexualisation (apparente ou partielle) de l'histoire du Chevalier porte le texte à un niveau supérieur, où le particulier (l'amour) se dissimule métonymiquement sous le général (le social). De ce fait, l'impact émotionnel du Quichotte est largement supérieur à celui des autres ouvrages de Cervantès. Il « concerne » un plus grand nombre de lecteurs, et plus profondément, ce qui explique son succès universel. (Combet, 1980:267).

Pues, cuanto más el *Quijote* impacta la personalidad de los lectores, cuanto más cada individuo se siente concernido, más el impacto se multiplica como los rizomas deleuze-guattarianos (2016)³⁸³ y se hace estructura de lo inconsciente colectivo.

III.1.4. Forma de expresión trans-social

Otra fuerza del imaginario colectivo del *Quijote* es su forma de expresión. Tiene un nivel de habla que se puede leer y entender por todas las clases sociales: los instruidos, no instruidos, niños, jóvenes y mayores. En el polifonismo de la novela, todas las voces y los estilos sociales se encuentran. La instrucción y la larga lectura caballescica de don Quijote le permiten tener un lenguaje caballescico y arcaico.

Con el motivo de satirizar estos libros, se notará que el mismo don Quijote exagera en el empleo de dichos recursos. Como botón de muestra, podemos evocar el episodio del Capítulo 21 de la Primera Parte —“Que trata de la alta aventura y rica ganancia del yelmo de Mambrino, con otras cosas sucedidas a nuestro invencible caballero” en el que confunde la vasija que lleva el barbero con el yelmo de Mambrino de un caballero. Con una exageración caballescica, promete concluir el combate en un abrir y cerrar los ojos: “—Pues ése es el yelmo de Mambrino —dijo don Quijote—. Apártate a una parte y déjame con él a solas: verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura y queda por mío el yelmo que tanto he deseado” (*Quijote I*, 21, p.188).

A veces recurre al arte oratorio conservando un registro idiomático grandilocuente, culterano, gongorino³⁸⁴, “*suntuoso*, abundante en metáforas, latinismos, voces sonoras, retorcimientos gramaticales (hipérbatos) y alardes de saber mitológico” (Lázaro y Tusón, 1988:118). Este recurso tiene la particularidad de ser poético como puede leerse en el siguiente fragmento:

—Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo

³⁸³ Véase la noción de “rizoma” en *Mille Plateaux : Capitalisme et schizophrénie 2* (2016).

³⁸⁴ En relación con el Culteranismo o Gongorismo desarrollado durante el Barroco.

futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que seas, a quien ha de tocar el ser coronista de esta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras. [...]

—¡Oh princesa Dulcinea, señora de este cautivo corazón! Mucho agravio me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura. Plégaos, señora, de membraros de este vuestro sujeto corazón, que tantas cuitas por vuestro amor padece. (*Quijote I*, 2, pp.35, 36).

Además, se encuentra el registro vulgar, popular o coloquial en la novela. Sancho Panza, de poca instrucción excede en este registro: “En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre—, pero de muy poca sal en la mollera” (*Quijote I*, 7, p.72). Así es como recurre al uso de muchos refranes, frases proverbiales a veces, sin que tengan relación con el contexto de comunicación. Cuando don Quijote le envía al Toboso para encontrar y hablar de su parte a la Dulcinea, afirma:

—Yo iré y volveré presto —dijo Sancho—; y ensanche vuestra merced, señor mío, ese corazoncillo, que le debe de tener ahora no mayor que una avellana, y considere que se suele decir que buen corazón quebranta mala ventura, y que donde no hay tocinos, no hay estacas; y también se dice: «Donde no piensa, salta la liebre». Dígolo porque si esta noche no hallamos los palacios o alcázares de mi señora, ahora que es de día los pienso hallar, cuando menos los piense; y hallados, déjenme a mí con ella. (*Quijote II*, 10, p.615).

Parece, pues, criticar los repetidos usos inadecuados, incorrectos y descontextualizados de los refranes de su escudero. Nótese que el refrán “Donde no piensa, salta la liebre” usado por Sancho Panza en esta cita se interpreta como sigue: “la gran ligereza de la liebre sirve para aludir a los sucesos repentinos e inesperados”. Puede aludir, pues, al “peligro-improvisto”, según indicado en la página web del Centro Virtual Cervantes³⁸⁵. No se puede nítidamente establecer una relación con el contexto de comunicación: “ir a la ciudad del Toboso para encontrar a la Dulcinea”. De ahí, la declaración de don Quijote que sigue: “—Por cierto, Sancho —dijo don Quijote—, que siempre traes tus refranes tan a pelo de lo que tratamos cuanto me dé Dios mejor ventura en lo que deseo” (*Quijote II*, 10, p.615). Los ejemplos pueden multiplicarse.

³⁸⁵ En línea <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58550&Lng=0> (consultado en 15 de abril de 2020).

A parte de este uso de refranes, se puede notar a lo largo de la novela la extrema simplicidad del lenguaje de Sancho (obvio, es un labrador analfabeto), pero que, como lo hemos dicho, irá poco a poco quijotizándose. Muestra de ello, la correspondencia con su aspecto inocente manifestado en la serie *DQRN*. Véanse, por ejemplo, las ilustraciones ML 3 y 5.



Fig. 144:
Ibrahim Kalilou Koné y Youssouf Kanté, Representación del aspecto inocente de Sancho Panza, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

En resumidas cuentas, tres estilos lingüísticos recorren el texto: el culto y caballeresco empleado por don Quijote y el vulgar o popular empleado por el escudero Sancho. Entonces, se puede notar que todas las clases sociales se representan.

Lo que acabamos de demostrar parece confirmar el hecho de que el *Quijote* sea la segunda obra más leída, traducida y recibida de la historia de la humanidad después de la Biblia. El protagonista don Quijote como mitotipo suscita una serie de estímulos psicológicos que le vuelve arquetipo. Lo que, en consecuencia, vuelve sus protagonistas arquetipos: de ahí su recepción artística en el África subsahariana. A través la voz de Sansón, Cervantes parece afirmar sí mismo cuán trascendente es su

novela: “—Eso no —respondió Sansón—, porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: « Allí va Rocinante »” (*Quijote II*, 3, p.572).

El *Quijote* resulta ser la religión de todos los pueblos y de todas las culturas. Desde la salida de su Segunda Parte en 1615, dejó de ser una propiedad española para ser un ‘ciudadano mundo’ que, ni conoce color ni conoce olor. Se considera como obra policontextual, “hecho histórico-literario conectado a diversas manifestaciones artísticas, que han convertido a autor y obra en emblemas culturales, estéticos e ideológicos atemporales” (Rodrigo Martín y López López, 2016:245).

Notamos que el arquetipo, desde la perspectiva del psiquiatra Jung, ha sido considerado como una versión mejorada del mito que no conoce ni cultura ni territorio. Se sitúa en el nivel trascendental que actúa en los esquemas inconscientes de todos los seres humanos (inconsciente colectivo) tal como afirman enfáticamente Chevalier y Gheerbrant:

Les archétypes seraient pour C.G. Jung comme des prototypes d’ensembles symboliques, si profondément inscrits ans l’inconscient qu’ils constitueraient comme une structure, des *engrammes*, selon le terme de l’analyse zurichois. Ils sont dans l’âme humaine comme des *modèles* préformés, ordonnés (taxonomiques) et ordonnateurs (téléonomiques), c’est-à-dire des ensembles représentatifs et émotifs structurés, doués d’un dynamisme formateur. Les archétypes se manifestent comme des structures psychiques quasi universelles, innées ou héritées, une sorte de conscience collective ; ils s’expriment à travers des symboles particuliers chargés d’une grande puissance énergétique (1995:XI).

La cual potencia energética se ha encarnado culturalmente en las 67 reescrituras plásticas africanas.

III.2. El mito: una lectura filosófica y sociocultural

En “El ‘mito’ de *Don Quijote* (2ª parte): ¿con o sin comillas? En busca de criterios del mito” (2017), el mitógrafo José Manuel Losada Goya³⁸⁶ hace la economía de la más pertinente revista literaria sobre mitografía quijotesca. Mencionemos algunas producciones:

1º Daniel-Henri Pageaux en “Une lecture du *Don Quijote*: des livres au Livre” (2000) considera el *Quijote* como un *logos* mítico cuyo “contenido mítico de *Don Quijote* reside tanto en el esquema mítico de las aventuras narradas como en la fe del personaje en un mundo que, a ojos del lector, es pura fantasía” (Losada Goya, 2017:17);

2º Mª Ángeles Varela en *Don Quijote, mitologema nacional. (Literatura y política entre la Septembrina y la II República)* (2003)³⁸⁷ trata de “los textos de los intelectuales «que desarrollaron el mitologema quijotesco» a finales del siglo XIX y principios del XX”³⁸⁸ (Losada Goya, 2017:14) y;

3º Esther Bautista con su tesis doctoral titulada *La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX* (2013), considera el protagonista como el fundamento de la mitografía del *Quijote*: “El mito de la obra cervantina, puntualiza la autora, reside en la «trascendencia universal» del «sentido profundo del personaje»” (Losada Goya, 2017:16).

Otros estudios dignos de ser citados aquí son 1º el artículo de Marigno Vázquez titulado “Los mitos quevedescos desde los siglos XX y XXI” (2015). Mas, él lo focaliza en los mitos quevedescos y, más precisamente en los mitologemas contemporáneos de la obra de Quevedo. Afirma: “Me ciño pues aquí en la recepción

³⁸⁶ Es fundador y editor de la revista de mitocrítica *Amaltea* (ISSN 1989-1709) (<https://revistas.ucm.es/index.php/AMAL>) fundada en 2008. Es también director del Grupo de Investigación de Mitocrítica ACIS (<https://www.ucm.es/acis/>).

³⁸⁷ Publicado en el volumen *Le Mythe en littérature*, editado por Y. Chevrely y C. Dumoulié.

³⁸⁸ Textos de autores como Francisco Giner, Galdós, Ganivet, Joaquín Costa, José María de Pereda, Juan Valera, Ortega, Ramón y Cajal, Unamuno (Varela 2003 citado en Losada Goya, 2017).

artística contemporánea de la mitografía quevedesca, enfocada desde creaciones bibliófilas europeas e internacionales, y con guía de lectura mitocrítica” (Marigno Vázquez, 2015:52). 2º Jean Canavaggio en *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance* (2005) presenta el mito de la figura de don Quijote a lo largo de los cuatro siglos pasados.

III.2.1. Aclaración terminológica

El concepto de “mito” es muy difícil de encajar en una definición y, muy a menudo, es objeto de confusiones (entre mito, tipo, prototipo, estereotipo y arquetipo). Según que difiera la ideología e incluso la cultura, sufre transgresiones semánticas que, por abuso o no, se asimila a otros conceptos como “arquetipo”, “figura”, “héroe” o imagen (Marigno Vázquez, 2015). Mas, son términos semánticamente diferentes. Por ejemplo, un arquetipo puede ser una figura mitológica y, un héroe puede simplemente ser una figura literaria sin forzosamente ser ni figura mitológica (mitotipo) ni arquetipo.

Etimológicamente, “mito” viene de dos vocablos griegos: *mýthos* (relato o cuento) y *logos* (discurso lógico y científico). Prosaicamente, puede definirse como el discurso que trata de acontecimientos irreales y fantásticos protagonizados por entes sobrenaturales. Esta primera concepción desmaterializada, vertical y transcendental viene asumida por Losada Goya cuando afirma que

es un relato, explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales, con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y que remite siempre a una cosmogonía o a una escatología (2017:13).

A contrario, Éliade parece considerar más el mito desde su visión etnológica. Son discursos verificables, hechos socioculturales que sirven de modelos prácticos para los miembros de la comunidad. Es lo que llama mitos “vivos” (“Mythes vivants”).

En *Aspects du mythe* (1989), concibe el mito como una historia real que se apoya en creencias sobrenaturales que cuentan los orígenes del mundo actual. Pues, hay una

especie de traslado del mundo trascendental al mundo real (el camino inverso es posible). Sus efectos se verifican entre los humanos, porque impactan los comportamientos de sus sociedades. A este propósito, afirma :

Le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Etres [sic] Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le Cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des Etres [sic] Surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements ». Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoile la sacralité (ou simplement la « sur-naturalité ») de leurs œuvres. En sommes, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré (ou du « sur-naturel ») dans le Monde. C'est cette irruption du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui. Plus encore : c'est à la suite des inventions des Etres [sic] Surnaturels que l'homme est ce qu'il est aujourd'hui, un être mortel, sexué et culturel. [...] e mythe est considéré comme une histoire sacrée, et donc une « histoire vraie » parce qu'il se réfère toujours à des réalités (Éliade, 1989 :16, 17).

Se puede notar la predominancia del principio de causalidad del mito con respecto a las praxis actuales; que se trate de las sociedades primitivas o las sociedades modernas. Si hoy nos comportamos de cierto modo, es porque fue así desde los comienzos de nuestras humanidades. Los hechos culturales actuales no son, pues, *ex nihilo*. Son resultados de eventos míticos:

En effet, les mythes relatent non seulement l'origine du Monde, des animaux, des plantes et l'homme, mais aussi tous les événements primordiaux à la suite desquels l'homme est devenu ce qu'il est aujourd'hui, c'est-à-dire un être mortel, sexué, organisé en société, obligé de travailler pour vivre, et travaillant selon certaines règles. Si le Monde *existe*, si l'homme *existe*, c'est parce que les Etres [sic] Surnaturels ont déployé une activité créatrice aux « commencements ». Mais d'autres événements ont eu lieu après la cosmogonie et l'anthropogonie, et l'homme, *tel qu'il est aujourd'hui*, est le résultat direct de ces événements mythiques, *il est constitué par ces événements*. Il est mortel, parce que quelque chose s'est passé *in illo tempore*. Si cette chose n'était pas arrivée, l'homme ne serait pas mortel : il aurait pu exister indéfiniment, comme les pierres, ou il aurait pu changer périodiquement de peau comme les serpents, et partant, il aurait été capable de renouveler sa vie, c'est-à-dire de recommencer indéfiniment. Mais le mythe de l'origine de la mort raconte ce qui s'est passé *in illo tempore*, et en relatant cet incident il explique *pourquoi* l'homme est mortel (Éliade, 1989:23-24).

Prado Biezma tiene una postura analógica cuando sostiene que el mito es una “narración de los tiempos fundacionales que intenta interpretar y/o explicar el mundo

(organización y fenómenos cósmicos) y la vida humana (origen del hombre)” (2015:75).

Podemos notar que brotan dos principales ramas del mito: la rama esencialista o trascendental (Losada Goya) y la rama existencialista, cultural o social (Prado Biezma, *Éliade*). Esta subdivisión aparece en las cinco principales características que conforman la estructura del mito según *Éliade*: 1° son hechos de entes sobrenaturales, 2° son historias reales, 3° cuentan los fundamentos de los comportamientos actuales, 4° permite dominar ritualmente las cosas cuyos orígenes conocemos y, por fin, 5° se vive el mito porque se tiene la capacidad de reactualizarlo a partir de rituales esotérico-religiosos (mito del eterno retorno)³⁸⁹ (*Éliade*, 1989).

Durante los cinco siglos pasados, el *Quijote* y la figura quijotesca han servido de prototipo artístico histórico inspirando numerosas traducciones y recreaciones en Europa y el resto del mundo. Para Bautista en su tesis doctoral *La reescritura del mito de Don Quijote en la novela de lengua inglesa y de lengua francesa de los siglos XIX y XX* (2013), “la novela *Don Quijote* entra en consonancia con la noción de mito, ya que pone en escena una historia ejemplar que ha adquirido una trascendencia universal que es asumida y actualizada de manera implícita o explícita por autores posteriores” (2013:24 citado en Losada Goya, 2017:16).

No vamos a abordar el mito aquí desde la primera estructura de *Éliade* o de Prado Biezma (visión del río abajo), es decir, desde su carácter trascendente religioso o metafísico -con entes sobrenaturales-, sino desde un enfoque histórico y sociocultural (río arriba). El caballero don Quijote no es un “Dios”, un “Ser Sobrenatural” a modelo de *Éliade* -aunque sus ensoñaciones idealistas le propulsen en dimensiones

³⁸⁹ Cuando reactualizamos el mito, lo vivimos como si fuera en el comienzo, en el tiempo primordial, su grado, prodigioso, o sea, el tiempo cuando el evento tuvo lugar por primera vez. Pues, dejamos de existir en el tiempo presente o cronológico. Esto es posible a partir de algunos rituales que salvo los iniciados dominan. Es lo que *Éliade* llama *mito el eterno retorno* y lo desarrolla densamente en su obra *Mythe de l'Éternel Retour*. Afirma: “Dans une formule sommaire, on pourrait dire que, en « vivant » les mythes, on sort du temps profane, chronologique, et on débouche dans un temps qualitativement différent, un temps « sacré », à la fois primordial et indéfiniment récupérable” (1989:31-32).

desmaterializadas³⁹⁰-, sino un personaje o héroe literario (mitotipo literario) que ha venido sirviendo de “prototipo” (Éliade), “modelo”, “molde de referencia” o “tipo” (Prado Biezma, 2015) a nuevos comportamientos artístico-literarios y socioculturales durante varios siglos; lo que le ha permitido subir al rango de mito (visión del río abajo que procura que vayamos del prototipo o tipo al mito).

La figura de don Quijote como mitotipo pasa de una obra a otra, de una cultura a otra, de una época a otra y se vuelve un mito literario; no sólo, también un mito existencial que las sociedades procuran vivir, como hemos podido notar en las 67 ilustraciones africanas donde don Quijote ha sido una fuente de inspiración que ha permitido a los artistas expresar las costumbres, las humanidades mitológicas y simbólicas (monstruos del acantilado de Bandjagara en Mali, ML 4, 7), los arcoíris y la lluvia (NR 7), la “Ciwara” y la valentía (ML 2) del África del oeste saheliano.



³⁹⁰ Cervantes hace vaivenes entre lo transcendental y lo existencial, real con las locuras de don Quijote (grande de altura, cerca de lo transcendental) y la cordura de Sancho Panza (corto de altura, cerca de la sociedad).



Fig. 145:
 Christian Macaire Bayala, Ibrahim Doumbia, Alichina Allakaye y Ahmed Bakr Traoré, don Quijote como mitotipo, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

Es primero un “prototipo”, pero pasa a ser “mitotipo” cuando transgrede las barreras culturales, se vuelve el piñón que origina muchas creaciones artísticas y pasa a ser reactualizado. Además, lo es cuando pertenece “al espacio de lo trans-racional o de lo transhistórico, es decir, si perteneciera de algún modo a eso que hemos llamado trascendencia o sacralidad” (Prado Biezma, 2015:79).

III.2.2. Mito intelectual

Consideramos el *Quijote* como mito intelectual, es decir, como referencia anhistórica y atemporal en el dominio de la creación literaria (novela, teatro) y artística (artes plásticas en particular). Se ha conocido un profundo y universal aliento en sus recreaciones literarias. El Grupo de Investigación Siglo de Oro (GRISO) con sus investigadores como Carlos Mata e Ignacio Arellano han sido por mucho en la valoración de dichas recreaciones.

Las aportaciones de López Navia, Javier Pardo (en el mundo anglosajón), Carmen Rivero (literatura alemana) y Emmanuel Marigno Vázquez (literatura

francesa) son muy significantes en su inventario y estudio. En recreaciones, entenderemos “continuación”, *imitatio*, “huellas”, “conformación/innovación”, “intertextualidad”, “adaptación”, “collage” (Marigno Vázquez, 2012), “resurrecciones” (López Navia, 2013).

Como ciertas recreaciones se hacen desde otras lenguas y lenguajes, otros pueblos y épocas, esto “implica traducción, selección de capítulos, nuevos decorados, diálogos, espacio-tiempo, estructuras y personajes. En la puesta en escena radica gran parte de la modernización de la novela y la proyección de ideologías contemporáneas” (Marigno Vázquez, 2012:97); lo que significa desterritorialización y reterritorialización.

III.2.2.1. Don Quijote: mitotipo literario

A partir del *Quijote*, los siguientes héroes de las novelas se comportan diferentemente. *The Quixotic principle* de Harry Levin imagina un héroe que enfrenta el mundo y se rebela. Don Quijote es este héroe mitotípico, perfecto/modelo cuya personalidad se transfigura en las obras de los novelistas como Fielding y Sterne (siglo XVIII), Dickens, Flaubert, Dostoïevski, Melville (siglo XIX), Joyce, Kafka, García Márquez y Carlos Fuentes (siglo XX).

La más recién recreación narrativa del *Quijote* es “el *Quijote Z* del apócrifo Házael G. (2010), que pretende ser una redacción previa, luego alterada y convertida en el texto que conocemos, de la novela de 1605 a cargo del mismísimo Cervantes [...] se parodia una temática de ficción tan exitosa en los últimos años como las historias de zombis” (López Navia, 2013:11, 13). El protagonista es un cazador de zombis, otro caballero envuelto en unas locuras al mismo título que don Quijote (Fig. 146).

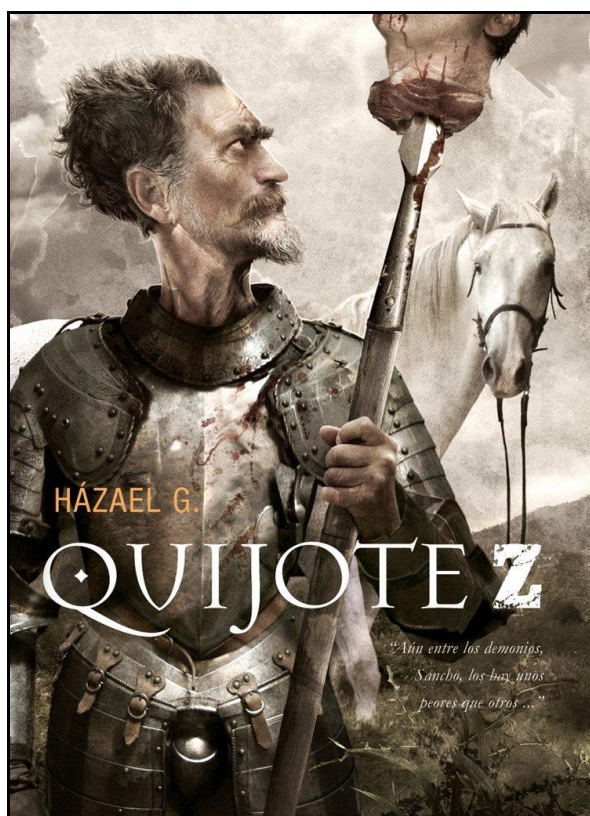


Fig. 146:

Portada del *Quijote Z* de Házael González, más reciente recreación narrativa del *Quijote* primordial del Cervantes.

A este título, nuestro caballero se ha vuelto figura mítica cuyas transfiguraciones se han operado en función de las virtualidades, los contenidos de la novela (Canavaggio, 2005). *Don Quijote* es, entonces, la novela de las novelas, el Libro de los libros y la Biblia profética como afirma Robert en *Roman des origines et origines du roman* : “Cervantes scelle son destin en lui donnant le Livre des livres, la Bible prophétique qui, abolissant l’Age d’or des Belles-Lettres, fonde l’ère trouble de la modernité” (1977:12).

En el domino transgenérico³⁹¹, lo que Canavaggio llama “transposiciones literarias y artísticas” (2005:8)³⁹², el mundo artístico ha transformado la novela en

³⁹¹ Marigno Vázquez en “Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): Estado de la cuestión y nuevos datos” (2012) prefiere utilizar los términos “intergenericidad” y “transescritura”.

recreaciones teatrales³⁹³ y cinematográficas. La historia de la pareja española Quijote/Sancho se ha vuelto objeto de diferentes recreaciones teatrales que escenifican las locuras del caballero andante, las escenas cómicas, caricaturizan el mito quijotesco tanto ética como estéticamente (Marigno Vázquez, 2012):

1° en España: Guillén de Castro (*Don Quijote de la Mancha*, 1605-1608), Calderón (*Los disparates de don Quijote de la Mancha*, 1637);

2° en Inglaterra: la trilogía de Thomas D'Urfey, *The Comical History of Don Quixote* (1694);

3° en Francia³⁹⁴: Richelieu Pichou (*Les Folies de Cardenio*, 1633)³⁹⁵, Guyon Guérin de Bouscal en su trilogía (*Don Quixote de la Manche*, 1639; *Don Quixote de la Manche II*, 1640; *Le Gouvernement de Sancho Pança*, 1642), Destouches (*Curieux impertinent*, 1711), Fuzelier (*Arlequin et Scaramouche vengeurs*, 1711), Yves Jamiaque (*Don Quichotte*, 1965), Serge Ganzl (*Le Quichotte. Chevalier d'Errance*, 1973, Georges Berdot (*L'ingénieux hidalgo Don Quichotte*, 1989), Maryse Lefebvre (*Quichotte*, 1993) y Vincent Bady (*Quijotpanza*, 1992).

También, se pueden mencionar las adaptaciones sinfónicas de Massenet en su comedia heroica *Don Quichotte* (1910) y la comedia musical *L'homme de La Mancha* (1968) de Jacques Brel.

Adaptan sus escenas con respecto a las célebres aventuras del hidalgo caballero don Quijote. Por ejemplo, en *Don Quijote de la Mancha* (1650-1675) de Matos

³⁹² Para más detalles, consúltese Canavaggio, Jean (2005). *Don Quichotte: du livre au mythe. Quatre siècles d'errance*. Paris: Fayard, pp.61-67.

³⁹³ Leer Marigno Vázquez, "Las recreaciones teatrales del *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes y Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): estado de la cuestión y nuevas aproximaciones", *Anales Cervantinos*, 44, enero-diciembre 2012, pp.97-120.

-Marigno Vázquez, Emmanuel (2016). "Filiations quichottesques dans la dramaturgie française contemporaine (200-2015): une génération de la post-dramaturgie ?", *Revue Tunisienne des Langues vivantes*, núm. 21, pp.349-374.

³⁹⁴ El artículo "Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): Estado de la cuestión y nuevos datos" de Marigno Vázquez presenta los datos más actualizados sobre las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia; desde las primeras traducciones de la novela hasta las más recientes (siglos XVII-XXI).

³⁹⁵ Tragi-comedia.

Fragoso, Juan Bautista Diamante y Juan Vélez, a pesar del hecho de que los autores transpongan varios episodios de la novela, adaptan al héroe. Ya no es el caballero andante que lucha contra los molinos, sino que se vuelve donjuán (Canavaggio, 2005).

Unas han sido representadas en los ballets y otras trasladadas a la pantalla. A este propósito, Marigno Vázquez identifica tres categorías de recreaciones teatrales del *Quijote* que son: “teatro convencional, teatro intergenérico –con arte circense, baile, canto, marionetas y música– y teatro multimedia –con proyección de imágenes, recursos informáticos, sonido-” (2012:104).

III.2.2.2. Don Quijote: mitotipo artístico

En el dominio de las artes iconográficas, la figura cervantina de don Quijote ha sido reescrita desde diferentes médiums como las pantallas, la pintura, el grabado, la escultura, la cerámica o la estampa según las épocas y culturas. Ha inspirado a numerosos artistas como Goya, Daumier, Doré, Picasso y Dalí (Canavaggio, 2005) y también generaciones artísticas del xilgrabado, el neo-cubismo, el neo-expresionismo, el neorrealismo y el arte contemporáneo.

Los recientes trabajos del artista hispano-cubano Echenique son prueba de la influencia de la obra de Cervantes en general en el dominio artístico. Son reescrituras postmodernas que reactualizan la figura de Cervantes y sus producciones adaptándolas a las preocupaciones ontológicas al arte postmoderno. Asistimos, pues, a un mito del eterno retorno a la *Éliade* que, a partir del pincel el mundo ha venido viviendo y conociendo la obra de Cervantes como si se tratase del siglo XVII (el tiempo de Cervantes).

Incluso si hay reapropiaciones y adaptaciones según las culturas, las épocas y los idiolectos semióticos o iconográficos de los artistas, queda claro que el prototipo inicial, primordial y sagrado es el punto de anclaje (el hipotexto). Prueba de ello, las diferentes analogías tanto ideológicas como compositivas formales que hemos venido destacando entre, por una parte, el *Persiles* y sus reescrituras plásticas (de los artistas

Felipe Alarcón y Van Rompaey)³⁹⁶ y, por otra parte, el *Quijote* y sus ilustraciones africanas³⁹⁷.

A propósito, prestemos particular atención a la serie *DQRN*. Los artistas restituyen al mito quijotesco inicial su valor satírico-burlesco caricaturando a don Quijote. Representan sus locuras y sus ensañaciones caballerescas.

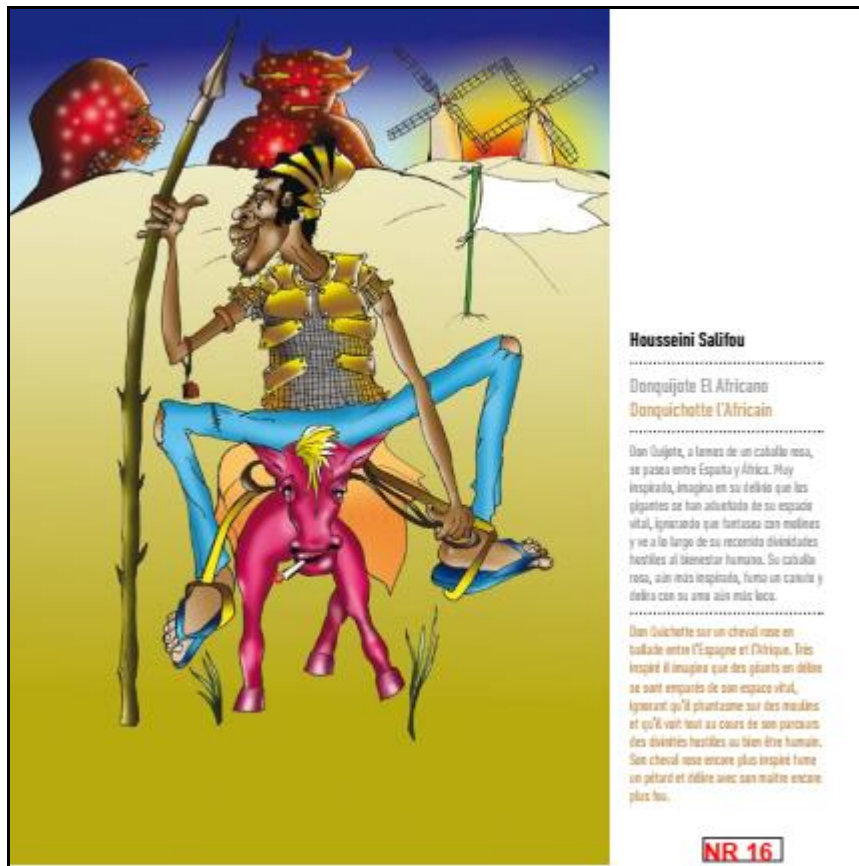


Fig. 147:

Housseini Salifou, Estereotipo estético contemporáneo del mito quijotesco inspirado del carácter satírico-burlesco del *Quijote* del siglo XVII, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Cualquiera que sea el caso, es indiscutible que el punto de anclaje de estos artistas modernos y postmodernos son los hipotextos de Cervantes o sus *logos* narrativos. Echenique, por ejemplo, expresa su identidad híbrida (hispano-cubana)

³⁹⁶ Consúltense los capítulos 2 y 3 de la segunda parte de la presente tesis.

³⁹⁷ Consúltense el capítulo 2 de la tercera parte de la presente tesis.

inspirándose del *logos* persiliano. Retoma sus referencias esenciales (referencias mitológicas y emblemáticas).

Algo similar acontece con los artistas africanos quienes se apoyan en el *logos* quijotesco para formular su identidad saheliana y musulmana. La obra se vuelve un “largo grafismo flaco como una letra” (Foucault, 1968:53), un signo abierto o diverso que habla la lengua de todas las culturas. Adoptando la filosofía de la poética de la relación de Édouard Glissant (1990)³⁹⁸, diríamos que es multilingüe.

Este aspecto visual es uno de los méritos de la novela de Cervantes que ha hecho a que sea considerada como “mito artístico”. Mito porque “Cervantes le brinda a la cultura europea y mundial la imagen de un prototipo inexistente hasta aquel entonces y que sobrevive bajo distintas formas plásticas hasta hoy día” (Marigno Vázquez, 2019:130).

Convenimos con Lucía Megías quien piensa en *Don Quijote, un mito en papel* (2005a) que el *Quijote* es un mito en papel,

Y no sólo en papel. A lo largo de sus tres primeros siglos de difusión, el *Quijote* ha sido capaz de aunar diversas voluntades, dar forma a sueños insólitos y ser la voz de miles de artistas, al margen de su tiempo y de su geografía. Y el *Quijote*, como mito, también ha sido capaz de aventurarse por islas editoriales curiosas y triunfar en selvas en las que otros libros y otros autores tiemblan sólo de imaginarlas. [...]

Y así *Don Quijote*, este mito en papel, saltará a las imágenes de *L’Imaginaire d’Epinal*, que para muchos es un precursor del tebeo actual, y así también lo veremos manuscrito y traducido en criptogramas... miles de horas delante del *Quijote* para ayudar al mito a conquistar nuevos espacios, hacer del libro, del objeto en sí algo que está por encima del propio texto. Curiosidades alrededor del *Quijote* que siguen mostrando su modernidad, su capacidad de congregar y de congregarlos, después de haber cumplido cuatrocientos años. (2005:163).

Para terminar, diremos que Cervantes es una referencia intelectual que ha servido de fuente de inspiración para la literatura y el arte moderno. Se ha impuesto como prototipo del arte narrativo que no sólo se ha limitado a la novela, sino que ha producido diferentes estereotipos entre los cuales las imágenes postmodernas de la

³⁹⁸ Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris, Éditions Gallimard, p.31.

serie *DQRN*, inspirada de la ecología cultural local de tres países de la Cuenca del Níger (Guinea Conakry, Mali y Níger).

Los *logos* de Cervantes y su propia figura se revelan, pues, como una fuente de inspiración literaria y artística. Hay interminables retornos a Cervantes desde el Barroco hasta nuestros días.

Hasta aquí, el proceso analítico ha sido más psicológico y filosófico. Mas, no se debe ignorar la recepción sociocultural que los artistas africanos reservan al mito quijotesco. Obvio, no lo conciben de la misma manera que los europeos que también han ilustrado la misma obra. Pensamos en el greco-búlgaro Svetlin Vassilev³⁹⁹, al francés Georges Corominas, al español Fernando Vicente y al polaco Tomasz Setowski⁴⁰⁰.

III.2.3. Mito sociocultural: humanismo quijotesco y encarnación sociocultural en África

No veamos el humanismo aquí como aquel movimiento filosófico renacentista, sino como la capacidad para don Quijote de comprender cómo funciona al ser humano, su capacidad de identificación empática a partir de su altruismo, su bondad, su sacrificio personal y su transmisión de los valores: “buscador del «ideal de justicia, paz y armonía universal»” (Losada Goya, 2017:17).

¿Cómo se expresan dichos valores desde el punto de vista del prototipo estético encarnado en las ilustraciones africanas? El propósito es, pues, el de la reencarnación sociocultural del *Quijote* en África. Se apoya en el mito idealista y la transmisión de

³⁹⁹ Svetlin Vassilev (2008). *Don Quichotte*. Toulouse: Milan Jeunesse. Muy recientemente, Hajar Khaloui ha publicado un artículo científico sobre esta edición: “Hajar Khaloui, “La réception de *Don Quichotte* en Bulgarie : les illustrations de Svetlin Vassilev auprès des éditions *Milan Jeunesse* », *Voix contemporaines*, n° 2, *Littérature et création artistique contemporaines : héritage(s) et nouvelles modalités de dialogue*, sous la direction de Gaëtan Dupois, Hajar Khaloui, Jalad Berthelot Obali et Elena Roig Cardona, 2020, <https://voixcontemporaines.msh-lse.fr/node/143>”. En el texto, intenta demostrar los diferentes diálogos que se establecen entre el texto y las ilustraciones, tomando en cuenta las influencias socioculturales del artista Svetlin Vassilev.

⁴⁰⁰ Estos tres últimos reservan ilustraciones sueltas al *Quijote*. Todos los artistas mencionados cuatro son objeto de estudio en la tesis doctoral de Hajar Khaloui (*CELEC-EA 3069*), *Université Jean Monnet Saint-Étienne*.

los valores, cuestión cuyas primeras respuestas se hallan en el punto “II.2.1.3. Ilustración del valor filosófico moral y didáctico del *Quijote*” del capítulo anterior.

III.2.3.1. Actos de amabilidad y consideraciones eco-críticas

De acuerdo con el psiquiatra Peña y Lillo Lacassie en *El príncipe de la locura: Hacia una psicología del Quijote* (1993:123), “el acento de la conducta está orientado -exclusivamente- al bien del otro y que, en lo general, ya no se percibe vanidad ni orgullo sino sólo la legítima satisfacción del servicio fraterno”. En esta cita, dos vocablos llaman nuestra atención: “exclusivamente” y “al otro”, lo que significa que el principal propósito de la obra es tajantemente altruista. Tomemos como muestra los actos de ofrecer regalos y la caridad ilustrados respectivamente en los cuadros guineanos GC 2 y GC 3 (véase Figura 118).

Tomemos otro ejemplo: el caso del mito del idealista bienhechor, de la transmisión de los valores que viene representado en las ilustraciones africanas. El caso ilustrativo es el de la ilustración del maliense Aly Zoromé (ML 13, Figura 148) donde se puede ver a don Quijote, desde consideraciones eco-críticas, preocupado por la protección del río Níger que sufre la polución y el calentamiento global.

Mostrando a la población un pescado (se puede notar el pescado que tiene don Quijote, el aspecto asustado y confundido de las mujeres a quienes da consejos), declara: “Ce fleuve a nourri vos ancêtres et il continue de vous nourrir! Cependant, prenez-en soin dès maintenant si vous voulez qu'il nourrisse demain vos enfants et leurs descendances” (Traducción propia : Este río alimentó a sus ancestros y sigue alimentándoles. Sin embargo, tenéis que cuidárselo ahora si queréis que alimente a sus niños y sus descendencias en el futuro).



Fig. 148:
 Aly Zoromé, Don Quijote como defensor del río Níger, 2016
 Madrid, AECID Publicaciones.

En la misma perspectiva, confunde los cocodrilos con enemigos del río Djoliba (apelación en lengua *mandingue* del río Níger). En unas viñetas del cuadro ML 9 titulado *La traversée du fleuve Djoliba (La travesía del río Djoliba)*, se puede leer la siguiente conversación entre Sancho y él:

- Don Quijote : “Nous allons traverser le fleuve” (Vamos a atravesar el río)
- Sancho : “Maître ce n’est pas possible ! Il y a plein de caïmans” (Señor, ¿no es posible! Hay muchos cocodrilos dentro)
- Don Quijote : “Ce sont les ennemis de l’eau. Donc il faut les combattre” (Son enemigos del río. Pues, tenemos que combatirlos).



Fig. 149:
Yacouba Diarra dit Kays, *Don Quijote defensor del río Djoliba*, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Se puede notar la propensión de los artistas a contextualizar el *Quijote* desde una conciencia ecológica o eco-crítica, focalizada en el río Níger. Esto puede traicionar la importancia de esa riqueza natural para el pueblo saheliano y el permanente combate por su protección. En el cuadro NR 4 (véase Figura 113), el nigerino Adamou Tchiombiano afirma que, de todo el recorrido de don Quijote por África, el paisaje del río Níger es el que le gustó mucho. Razón por la cual, por el proceso de abismo, representa al caballero con su ayudante pintándolo como recuerdo, cuando vuelvan a España.

III.2.3.2. Amor platónico

Además del tópico del amor abordado en puntos anteriores con las ilustraciones GC 12 y 13 (Figura 122), el amor que siente don Quijote respecto a Dulcinea del Toboso es tan fuerte que le lleva a tomar riesgos; como en NR 24 donde, creyendo verla en el río amenazada de ser devorada por un cocodrilo, se echa al agua para salvarla. Es buena lección sobre el poder del amor, concepto que parece perder sus energías tanto en el mundo como en África.



Fig. 150:

Sani Djibo, Don Quijote acude en socorro de Dulcinea del Toboso, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

III.2.3.3. El acogimiento

En NR 2, se puede ver cómo una ribereña acoge calurosamente a don Quijote y su compañero en Mali “con una calabaza llena de leche y la bola”. Es de tradición en

África acoger a los extranjeros o visitantes con un vaso de agua. En el presente contexto, dada la escasez de agua por ser una zona desértica, reemplazan el agua por la leche. Al contrario, utilizan dicha agua para regar las plantas como símbolo de la lucha contra el calentamiento climático.



Fig. 151:
Adamou Tchiombiano, Don Quijote acogido con un vaso de leche, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Parecida escena ocurre cuando nuestros dos viajeros llegan a la región de Aréwa (Níger). Mientras que los aréwa ofrecen a don Quijote una azada para cultivar la tierra, a Sancho le dan “una calabaza de bienvenida, es la tradición” (*DQRN*, NR 12): “calabaza” aquí por metonimia a su contenido. Puede ser una calabaza de agua, leche o vino. Dado que el contexto gráfico indica que están en la estación fría como mencionado en el cuadro, el problema de escasez de agua no se plantearía más como en el caso anterior. Pero, si Sancho afirma contentarse de su calabaza (“Le dice a Don

Quijote que con la calabaza le basta, ya no quiere combatir más”), podemos suponer un contenido más sabroso. En todo caso, algo que se no sea agua.

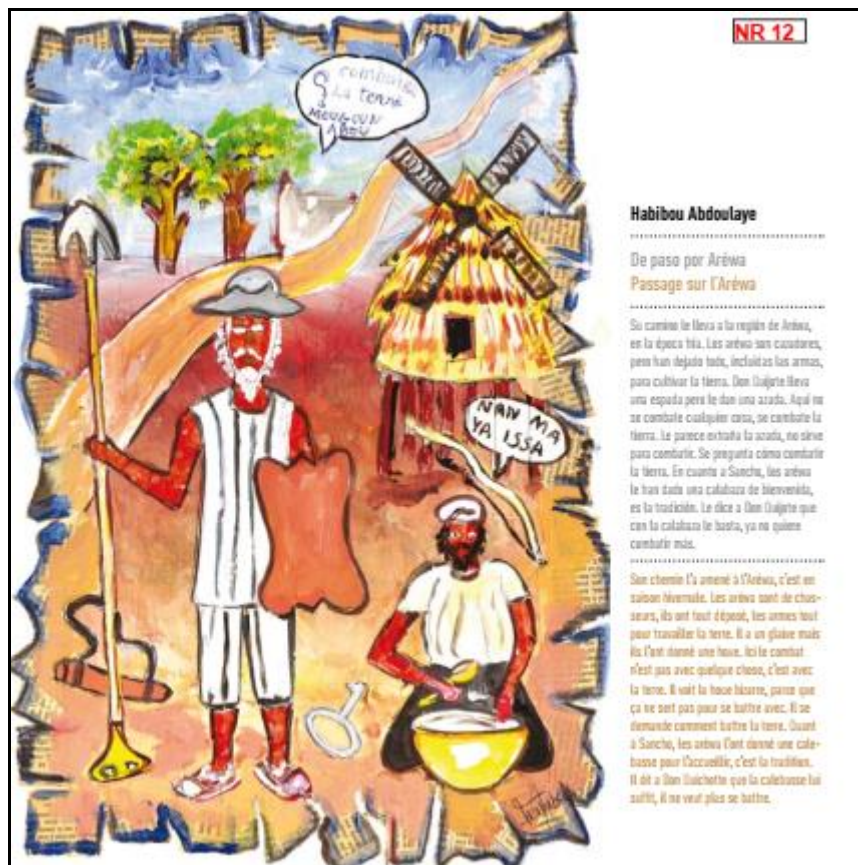


Fig. 152:
Habibou Abdoulaye, Don Quijote y Sancho acogidos en Aréwa, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

III.2.3.4. Don Quijote superhéroe y defensor de los derechos humanos

Don Quijote es el “valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce” (*Quijote II*, 22, p.720). Con esa declaración, Cervantes parece considerar su protagonista como superhéroe. No cualquiera, sino el que tiene como idealismo ir a la conquista del mundo para tomar el partido de los débiles y enderezar los tuertos. De hecho, Marigno Vázquez, en “Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): Estado de la cuestión y nuevos datos”, añade un sentido a la declaración de Cervantes asignando al caballero

un papel preciso. Así, le considera como “abanderado de los indignados o marginales” (2012:109)

Dos cuadros ilustran a don Quijote como defensor de los marginales y débiles. Uno del maliense Mamadou Baïlo Kanté (*Don Quijote en el país Dogón*, ML 17) y el otro del nigerino Adamou Tchiombiano (NR 3). En los dos, don Quijote acude en socorro a dos niños azotados por sus torturadores. Se puede ver su lanza sujeta contra los verdugos que están castigando a niños desnudos de medio y atados contra el árbol.

Estas ilustraciones parecen tener como punto de anclaje el hipotexto original de Cervantes; precisamente el episodio del bosque en que don Quijote intenta salvar al joven Andrés de los azotes de su empleador:

No había andado mucho cuando le pareció que a su diestra mano, de la espesura de un bosque que allí estaba, salían unas voces delicadas, como de persona que se quejaba; y apenas las hubo oído [...] Y, volviendo las riendas, encaminó a Rocinante hacia donde le pareció que las voces salían, y, a pocos pasos que entró por el bosque, vio atada una yegua a una encina, y atado en otra a un muchacho, desnudo de medio cuerpo arriba, hasta de edad de quince años, que era el que las voces daba, y no sin causa, porque le estaba dando con una pretina muchos azotes un labrador de buen talle (*Quijote I*, 4, p.48).



Fig. 153:

Adamou Tchiombiano, Don Quijote superhéroe contra la esclavitud en África, 2016
Madrid, AECID Publicaciones.

Por una parte, se inspiran en este mito del héroe para ilustrar una de las historias más dolorosas del continente africano en general y de Níger en particular. El héroe idealista de Cervantes que lucha contra los molinos viaja a África para defender a los africanos contra la esclavitud y la violencia. Por anamnesis estético-histórico, resucitan, el pasado: “Don Quijote juega el papel de superhéroe en la época en que la esclavitud reinaba en el río Níger. Al fondo vemos el Puente” (*DQRN*, NR 3).

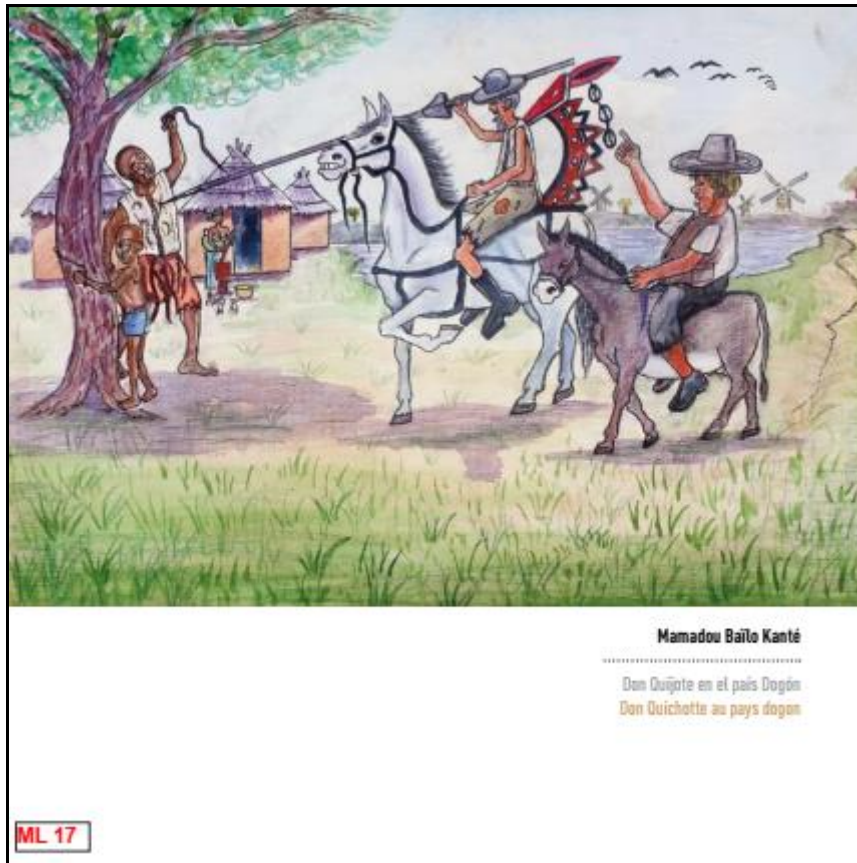


Fig. 154:

Hamadou Baïlo Kanté, Don Quijote acudiendo al socorro de un niño azotado por su padre, 2016

Madrid, AECID Publicaciones.

Al observar de muy cerca estos dos cuadros de territorios diferentes (Mali/Níger) y realizados por artistas diferentes, una pregunta puede surgir: ¿por qué sólo la oposición niño-personas mayores de edad? Podemos responder por una hipótesis: el maltrato infantil en África. El cuadro ML 17 parece corroborar esta hipótesis. La escena gráfica parece desarrollarse en el hogar familiar porque en el segundo plano, se puede ver a una mujer moliendo los cereales en el patio de una casita tradicional.

En África, el uso del castigo corporal de los padres contra sus niños es muy recurrente (véase la actitud de la mujer que parece no estar preocupada por la actitud de su marido). Don Quijote como protector de los desamparados y defensor de los

derechos humanos no parece aceptarlo, incluso en un contexto cultural donde este medio de castigo es tradicionalmente normal y tolerado.

¡No nos limitemos a una lectura estética! Simbólicamente, estas representaciones pueden traducirse como los avances de la sociedad africana contemporánea sobre la cuestión de los derechos humanos, la protección de los niños y la interdicción (acción de don Quijote) de los “malos tratos” corporales como medio de castigo. Se puede pensar que los artistas utilizan la figura de don Quijote y su pincel para denunciar dicha plaga social.

En lo relativo a los adelantos, desde hace unas décadas, se ha prohibido el uso del castigo físico en las escuelas africanas (tomamos el caso de Camerún), a modelo de la sociedad occidental. Un claro ejemplo lo encontramos en el artículo 35, de la ley N°98/004 del 4 de abril de 1998 de Orientación de la Educación de Camerún. Se puede leer: “L'intégrité physique et morale des élèves est garantie dans le système éducatif. Sont de ce fait proscrits: les sévices corporels et toutes autres formes de violence” (Traducción propia: La integridad física y moral de los alumnos está garantizada en el sistema educativo. Por consiguiente, están prohibidas: las sevicias corporales y todas formas de violencia).

Antes de dejar caer el telón, conviene asumir con toda humildad que nuestro objetivo no ha sido el de desgranar el inventario de las recreaciones quijotescas, tarea que no puede caber en un solo capítulo⁴⁰¹ porque, como lo concluye López Navia en su artículo “Para una comprensión general de las recreaciones narrativas del *Quijote* en la literatura hispánica: actitudes y constantes”, “la tensión recreadora del *Quijote* ha sido una de las más fuertes y constantes desde 1609 hasta nuestros días, y esa fuerza y esa constancia hacen suponer que el repertorio irá en aumento con los siglos mientras la creatividad literaria siga rindiendo homenaje a sus raíces más sólidas” (2013:22).

⁴⁰¹ Aún más, tal faena ha sido objeto de valoración por los estudios del GRISO, Javier Pardo (Inglaterra), Carmen Rivero (Alemania), Marigno Vázquez (Francia), por ejemplo.

Nuestra intención ha consistido en demostrar que, por inspirar y por ser el modelo intelectual durante cinco siglos y para varias culturas, la figura quijotesca está considerada como mito. Pero, antes, desde consideraciones filosóficas y psicológicas, el *Quijote* se ha considerado como estructura trascendental, transcultural y, por ende, colectiva.

Enseguida, el proceso mitográfico ha sido estudiado desde río arriba (ascendente), es decir, del tipo al mito. Hemos partido de la consideración del *Quijote* y sus protagonistas como tipos y prototipos literarios/artísticos para desembocar en su concepción como mito, debido a su universalidad (lo hemos llamado mito intelectual. En “intelectual”, hemos puesto el ámbito literario y artístico). Esto nos ha permitido abordar el carácter sociocultural del mito quijotesco a partir de su humanismo y sus valores, encarnados estéticamente en las ilustraciones africanas. Precisamente, ha sido cuestión de ver cómo los africanos, desde sus humanidades y sus influencias sociohistóricas y culturales, viven el mito quijotesco.

CONCLUSIÓN GENERAL

Con la presente investigación, hemos intentado estudiar los diálogos intersemióticos (texto/imagen), interculturales (Europa, América latina, África), transhistóricos (siglos XVII, XX, XXI) entre el *Persiles*, el *Quijote* y sus reescrituras iconográficas: *Les travaux de Persiles et de Sigismonde* (1947) con nueve xilogramados monocromáticos de Pierre Van Rompaey, *Cervantes, visiones del 'Persiles'* (2017) de Felipe Alarcón Echenique y *Don Quijote en el río Níger/ Don Quichotte au fleuve Niger* (2016) con sesenta y siete cuadros ilustrados por cuarenta y nueve artistas de tres países del África del oeste saheliano (Guinea-Conakry, Mali y Níger).

Se ha fundamentado la investigación en torno a la problemática de la *imitatio* de las imágenes emblemáticas, la recepción y la interpretación iconográfica del *Persiles* y el *Quijote*. Conforme con esta problemática, se han emitido siete hipótesis. En primera instancia, se ha admitido que un texto puede ser recibido de diferentes modos, dependiendo de la época, la cultura y las sensibilidades antro-po-estéticas de los ilustradores. Así, Van Rompaey y Felipe Alarcón Echenique ilustran el *Persiles* desde visiones estéticas, cultu(r)ales diversas, pero también lo re-crean contemporaneizándolo y creando, a veces, estéticas personales. Del mismo modo, los artistas africanos reciben el *Quijote* desde la ecología gráfica africana.

Enseguida, se ha afirmado que subsisten huellas iconográficas -del género emblemático-, en forma de imágenes escriturales o écfrasis en el hipotexto del *Persiles*. Desde esa postura, este sustrato visual cabe como comentario discursivo intermedial y transtextual.

En un tercer momento, se han observado relaciones de junción y de disyunción entre el *Persiles*, el *Quijote* y sus ilustraciones post-modernas, pero la relación de junción es dominante. La imagen, siendo polisémica, funciona como recuerdo del pasado (siglo XVII) y revelador del presente (siglos XX-XXI). Establece, pues, un lienzo entre épocas distintas de lecturas del *Persiles* y el *Quijote*. De ahí, el carácter transhistórico de las producciones que nos incumbe analizar.

En relación con la hipótesis anterior, se ha afirmado que los hipotextos del *Persiles*, el *Quijote* y sus ilustraciones mantienen una relación de complementariedad en la construcción de la significación. Estos dos patrones intersemióticos transhistóricos permiten, desde una visión contemporánea, construir una lectura híbrida que genera procesos de lecturas plurales y constantes vaivenes entre dos sistemas semióticos.

Por lo que respecta a la recepción sociocultural e iconográfica del *Persiles* en África, se ha observado que es inexistente. Hemos postulado que esa ausencia es de orden sociohistórico, cultural y cultural.

Sin embargo, desde la perspectiva estético-cultu(r)al, hemos admitido que los ilustradores africanos africanizan el *Quijote* adaptando su filosofía a las problemáticas de las humanidades de África en general y de sus países respectivos en particular. En última instancia, afirmamos que las ilustraciones africanas revelan el *Quijote* como forma arquetípica y mitológica.

Antes de analizar el corpus de estudio constituido de dos obras textuales y tres reediciones ilustradas, hemos dedicado la primera parte del trabajo a la consolidación de sus bases teóricas y críticas. Hemos hecho hincapié, pues, en los conceptos de teoría de la imagen textual (écfrasis) e iconográfica (el método iconológico de Panofsky, los marcos referenciales del análisis plástico de Bessière y Bessière).

Se ha podido notar que la percepción de las imágenes depende de los contextos de producción y de recepción; resultado de la trilogía latina de *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* (Bessière y Bessière, 2018). Como lo precisa Belting en *Pour une anthropologie des images* (2004), depende de las sensibilidades corpóreas y las experiencias culturales. Esto es, “on ne saurait établir de concept de l’image qui ne soit le reflet et l’expression de son expérience et de sa pratique dans une culture donnée” (Belting, 2004:74).

Esta experiencia se ha podido observar con precisión en la serie *Don Quijote en el río Níger* en la que los artistas se han expresado estéticamente de diferentes modos sobre un objeto único. Por ejemplo, cuatro cuadros –el GC 12, 13, 14 y 15- de cuatro artistas diferentes –Cheick Oumar, Michel Millimouno, Mohamed Lamine Soumah y Sara Mansare- están dedicados a la temática del amor en la serie *DQRN*. Cada uno tiene, pues, su percepción del amor en el *Quijote*. Entonces, aparte de las prácticas culturales e ideológicas colectivas que participan de la estética de la recepción de una obra (Jouve, 1993), se nota que las variantes personales –relación obra/sujeto- son también elementos que se deben tomar en consideración.

Para terminar, hemos estudiado algunas modalidades semióticas que participan en la lectura de las relaciones texto/imagen. A este propósito, hemos insistido en dos principales marcos referenciales: las taxonomías de Nikolajeva y Scott y de Van der Linden. Se ha revelado que el texto y la imagen mantienen relaciones de junción, complementariedad y de disyunción, hecho que ha permitido averiguar nuestras tercera y cuarta hipótesis.

En el mismo orden de ideas, hemos estudiado otras herramientas filosóficas y hermenéuticas que ayudan en la explotación del corpus icono-textual. Se trata de conceptos de filosofía estructuralista de Gérard Genette y de filosofía posmoderna de Deleuze y Guattari. Hemos insistido en las nociones de *imitatio*, *creatio*, hibridez, desterritorialización, reterritorialización, rizoma e intermedialidad que se han revelado como herramientas de estudios intersemióticos, transterritoriales, transculturales y transhistóricos. Este primer paso abordado ha sido útil para averiguar las siete hipótesis de trabajo.

De lo dicho, podemos sacar las siguientes conclusiones: la primera es que la presencia de imágenes en el hipotexto del *Persiles* de Cervantes es abundante. Ese sustrato visual contribuye, sin duda alguna, en el encaminamiento y la construcción efectiva del peregrinaje narrado. Conforme con la postura de Marigno Vázquez (2018b:315), “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional*, de

Miguel de Cervantes y Saavedra permanece en la historia de la literatura como una verdadera antología de écfrasis, elementos mitológicos, referencias emblemáticas, o sea, imágenes escriturales”. Esta conclusión se destaca del primer capítulo de la segunda parte: *Lectura de la descriptio textual: las imágenes emblemáticas en el “Persiles”*; el cual tenía como objetivo el estudio de los motivos de la emblemática en el *Persiles*.

Después de los análisis, nos hemos dado cuenta de que muchos emblemas de emblemistas tales como Alciato, Ripa, Juan de Borja o Covarrubias trasparecen en la obra desde el enfoque de imágenes textuales. Esto ha permitido, por ejemplo, identificar los símbolos del Amor, la Fortuna y la Ocasión, la Virtud, el Olmo y la Vid, el Vicio, la fiesta de las barcas, la peregrinación por el mar, el Cuerpo y la Voz, el Silencio y la Prudencia, la Ingratitud y, por fin, la figura de la mujer.

En segunda instancia, se han descubierto otras imágenes en el texto persiliano, pero que no tienen relación con los emblemas reales de la literatura emblemática del Siglo de Oro. Resulta, pues, que Cervantes las ha creado sea para satisfacer unas exigencias narrativas del relato (como por ejemplo la descripción de ciertos lugares), sea para justificar su fuerte apego por la cultura visual.

De manera puntual, se ha podido identificar la écfrasis pictórica, la pintura topográfica, la pintura onírica, la alegorización de la historia de la humanidad y, por fin, algunas imágenes religiosas en la obra tales como las alegorías de la huida de José y María, la Virgen de Guadalupe y la Torre de Babel. Se puede notar que el *Persiles* es un texto híbrido donde se confunden intertextualidad e intermedialidad. Cervantes convoca las referencias emblemáticas por medio de alusión, metáforas o, a veces, por citas directas.

Sobre la cuestión que pone en escena los diálogos entre el *Persiles*, el *Quijote* y sus ilustraciones post-modernas, dos principales capítulos han posibilitado averiguar esas hipótesis: *Lectura de los diálogos entre imágenes textuales e ilustraciones*

contemporáneas en “Persiles” y De los límites del “Persiles” al éxito de la recepción del Quijote en África.

En el caso del *Persiles* y sus ilustraciones, hemos visto que comparte unos ideales comunes con los grabados de Rompaey y las pinturas neo-cubistas de Echenique. Son: el parentesco ideológico, los efectos cinético, ficcional y metaficcional y la figura autoral.

En muchas ocasiones, Cervantes masifica a sus personajes (viajar y comer en grupo), lo que viene representado en el 97,22 % de las treinta y seis ilustraciones analizadas. Por ejemplo, en los cuadros de Echenique, los seres se mezclan, representan un diluir de cuerpos, se con-funden en una masa anónima provocando un efecto de acumulación –micro-masas dentro de macro-masas-.

Ideológicamente, los dos sistemas semióticos parecen metaforizar la condición humana que perdura y no cambia: la ignorancia, el abismo, la ausencia de ideales, el individualismo (Marigno Vázquez, 2010; Ortega y Gasset, 2008). Otro parentesco ideológico son los simbolismos religioso y pagano.

Comparten los códigos del simbolismo religioso y, sobre todo, de la religión católica: los valores de adoración, amistad, compasión, espiritualidad, fe, fidelidad, honor, humildad, lealtad, perfección del alma, redención, piedad, virtud y virginidad (representados por la flor en los cabellos de Auristela en FAE 19). También, se ha despuntado la co-presencia de atributos de la religión católica como:

- 1° la cruz (ilustrada en el séptimo grabado de Rompaey y en las ilustraciones FAE 6, 12, 17, 19, 21 y 27 de Echenique);
- 2° la oración y las posturas;
- 3° la rosa y el lirio (véanse FAE 6, 18, 20 y 21) que representan el carácter vanidoso de la vida y una etapa para el más allá. Como postula Barbe-Gall (2007 :72), “la signification symbolique la plus courante de la fleur renvoie à la

beauté et à la fugacité. Toutes espèces confondues, on la présente dans de nombreuses natures mortes moralisantes, surtout à partir du XVIIe siècle, pour évoquer la fragilité de la vie quels qu'en soient par ailleurs les plaisirs” ;

- 4° Roma, como final del peregrinaje y santa ciudad: aparte el título de la ilustración FAE 6, *Periandro y su compañía, van a de peregrinación a Roma*, que ya revela el destino de los personajes gráficos; Echenique evoca Roma en sus ilustraciones por sinécdoque, con la plétora de iglesias y basílicas que representan la parte del todo;
- 5° la tempestad como ira de Dios: si las isotopías léxicas de la “tempestad” (motivos meteorográficos) como el “viento”, las “nubes”, la “noche oscura y tenebrosa”, los “truenos”, los “relámpagos”, la “borrasca”, la “furia”, la “tormenta”, la “turbación” son visibles en la *descriptio* del *Persiles*, la gramática plástica de algunos cuadros de Echenique y Rompaey conservan las huellas del fenómeno meteorológico. Muestra de ello es la ilustración FAE 14, *El barco que los llevaba, naufragó*, en que se puede observar un barco sobre cuyas velas sopla un violento viento. El sombreado con trazos espirales que Echenique aplica en las velas del navío representa el fuerte viento y la tormenta marina.

En ambos territorios, la interpretación es la misma: la desgracia, los gemidos, el sufrimiento y la muerte. Entonces, la tormenta se utiliza como castigo de Dios contra los vicios y pecados de la humanidad. También, simboliza la “cualidad agitada y peligrosa de la vida humana” (Arellano, 1998:178).

Avanzando en el mismo razonamiento, hemos podido averiguar ciertos horizontes compartidos entre las ilustraciones de Echenique y el *Persiles* en términos de filosofía pagana, es decir, de corte politeísta y centrada en la adoración de “dioses y diosas, hombres y mujeres con poder espiritual y/o político, por ejemplo, el culto al César como hijo de la divinidad en la cultura romana” (Herrera Ospina, 2015:123). Se encuentran tanto en la diégesis textual como en las gráficas. Son los motivos

intertextuales que Cervantes inserta en su texto para significar su apego con la cultura simbólica del género emblemático y que ilustran los artistas.

Así, se destacan varios símbolos como:

- 1° el caballo (FAE 4): emblema de *Poseidón* (dios del mar y de los océanos);
- 2° el lobo (PVR 2): símbolo de *Apolo* -hijo de *Zeus*, dios de la profecía, de la belleza masculina y de la medicina-, el lobo en el *Persiles* y en el grabado PVR 2 de Rompaey representa la protección ya que, después de haberle liberado a Rutilio de una sentencia de muerte, este último tiene la ilusión de la transformación de la hechicera en lobo. Pues, la ilusión anula el peligro que pueda representar el “lobo”;
- 3° la luna (FAE 2, *Oía llorar a una dama*): símbolo masónico, la luna representa el principio femenino, la fertilidad, pero también “los cambios repentinos de humor” (Battistini, 2003:315); como el humor de Taurisa que se echa a llorar y el rostro triste que se nota en la ilustración;
- 4° la metáfora del céfiro (FAE 20, *Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden*): representado en las ilustraciones por los molinos de viento, es símbolo del dulce viento occidental;
- 5° las estrellas (PVR 3): simbolizan la esperanza, la calma y la bonanza como lo indica el emblema 43 de Alciato, *Spes proxima*, la esperanza cercana;
- 6° la rueda de la Fortuna (FAE 4, *Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca*): simboliza la evolución espiral ascendente del hombre, el camino recorrido en el universo por las distintas civilizaciones, pero también las situaciones cambiantes que se imponen al ser humano durante su vida. Las cuadrículas negras y blancas que Echenique representa en dichas ruedas significan la igualdad de razas, de personas, lo que es uno de los tres principios universales de la Masonería.

De los cuatro elementos del principio primero de Bachelard, tres han sido ilustrados: el agua/mar, el aire/viento y la tierra. Cobran simbolismos dualistas que se

ilustran como facilitadores o elementos perturbadores que desencadenan las acciones e impactan el curso normal de las andanzas de los peregrinos.

Por ejemplo, el mar, símbolo de la vida eterna, purificación que expía los pecados de la condición carnal de los personajes para que lleguen a Roma puros, somete a los viajeros a un destino inflexible cuando se vuelve madrastra por la acción perturbadora del viento. La tierra, en cuanto a ella, es acogedora. Es el lugar secreto donde se manifiesta el amor ardiente (la cueva subterránea) y, es símbolo de paz, descanso y vida eterna (caso del entierro de Cloelia).

El último motivo del simbolismo pagano que comparten nuestros dos sistemas semióticos es el de Cupido, la Voluptuosidad y su relación con el vicio de la Vanidad. En PVR 9 y FAE 3 vienen representadas a mujeres ora con contornos femeninos acentuados ora desnudas. Estos cuerpos tienen el poder de complacer las necesidades terrenales y sensuales (como apetitos sexuales), por lo que se vuelven entidades inútiles y basuras desechables que perecen.

Es importante mencionar que las mujeres desnudas de las pinturas de Echenique no simbolizan sólo la Vanidad. Según nos comentó el propio artista, traducen la bondad y la belleza perdida en el arte actual. Esas dos cualidades están presentes en el segundo grado de la Masonería. Las representa en sus cuadros a través de la figura de Venus, motivo estético que se vuelve una obsesión icónica, que se repite por constancia en su gramática pictural.

Otro elemento muy importante de las relaciones de junción es la estética del efecto cinético de la(s) diégesis -textual e iconográfica-. En efecto, tal como los personajes de la diégesis del *Persiles* se desplazan continuamente, los artistas-ilustradores utilizan diferentes operaciones picturales para representar la ilusión del movimiento en sus imágenes:

- 1° los signos icónicos (sucesión de asimetrías, líneas oblicuas, círculos y espirales);
- 2° los colores dinámicos (contraste de los colores cálidos y fríos, variación de los registros de color a lo largo de la narración gráfica con función espacial desplazable);
- 3° los medios de desplazamiento y las geo-topografías (representación del barco, personajes gráficos que caminan a pie utilizando cetros como muletilas, cambios de espacios) y;
- 4° las actitudes y posiciones de los cuerpos (inclinados, corriendo).

Es menester recordar que hemos listado una serie de motivos presentes en la gramática plástica de Rompaey y Echenique que ilustran de manera concreta el efecto cinético. Son el desdoblamiento del caballo (FAE 10), el desequilibrio de los personajes (FAE 23) y la inclinación de los componentes gráficos (personajes, casas, objetos) en FAE 20 y PVR 5; la acción de caminar del viejo en FAE 21 y el galope de los caballos en FAE 4, 10 y 21. También hemos identificado el ave que vuela (FAE 21), las ropas que flotan en el aire (PVR 1, 3, 8 y 9), las velas de las barcas que flotan (PVR 1, FAE 3, 7 y 14) y las olas turbadas por el efecto de la tempestad (PVR 3).

Los efectos ficcional y meta-ficcional del texto también han sido ilustrados, especialmente en los cuadros del hispano-cubano. Así, para marcar la estética de la ficción, utiliza las figuras abstractas y no figurativas. En FAE 16, *Peregrinación onírica de Auristela y Periandro*, se sirve de la gama cromática (mescla del rojo, amarillo, verde difuminado), el desdoblamiento de las líneas y el aspecto mortífero de la composición para expresar el sueño, otro motivo de ficción.

Para ilustrar la meta-ficción del *Persiles*, Echenique parece pintarse en sus propios cuadros. Pues, pinta los procesos estéticos picturales de su propia ficción, inspirados en su hibridismo cultural (uso del café, vino tinto, vino rosado, temática relativa a su ideología filosófica social, por ejemplo). Para terminar con este punto, conviene mencionar otros puntos del hipotexto, ilustrados por nuestros artistas:

- 1° la acumulación o el efecto de superposición: con el uso de la técnica mixta, la yuxtaposición y la superposición de formas, líneas, colores, personajes, objetos y micromundos;
- 2° la figura autoral: Cervantes considerado como narrador extradiegético omnisciente está representado en contrapicado, desde una *mise en page* que le sitúa en posición dominante y en focalización cero (véanse las imágenes FAE 7, 11 y 13);
- 3° el polifonismo narrativo: con el uso de micromundos (personajes, microespacios, microformas, ojos, figuras, caras, colores) y de microfiguras iconográficas. Las voces subjetivas de cada uno de esos mundos participan en la construcción de la realidad pictural del cuadro, tal y como las diferentes voces narrativas de la novela participan en la construcción del relato.

En segunda y última instancia, los análisis han revelado que algunas ilustraciones de Rompaey y Echenique distan con el *Persiles*. Los artistas re-crean y superan el hipotexto con su visión propia. Dicho de otro modo, lo interpretan, contextualizan y adaptan al receptor/lector contemporáneo de la edición. Este punto preciso ha permitido marcar una pausa sobre el caso específico de la estética echeniqueana híbrida.

En efecto, se ha notado que Echenique crea su propia estética mestiza que se arraiga en su cultura híbrida (afro-cubana/caribeña y española) y su época (posmoderna o contemporánea). Cubaniza sus cuadros utilizando el café, recreando la etnografía de algunos valores y costumbres populares de origen cubano y afrodescendiente como el mito de la mulata (lucha contra la discriminación racial, la estigmatización, los estereotipos y el desprecio de la mujer de color en la sociedad) y la Santería (uso de máscaras, figuras mortíferas, pardas y no figurativas, la multiplicación de rostros, manos, ojos, bocas y pies).

Después de todo, hemos ido constatando que la relación de junción es dominante. Esto es debido al hecho de que los ilustradores tomen como punto de anclaje el texto.

Sus ilustraciones no juegan, sino el papel de relevo, aunque se han podido notar ciertas digresiones en términos de personalización. A este propósito, Marigno Vázquez afirma que son ilustraciones arraigadas “fielmente en el texto, o sea, que en estos iconotextos el punto de ‘anclaje’ es el texto, siendo aquí la imagen iconográfica como un ‘relevo’ de la imagen escritural más que un comentario o una interpretación personal del ilustrador” (2018:316-317).

En lo que se refiere al *Quijote* y sus ilustraciones africanas, hemos estudiado los diferentes diálogos entre el hipotexto y la serie *DQRN*. Hemos podido notar algunos rasgos comunes a los dos sistemas semióticos. En las imágenes, se puede ver al viejo caballero flaco, destartado, alto con los mismos bigotes grandes y negros como en el texto. También viene acompañado con su Rocinante y su sempiterno escudero.

A la inversa, se adaptan algunas aventuras, la prosopografía y el *portrait* de los protagonistas –don Quijote y Sancho Panza- y los paisajes a la mirada africana contemporánea, pero conservando la percepción caballerescas y cómica de la obra original. Además de su hibridez cultural e identitaria, las ilustraciones tienen una función didáctica y social en referencia con la temática del texto y las preocupaciones socio-históricas de África como la trata de los negros y la violencia infantil. Se ha observado que las humanidades culturales africanizadas del catálogo son las del África del oeste saheliano con consideraciones socioculturales, culturales, paisajistas, urbanas, eco-críticas, mitológicas y simbólicas.

Se puede observar, pues, que dos territorios dialogan constantemente: por una parte, el hipotexto y las ilustraciones africanizadas (desde el punto de vista estético). Por otra, las culturas española y sahelo-africana (desde el punto de vista socio-cultural). La evidencia es que el lector/observador se encuentra en el entredós de esos vaivenes identitarios provocados por las constantes desterritorializaciones y reterritorializaciones.

La reflexión del último capítulo, *Más allá del iconotexto: hacia una lectura transhistórica y transcultural*, se ha situado más allá del iconotexto. Se ha tratado de una lectura transhistórica, transcultural y sociocultural del *Quijote*, apoyada en los conceptos de arquetipo y mito.

Nuestra intención ha consistido en demostrar que, por inspirar y ser un modelo intelectual durante cinco siglos y para varias culturas, la figura quijotesca es considerada como mito. Pero, antes, desde consideraciones filosóficas y psicológicas, el *Quijote* se ha considerado como estructura trascendental, transcultural, por ende, colectiva.

Enseguida, el proceso mitográfico ha sido estudiado desde río arriba, es decir, de modo ascendente (del tipo al mito). Hemos partido de la consideración del *Quijote* y sus protagonistas como tipos y prototipos literarios/artísticos para desembocar en su concepción como mito, debido a su universalidad (lo hemos llamado mito intelectual. En “intelectual”, hemos puesto los ámbitos literario y artístico).

Esto ha permitido abordar el carácter sociocultural del mito quijotesco a partir de su humanismo y sus valores, encarnados estéticamente en las ilustraciones africanas. Precisamente, ha sido cuestión de ver cómo los africanos, desde sus humanidades y sus influencias sociohistóricas y cultu(r)ales, viven el mito quijotesco.

Desde una lectura fenomenológica del arquetipo, se ha estudiado cómo vuelve a imponerse el *Quijote* como realidad objetiva observable fuera del intra-sujeto, cargada de contenidos que superan la experiencia personal y que se manifiestan en todos los individuos, todos los pueblos y las culturas. Lo que Jung, psiquiatra y alumno de Freud, considera como arquetipo o estructuras de lo inconsciente colectivo (Jung, 2019).

Ha sido sustancial, pues, estudiar los motivos que conforman su universalidad, entre los cuales su pan-temática con valores filósofos éticos y morales o su enfoque

psicológico: el *Quijote*, mimesis y personalidad y, su forma de expresión trans-social. Como afirma Cervantes en la segunda Parte del *Quijote*, “los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes” (*Quijote II*, 3, p.572).

Es una novela con un abanico de temas humanos y divinos que tratan de las costumbres populares y cultas, la moral, la religión, los sentimientos o las pasiones y que examina hasta los mínimos detalles de la vida cotidiana; por lo que se considera como un espejo en que cada ser humano puede mirarse (Céspedes Benítez, 2001).

Además, en las dos partes de la novela, don Quijote (Quijotismo) y Sancho Panza (Sanchismo), transmiten valores universales entre las cuales la abnegación, el agradecimiento, el altruismo, la amistad, el amor, la búsqueda de la justicia, el coraje, la cortesía, el deber, la fidelidad, la generosidad, la honestidad, la humildad, la paciencia y la valentía. Para hablar como Duffé Montalván, “aunque para algunos autores estos principios son el reflejo de la ideología dominante de la época de Cervantes, no se puede negar su carácter universal y eterno, ya que incluso en nuestro siglo actual se aboga por su establecimiento en la sociedad” (2005:60).

Por ejemplo, se ilustran los actos de amabilidad en dos cuadros: el GC 2 y 3. En el cuadro GC 2, se representa a una mujer con un regalo y, en GC 3, se ilustra un acto de caridad donde se puede ver a un rico que ofrece dinero a los necesitados en una calle de Guinea.

Desde el punto de vista psicológico, los *psicothemas* de la novela nos han ayudado. Hemos cuestionado, pues, los impactos mentales, espirituales y personales de la novela en los lectores reales. A este propósito, nos hemos apoyado en el *Quixotic Principle* (Principio quijotesco) de Harry Levin y Sarbin. Para mejor evaluar estos impactos psicoantropológicos, hemos tomado el tema del amor casto –sin deseo sexual- de don Quijote hacia Dulcinea del Toboso. Como sostiene Combet (1980), el

impacto emocional de este tipo de amor es de corte general porque es espiritual y asexual.

Cuanto más el *Quijote* impacta la personalidad de los lectores, cuanto más cada individuo se siente concernido, más el impacto se desmultiplica como los rizomas deleuze-guattarianos y se hace estructura de lo inconsciente colectivo (arquetipo), la religión común a todos los pueblos y culturas. Es, por fin, una obra policontextual, “hecho histórico-literario conectado a diversas manifestaciones artísticas, que han convertido a autor y obra en emblemas culturales, estéticos e ideológicos atemporales” (Rodrigo Martín y López López, 2016:245).

Siendo esclarecida la cuestión de la trascendencia del *Quijote*, hemos tratado de diagnosticar, desde sus humanidades, sus influencias sociohistóricas y cultu(r)ales, la manera como los africanos viven el mito quijotesco y como lo transcriben estéticamente en sus cuadros. Los siguientes puntos se han destacado:

- 1° desde el mito del idealista bienhechor, la transmisión de los valores y consideraciones eco-críticas, don Quijote se preocupa por la protección del río Níger que sufre la polución y el calentamiento global (ML 13);
- 2° el Amor platónico: por amor, don Quijote se echa al agua para salvar a su Dulcinea del Toboso que cree ver en peligro de ser devorada por un cocodrilo (NR 24), ilustración que puede pasar por ser una lección sobre el poder del amor, valor en pérdida de energías en el continente africano hoy días;
- 3° el acogimiento: don Quijote y su compañero son acogidos calurosamente por una ribereña en Níger con “una calabaza llena de leche y la bola” (NR 2);
- 4° don Quijote como superhéroe y defensor de los derechos humanos, los marginales y débiles: el caballero acude en socorro de dos niños azotados por sus torturadores en Mali (ML 17) y Níger (NR 3); defiende los derechos humanos, la protección de los niños y la interdicción de los malos tratos corporales como medio de castigo en África.

En el mismo orden de ideas, por anamnesis estético-histórico, los artistas encarnan el mito quijotesco resucitando un hecho cumbre del pasado de África: la esclavitud. Es así como, en NR 3, el caballero viaja a África para defender a los africanos contra la esclavitud.

El estudio que hemos abordado se ensancha a medida que avanzamos en las indagaciones, abriendo interminables posibilidades de investigaciones conexas. Eso ha dificultado nuestra faena, pero nos hemos pegado a nuestros objetivos iniciales. Sería, pues, presuntuoso pretender haber hecho una investigación exhaustiva sobre los diálogos intersemióticos e interculturales entre el *Persiles*, el *Quijote* y sus reescrituras iconográficas. Seguiremos indagando para consolidar los resultados obtenidos hasta aquí.

Entonces, podría ser un trabajo muy interesante y fructífero extender la exploración de las cuatro ediciones europeas -tres españolas⁴⁰² y una germánica⁴⁰³- ilustradas del *Persiles*. En el mismo orden de ideas, podría ser muy enriquecedor estudiar su reescritura francesa titulada *Tarsis et Zélie*, con 20 grabados y 03 frontispicios⁴⁰⁴.

In fine, a nuestro juicio, las reescrituras plásticas de la obra de Cervantes en África podrían constituir un terreno extremadamente fértil ya que muchos aspectos, empezados en la presente tesis quedan por elucidar y profundizar más. Sería también oportuno explorar otros dominios intermediales tales como la música y las representaciones teatrales.

⁴⁰² Cervantès y Saavedra, Miguel de, *Obras de Cervantes* [1847], con 14 grabados de distintos autores, Madrid, Gaspar y Roig, 1865-1866; Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda. Historia septentrional*, con 8 grabados de Joseph Ximeno, Madrid, Don Antonio de Sancha, 1781; Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Trabajos de Persiles y Sigismunda*, con 4 grabados de Fiquert, Madrid/ Barcelona, Librería de San Martín-EL Plus Ultra, 1859;

⁴⁰³ Cervantes y Saavedra, Miguel de, *Persiles*, en *Werke von Miguel de Cervantes Saavedra. Complete Works*, con 14 ilustraciones de Johann Friedrich Rosmäsler y Rossmässler, traducido por Hieronymus Müller, Zwickau, Gebrüder Schumann, 1825-1829, XVI vols., vols. XIII-XV – con 3 ilustraciones para el *Persiles*. (80 x 55 cm. / Johann Friedrich Rosmäsler).

⁴⁰⁴ Le Vayer de Boutigny, Roland, *Tarsis et Zélie* [1665], avec 20 gravures et 3 frontispices, Paris, Musier Fils, 1774.

Por ejemplo, las escenificaciones del *Quijote* –“Vié Quixot”- en Costa de Marfil y *Rinconete y cortadillo* en Nigeria que fueron representadas en el marco de la celebración del cuarto centenario de la muerte de Cervantes en 2016. Y, por qué no, crear plataformas científicas y artísticas sobre las ilustraciones de la obra de Cervantes en el continente. Ensanchar las investigaciones en el dominio de la edición multimedia -caso de la edición multimedia para tabletas de *La destrucción de la Numancia* producida por Alfredo Hermenegildo en 2014⁴⁰⁵- podrá ser otra opción de indagación.

⁴⁰⁵ *La destrucción de la Numancia* (nueva edición multimedia para tableta), Trois-Rivières, Anejos de Teapal, ISBN 978-29813983-1-4. En línea https://itunes.apple.com/es/book/la-destruccion-de-numancia/id1109801194?_e_pi_=7%2CPAGE_ID10%2C3572552536.

BIBLIOGRAFÍA

I. Obras del corpus

Alarcón Echenique, Felipe (2017). *Cervantes, visiones del 'Persiles'*. Argamasilla de Alba: Ediciones Soubriet, 27 pinturas mixta cartulina, 70 x 50 cms.

Cervantes y Saavedra, Miguel de (1947). *Les travaux de Persiles et de Sigismonde*. Traduction de Daudiguiet revue par Mathilde Pomès. Préface de Mathilde Pomès, illustré de bois gravé de Van Rompaey, 145 x 190 mm, Paris : Editions Stock, collection "Voyages Imaginaires".

(4ª ed.) (2003). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición de Carlos Romero Muñoz, Madrid: Ediciones Cátedra.

(2009). *Don Quijote de la Mancha*. Edición de Francisco Rico, Madrid: Santillana Ediciones Generales.

Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.) (2016). *Don Quijote en el río Níger/ Don Quichotte au fleuve Niger*. Madrid: AECID Publicaciones, en línea <https://www.aecid.es/ES/la-aecid/publicaciones-y-documentos>.

II. Obras generales

Alarcón Hincapie, Jhon Wilder (2015). "Oración corporal, un tesoro escondido". *RAM*, Universidad Santo Tomas, Facultad de Teología, vol. 6, núm. 1, pp. 155-172. En línea <http://Dialnet-OracionCorporalUnTesoroEscondido-5663394.pdf> (consultado el 26/02/2020).

Andreo García, Juan y Gullón Abao, Alberto José (1997). "Vida y muerte de la Mulata. Crónica ilustrada de la prostitución en la Cuba del XIX". *Anuario de Estudios Americanos*, España, Tomo LIV, vol. 1, pp.135-157. En línea <http://estudiosamericanos.revistas.csic.es> (consultado 9/03/2020).

Augmented Reality Media (2017). "La realidad aumentada en el futuro editorial. Perspectivas y oportunidades". *Inglobe Technologies*, en línea <http://>

www.inglobetechnologies.com/docs/whitepapers/AR-editorial_whitepapers.pdf.

- Báez, Rodríguez Heriberto (2011). “El Barroco. Fundamentos estéticos. Su manifestación en el arte europeo. El Barroco en España. Estudio de una obra representativa” (Temario de oposiciones de Geografía e Historia). *Clío*, núm. 37, pp.1139-6237.
- Cortés Moreno, Maximiano (2001). “Fenómenos originados por las lenguas en contacto: cambio de código, préstamo lingüístico, bilingüismo y diglosia”. *Wenzao Journal*, núm. 15, pp.295-312. Universidad Wenzao, Taiwán. En línea
<http://ir.lib.tut.edu.tw/wSite/PDFReader%3Fxmld%3D59367%26fileName%3D> (consultado el 21/03/2020).
- Del Vecchio, Gilles y Marigno Vázquez, Emmanuel (2015). *Un recorrido por la literatura y cultura españolas*. Cap Capes Espagnol, Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne.
- Denkha, Ataa (2014). *L’imaginaire du paradis et le monde de l’au-delà dans le christianisme et dans l’islam*. Paris : L’Harmattan.
- Eco, Umberto (2000). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Editorial Lumen, S.A.
_____ (2a Ed) (1988). *Signo*. Traducción de F. Serra Cantarell, Barcelona: Editorial Labor.
- Essome Lele, Gislain Arnaud (2017). *Estudio semiolingüístico de la propaganda en el ciberactivismo español: caso del movimiento 15-M entre 2011 y 2015* (Tesina de máster inédita). Universidad de Maroua, Camerún.
- Fontanier, Pierre (2009). *Les figures du discours*. Paris : Éditions Flammarion.
- Genette, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil.

- _____ (1982). *Palimpsestes*. Paris : Seuil.
- _____ (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción de C. F. Prieto, Madrid: Taurus.
- Genette, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- _____ (1992). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Grün, Anselm y Reepen, Michael (2012). *Los gestos de la oración*. Bilbao : Desclée De Brouwer.
- Gutiérrez Restrepo, Emmanuelle y al. (2015). *Guía de detección y prevención de la intolerancia religiosa*. Resultado del proyecto ACACIA (561754-EPP-1-2015-1-CO-EPPKA2-CBHE-JP) cofinanciado por el programa Erasmus+, ACACIA. En línea <http://acacia.red> (consultado el 25/03/2020).
- Hatolong Boho, Zacharie (2013). “Prácticas publicitarias en lengua extranjera: El caso del español en Camerún”. *Pensar la publicidad*, vol. 7, núm. 2, pp.367-383, http://dx.doi.org/10.5209/rev_PEPU.2013.v7.n2.46182
- Herrera Ospina, José de Jesús (2015). “La relación paganismo-cristianismo en la *Confesio Fidei* de Pedro Abelardo”. *Revista Perseistas, Medellín-Colombia*, vol. 3, núm. 2, pp.121-137.
- Jesús, Teresa de (Ed.) (2008). *Camino de perfección*. Buenos Aires: Editorial San Pablo.
- Jiménez, Marisela (2017). “La tradición oral como parte de la cultura”. *Revista ARJÉ*, vol. 11, núm. 20, pp.299-306.
- Jouve, Vincent (1993). *La lectura*. Paris : Hachette.

- Juncker, Kristine (2014). *Afro-Cuban Religious Arts. Popular Expressions of Cultural Inheritance in Espiritismo and Santería*. Gainesville: University Press of Florida.
- Kristeva, Julia (1969). “Narration et transformation”. In *Semiotica*, núm. 1, pp. 422-448.
- Laborderie, Arnaud (2016). “Remédiatisation et éditorialisation de l’Odyssée à travers les collections numériques patrimoniales”. *Actes du Colloque international sur les bibliothèques et archives à l’ère des Humanités numériques*. Tunisie : Institut supérieur de documentation.
- Lázaro, Fernando y Tusón, Vicente (1988). *Literatura española. Bachillerato 2º*. Madrid: Anaya.
- Loi N°98/004 du 4 Avril 1998 d’Orientation de L’Éducation au Cameroun, en línea <http://portal.unesco.org/education/en/files/12704/10434093270Cameroun1.doc/Cameroun1.doc> (consultado el 10/04/2020).
- López Jimeno, Amor y Mendizábal de la Cruz, Nieves (2016). “Análisis semiótico de un texto fílmico: culturemas y símbolos en “Un toque de canela” de T. Bulmetis”. España: Universidad de Valladolid (Trabajo elaborado en el marco del Proyecto de Investigación de la Universidad de Valladolid (GIR), “Lenguas europeas: enseñanza / aprendizaje, pragmática intercultural e identidad lingüística”).
- Mambi Magnack, Jules Michelet (2013). *Littérature postcoloniale et esthétique de la folie et de la violence : une lecture de neuf romans africains francophones et anglophones de la période postindépendance*. (Tesis doctoral inédita). Université Jean Monnet Saint-Étienne, Université de Yaoundé I.
- Maravall, José Antonio (1975). *La cultura del barroco. Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel.

- Marigno Vázquez, Emmanuel (2017). “Réflexions méthodologiques et critiques sur les études transdisciplinaires en sciences humaines et sociales”. *Cahiers du Celec*, núm. 12, La Relation. Abolir les frontières, sous la direction de Jérôme Dutel. En línea <http://cahierscelec.msh-lse.fr/node/75> (consultado el 25/06/2020).
- Martín Corvillo, José Manuel (2013). *15M: Análisis de la entropía comunicativa* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Valencia, España.
- Miño, González Paloma del (2010). “Minorías religiosas en el espacio del Islam”. Madrid, España: Fundación Iberoamérica Europa.
- Ors, Eugenio D’ (2002) (Ed.). *Lo barroco*, Madrid: Alianza/Tecnos.
- Ortega y Gasset, José (2008). *La rebelión de las masas*. Madrid: Tecnos Editorial S.A.
- Peirce, Charles Sanders (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Pizarro, Ana (2002). *Las grietas del proceso civilizatorio: Marta traba en los sesenta*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Porra Brotóns, Manuel (2019). *Iglesia Católica Romana e Islam: bases conceptuales para un diálogo desde el valor ético de la justicia en el 50 aniversario del Vaticano II* (Tesis doctoral inédita). Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Prado, Rafael Barreto (2010). “Sustentação de discursos e (Re)produção da língua oficial”. In 17º COLE-Congresso de Leitura do Brasil, Campinas-SP: ALB/Unicamp.
- Puig, Luisa (2004). “Polifonía lingüística y polifonía narrativa”. *Poética*, México, vol. 25, núm. 2, pp.377-417. En línea <http://www.scielo.org> (consultado el 07/03/2020).

Rico, Francisco (dir.) (1983). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona : Editorial Crítica.

Robert, Marthe (1977). *Roman des origines et origines du roman*. Collection TEL, Paris : Gallimard.

Sarmati, Elisabetta (2008). “Santiago Fernández Mosquera, *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/ Vervuert, 2006, 191 p.” (reseña). *Criticón*. pp.103-104, en línea, [http:// journals.openedition.org/criticon/12327](http://journals.openedition.org/criticon/12327) (consultado el 15/05/2020).

Scheibe, Karl Edward (2000). *The drama of everyday life*. Cambridge, Mass: Harvard University Press.

Tumi Guzmán, Luis Francisco (2015). *Ficción y metaficción en los textos narrativos: El caso de “Último verano en Colán”* (Tesis posgrado). Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Wirtz, Kristina (2007). *Ritual, Discourse, and Community in Cuban Santería. Speaking a Sacred World*. Gainesville: University Press of Florida.

Wölfflin, Heinrich (2018). *Renacimiento y Barroco*. Traducido del inglés por Nicanor Ancochea. Editor digital: Titivillus.

Zecchetto, Victorino (2002). *La danza de los signos. Nociones de semiótica general*. Quito : Ediciones Abya-Yala.

III. Estudios teóricos y críticos

III.1. Arte, pintura e iconografía

Agustín Lacruz, María del Carmen (2010). “El contenido de las imágenes y sus análisis en entornos documentales” en Gómez Díaz, Raquel (ed.). *Polisemias*

visuales. Aproximaciones a la alfabetización visual en la sociedad intercultural. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.85-116.

Barthes, Roland (1964). “Rhétorique de l'image”, *Communications*, vol.4, núm. 1, pp.40-51. DOI : 10.3406/comm.1964.1027

Belting, Hans (2004). *Pour une anthropologie des images.* Traduit de l'Allemand, Paris : Gallimard.

Bergez, Daniel (2004). *Littérature et peinture.* Paris : Armand Colin.

Bessière, Bernard y Bessière, Christiane (2018). *La peinture espagnole.* Presses universitaires de Provence : Aix-Marseille université.

Blume, Hermann (1999). *Manual de grabado en madera y técnicas afines.* Madrid : Tursen S.A.-H. Blume Edición.

Buatois, Isabelle (2012). *Le sacré et la représentation de la femme dans le théâtre et la peinture symbolistes* (Tesis doctoral inédita). Université de Montréal.

Crespo Martín, Bibiana (1999). *El libro-arte. Concepto y proceso de una creación contemporánea* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Barcelona, España.

Deronne, Hélène (2017). “Signes et symboles dans l'écriture picturale : exemples choisis”. Corbier, Mireille y Sauron Gilles (dir.). *Langages et communication : écrits, images, sons.* Paris : Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, pp.171-176, DOI : 10.4000/books.cths.917

Entenza, Ana (2008). *Elementos básicos de las representaciones visuales funcionales. Análisis crítico de las aportaciones realizadas desde diversas disciplinas.* (Tesis doctoral) España: UAB.

Fozza, Jean-Claude ; Garat, Anne-Marie y Parfait, Françoise (2003). *La petite fabrique de l'image.* Paris : Éditions Magnard.

- Franco Ruschmann, Carla Beatriz (2003). *Arte geométrico: análisis y tendencias de su desarrollo plástico* (Tesis doctoral inédita). Universidad de Granada, España.
- Fresnault-Deruelle, Pierre (1993). *L'éloquence des images*. Paris : PUF.
- González Hernando, Irene (2011). "El Diluvio universal". *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, núm. 6, pp.39-49.
- Haro González, Salvador (2013). *Treinta y un libros de artista. Una aproximación a la problemática y a los orígenes del libro de artista editado*. Marbella: Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo.
- Harris, Ambrose (2006). *Color*. Traducción de M. Mas, Barcelona: Parramón Ediciones, S.A.
- Jameson, Isabelle (2005). "Histoire du livre d'artiste". In *Cursus*, vol. 9, núm. 1.
- Kandinsky, Vasili (2003). *Punto y línea sobre el plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Traducción de R. Echavarren, Buenos Aires : Paidós.
- Marigno Vázquez, Emmanuel (2015). "Los mitos quevedescos desde los siglos XX y XXI". In *La Perinola* (ISSN: 1138-6363), núm. 19, pp.51-70.
- _____ (2018a). "Pablos de Segovia ilustrado por Luis García-Ochoa: un caso de retrato-robot". *La Perinola*, (ISSN: 1138-6363), núm. 22, pp.177-188. DOI: 10.15581/017.22.177-188
- Martín Gil, Francisco (2011). *Claves para entender un cuadro*. Madrid: AIIM.
- Milliot, Elsa (2009). *Histoire de l'édition du livre d'artiste en France. Étude comparée des Éditions du Cneai et Incertain sens* (Mémoire de Master). Université Lumière Lyon 2, France.
- Mitchell, William John Thomas (2005). "What is an Image?". In *New Literary History*. Johns Hopkins University Press, vol. 15, núm. 3, pp.503-537. En

línea <http://links.jstor.org/sici?sici=0028-6087%28198421%2915%3A3%3C503%3AWIAI%3E2.O.C0%3B2-S> (consultado el 06/08/2019).

Panofsky, Erwin (2007). *Estudios sobre iconología*. Traducción de F. Bernardo, Colección Alianza universidad (AU), Madrid: Alianza Editorial.

_____ (2011). *El significado en las artes visuales*. Traducción de N. Ancochea, Colección Alianza Forma (Af), Madrid: Alianza Editorial Sa.

Pascual Buxó, José (1989). “Iconografía y emblemática (El estatuto semiótico de la figuración)”. California: University of California, Actas X, pp.1273-1278.

Polo Pujadas, Magda (2011). “El libro como obra de arte y como documento especial”. *Anales de Documentación*, vol. 14, núm. 1. En línea <http://revistas.um.es/analesdoc/article/view/120151> (consultado el 12/08/2019).

Ripa, Cesare (Ed.) (2011). *Iconologie*. Traducción de J. Baudoin, Paris : Alain Baudry et Cie.

Rodríguez López, María Isabel (2005). “Introducción general a los estudios iconográficos y a su metodología”. Madrid: Liceus Editorial.

Tapia, Alejandro (1991). *De la retórica a la imagen*. México: UAMX, División de Ciencias y Artes para el Diseño.

Topping, Margaret (2010) “Travelling Images, Images of Travel in Nicolas Bouvier’s L’Usage du monde”. *French Studies: A Quarterly Review*, vol. 64, núm. 3, pp.302-316.

Turlais, Pierrette (1997). *Livres d’artistes : l’invention d’un genre : 1960-1980*. Paris : Bibliothèque Nationale de France.

Vandendorpe, Christian (2005). “Régime du visuel et transformation de l’allégorie”.
Protée, vol. 33, núm. 1, pp. 25-38, DOI: 10.7202/0122ar

Villafañe, Justo (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. España: Ediciones Pirámide (Grupo Anaya, S.A.).

Villafañe, Justo y Mínguez, Norberto (2002). *Principios de teoría general de la imagen*. España: Ediciones Pirámide.

III.2. Sobre écfrasis

Aurora Pimentel, Luz (2003). “Écfrasis y lecturas iconotextuales”. *Poligrafías*.
México: Universidad Nacional Autónoma de México, núm. 4, pp.205-215.

Cariboni Killander, Carla; Lutas, Liviu y Strukelj, Alexander (2014). “A New Look on Ekphrasis: an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example”. *Ekphrasis, Cinema, Theatre. Media*, vol.12, núm. 2, pp.10-31.

Clüver, Claus (1998). “Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis”. *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. (Eds. Valerie Robillard and Els Jongeneel). Amsterdam: Vrije Universiteit UP, pp.35-52.

De Armas, Frederick (ed.) (2005). *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press.

_____ (2005). “Simple Magic: Ekphrasis from Antiquity to the Age of Cervantes”, en De Armas, Frederick (ed.) (2005). *Ekphrasis in the Age of Cervantes*. Lewisburg: Bucknell University Press, pp.13-32.

Eskelinen, Helena (2012). “Forms of ekphrasis in D'Annunzio's *The child of pleasure*”. in Eilitittä, Leena Louvel, Liliane y Kim, Sabine (eds.) (2012). *Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, pp.97-109.

Heffernan, James (1993). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Asbery*. Chicago: University of Chicago Press.

III.3. Sobre emblemática

Alciato, Andrea (1608). *Los emblemas*. (Ed. S. Sebastián; pról. A. Egido), Traducción de P. Pereza, Holanda: Titivillus.

Antón, Beatriz (2002). “Emblemática y didáctica del latín”. *Insignis pietate Ciconia*. Universidad de Valladolid: Revista de Estudios Latinos (RELat), núm. 2, pp.199-233.

Bouzy, Christian (1992). “El *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*: Sebastián de Covarrubias en el laberinto emblemático de la definición.” *Criticón*, núm. 54, pp.127-144.

_____ (2000). “De los *Emblemas Morales* al *Tesoro de la Lengua* y al *Suplemento*: Sebastián de Covarrubias reescrito por sí mismo”. In *Criticón*. núm. 79, pp.143-165.

Daly, Peter (1985). *The Latin emblem. Indexes and lists*: Canadá: Universty of Toronto Press.

Horozco y Covarrubias, Juan de (1589). *Emblemas Morales*. Segovia, Juan de La Cuesta.

López Poza, Sagrario (1999). “Los estudios sobre Emblemática: logros, perspectivas y tendencias de investigación”. *SIGNO. Revista de Historia de la Cultura Escrita*. España: Universidad de Alcalá, núm.6, pp.81-95.

Peñasco González, Sandra (2015). “Edición filológica y estudio de *Emblemas morales* de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)” (Tesis doctoral inédita), Universidade da Coruña, pp.138-752.

Praz, Mario (1975). *Studies in Seventeenth-Century Imagery*. (2^a ed.). Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Selig, Karl-Ludwig (1990). *Studies on Alciato in Spain*. New York: Garland.

Visser, Arnould (2005). *Joannes Sambucus and the learned image: the use of the emblem in Late-Renaissance Humanism*. Boston: Leiden University.

III.4. Sobre texto/imagen

Azéma, Julie (2016). “La relation texte/image dans les albums de jeunesse”. Master “Métiers de l’Éducation et de la Formation. Languedoc-Roussillon : ESPE.

Bardin, Laurence (1975). “Le texte et l’image”. *Communication et langages*, núm. 26, pp.98-112, doi : 10.3460/colan.1975.4211

Baridon, Laurent (2018). “Les lettres figurales de Grandville : des mots en images”. En Baridon, Laurent y Vaisse, Pierre (eds.). *Du texte à l’image. L’interprétation savante des œuvres d’art*. Lyon : Presses universitaires de Lyon, pp.93-104.

Hébert, Louis (2007). *Dispositifs pour l’analyse des textes et des images. Introduction à la sémiotique appliquée*. Limoges : Pulim.

Hoek, Leo Huib (1995). “La transposition intersémiotique pour une classification pragmatique”. En Hoek, Leo Huib y Meerhoff, Kees (éds.). *Rhétorique et image*. Editions Rodopi : Amsterdam, Atlanta, pp.65-80.

Klinkenberg, Jean-Marie (2009). “La relation texte-image, Essai de grammaire générale”. In *GEMCA*. Université catholique de Louvain.

Korzilius, Jean-Loup (dir.) (2006). *Art et littérature : le voyage entre texte et image*. Amsterdam : Éditions Rodopi.

- Lépine, Martin (2013). “Etude théorique des relations texte-images dans l’album pour adolescents”. *Nouveaux cahiers de la recherche en éducation (NCRE)*. Sherbrooke : Université de Sherbrooke, vol. 15, núm. 2, pp.97-118, doi: <https://doi.org/10.7202/1018458ar>
- Louvel, Liliane (2002). *Texte/Image : Images à lire, textes à voir*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes.
- _____ (2011). *Poetics of the Iconotext*. Traducción de L. Petit, Farnham : Ashgate Publishing Company.
- Louvel, Liliane y Scepi, Henri (dir.) (2005). *Texte-Image : nouveaux problèmes*, Presses Universitaires de Rennes, Colloque de Cerisy.
- Magritte, René (1929). “Les Mots et les Images”. In Breton, André (dir.). *La Révolution surréaliste*. Paris : Librairie José Corti, núm. 12, pp.32-33. En línea <https://inventin.lautre.net/livres/La-revolution-surrealiste-12.pdf> (consultado el 01/07/2020).
- Marigno Vázquez, Emmanuel (2010). “Comentarios iconográficos sobre unas ilustraciones contemporáneas a los textos de Francisco de Quevedo”. *L’écriture satirique de Quevedo illustrée aux XXe et XXIe siècles*. Lille : P.U.L./A.N.R.T., pp.629-636.
- Mitchell, William John Thomas (1987). *Iconology: image, text, ideology*. United States of America: Paperback edition.
- _____ (2018). *Iconologie : image, texte, idéologie*. Traduit de l’anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Amsterdam : Les Prairies ordinaires.
- Morizot, Jacques (2004). *Interface : Texte et image. Pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Presses Universitaires de Rennes : Rennes.

Nikolajeva, Maria y Scott, Carole (2000), "The dynamics of picturebook communication". *Children's Literature in Education*, vol. 31, núm. 4, pp.225-239.

(2001). *How Picturebooks Work*. New York: Garland Publishing.

Palomino Galera, Manuel (2015). *Edward Hopper. Un estudio de caso en la relación pintura y literatura*. Tesis doctoral. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Schmitt, Jean-Claude (2009). "Par-delà le texte et l'image. Le paradigme céleste de la procession". In Wetzel, Renné y Flückiger, Gabrice (dir.). (2009). *Au-delà l'illustration. Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*. Zürich : Chronos, pp.41-60.

Sipe, Lawrence (2012). "Revisiting the relationships between text and pictures". *Children's Literature in Education*, University of Minnesota, núm. 43, pp.4-21. DOI 10.1007/s10583-011-9153-0

Terrasa, Jacques (2^e éd.) (2017). *L'analyse du texte et de l'image en espagnol*. Paris: Armand Colin.

Tilleuil, Jean-Louis (2005). "Comment aborder l'étude du couple texte-image ? Épistémologie et sociopragmatique d'une relation problématique". In Tilleuil, Jean-Louis (dir), *Théories et lecture de la relation image-texte*, E.M.E, pp.61-118.

Vallée, Anouk (2015). *Les images de voyage : le rapport texte-image dans deux récits de voyage contemporains : L'Usage du monde de Nicolas Bouvier et Thierry Vernet (1963), Sur la route de Babadag d'Andrzej Stasiuk (2004)* (Mémoire de Master Littératures, spécialité littérature comparée). Université de Stendhal, Grenoble 3.

Van der Linden, Sophie (2003). “L’album entre texte, image et support”. *La revue des livres pour enfants*, núm. 214, pp.59-68.

_____ (2007). *Lire l’album* (2e édition). Le Puy-en-Velay : Atelier du Poisson soluble.

_____ (2008). “L’album, le texte et l’image”. *Le français d’aujourd’hui*. Armand Colin, vol. 2, núm. 161, pp.51-58. En Línea <https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2008-2-page-51.htm> (consultado el 28/06/2020).

Vouilloux, Bernard (2005). “Texte et image ou verbal et visuel?”. In Louvel, Liliane y Scepi, Henri (dir.) (2005). *Texte-Image : nouveaux problèmes*, Presses Universitaires de Rennes, Colloque de Cerisy, pp.17-31.

Wetzel, Renné y Flückiger, Gabrice (2009). “Introduction. Pour une approche croisée de la médialité médiévale”. In Wetzel, Renné y Flückiger, Gabrice (dir.). (2009). *Au-delà l’illustration. Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*. Zürich : Chronos, pp.7-18.

Wirth, Jean (2009). “Au-delà de l’illustration”. Réflexions sur le rapport texte/image dans l’art médiéval”. Wetzel, Renné y Flückiger, Gabrice (dir.). (2009). *Au-delà l’illustration. Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*. Zürich: Chronos, pp.19-39.

Yuste Frías, José (2011). “Traduire le couple texte-image dans la littérature pour l’enfance et la jeunesse”, Květa Kunešová [ed.] *De L’image à l’imaginaire. Littérature de jeunesse*, Hradec Králové (Républica Checa) : Université Hradec Králové, col. Gaudeamus, ISBN: 978-80-7435-096-2, pp.36-54.

III.5. Sobre intermedialidad e interculturalidad

Besson, Rémy (2014). “Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité à l’époque contemporaine”. *LLA-CREATIS*, Université de Toulouse. En línea

<https://hal-univ-tlse2.archives-ouvertes.fr/hal-01012325v2> (consultado el 24/06/2020).

- De Toro, Alfonso (2014). “Hacia una teoría de la cultura de la hibridez como sistema científico transrelacional, ‘transversal’ y ‘transmedial’”, *Estudios Literarios & Estudios Culturales. Nuevo Texto Crítico*, vol. 25, núm. 26, pp.275-329.
- Froger, Marion y Müller, Jürgen Ernst (dir.) (2007). *Intermedialité et socialité. Histoire et géographie d'un concept*. Münster : Nodus Publikationen.
- Marigno Vázquez, Emmanuel; Oury, Stéphane y Palomar, Gregoria (éds.) (2014). *Empreintes/emprunts : entre forces de conformisation et forces d'innovation. Recherches*, Université de Strasbourg, núm.12, pp.5-10.
- Masgrau-Juanola, Mariona y Kunde, Karo (2018). “La intermedialidad: Un enfoque básico para abordar fenómenos comunicativos complejos en las aulas”. *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 30, núm. 3, pp.621-637. <https://doi.org/10.5209/ARIS.59812>
- Méchoulan, Éric (2003). “Intermedialités : le temps des illusions perdues”. *Intermedialités / Intermediality*. Centre de recherche sur l'intermedialité. Num. 1, pp.9-27, DOI : <https://doi.org/10.7202/1005442ar>
- _____ (2010). *D'où nous viennent nos idées ? Métaphysique et intermedialité*. Montréal : VLB éditeur.
- _____ (2017). “Intermedialité, ou comment penser les transmissions”. *Fabula/Les colloques*, Création, intermedialité, dispositif. En línea <http://www.fabula.org/colloques/document4278.php> (consultado el 9/09/2020).
- Müller, Jürgen Ernst(1987). “Texte et médialité – une introduction”, in Müller, Jürgen Ernst (éd.). *Texte et médialité*. Mannheim: Lehrstuhl Romanistik, Universität Mannheim, pp.9-13.
- _____ (2000). “L'intermedialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspective théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision”.

Cinémas : revue d'études cinématographiques / Cinémas : Journal of Film Studies, vol. 10, núm. 2-3, pp.105-134, DOI : 10.7202/024818ar

_____ (2006). “Vers l’intermédialité. Histoires, positions et option d’un axe de pertinence”. *Médiomorphoses*, núm. 16, pp.99-109. En línea http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/23499/2006_16_99.pdf?sequence=1 (consultado el 25/06/2020).

Mutabazi, Evalde y Pierre, Philippe (2008). *Pour un management interculturel : De la diversité à la reconnaissance en entreprise*. Paris: Éditions L’Harmattan.

Walter, Moser (2007). “L’interartialité : pour une archéologie de l’intermédialité”, in Froger, Marion y Müller, Jürgen (dir.), *Intermédialité et socialité. Histoire et géographie d’un concept*. Münster : Nodus Publikationen, pp.69-92

III.6. Sobre filosofía y simbología

III.6.1. Sobre filosofía

Aristóteles (1992). *Investigación sobre los animales*. Traducción de J. Pallí Bonet, Madrid: Editorial Gredos.

Bachelard, Gaston (1942). *L’eau et les rêves. Essai sur l’imagination de la matière*. Paris : Librairie José Corti.

_____ (1943). *L’Air et les Songes. Essai sur l’imagination du mouvement*. Paris : Librairie José Corti.

_____ (1948). *La terre et les rêveries du repos*. Paris : Librairie José Corti.

Barthes, Roland (1966). *Crítica y verdad*. Traducción de J. Bianco, 1972, título original : *Critique et vérité*, Buenos Aires : Editions Seuil.

Descartes, René (2ª ed.) (1987). *Discurso del método, dióptrica, meteoros y geometría*. Traducido del francés por Q. Alonso, Madrid: Ediciones Alfaguara.

Foucault, Michel (1968). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de E. C. Frost, Argentina: Siglo XXI Editores.

Glissant, Édouard (1990). *Poétique de la Relation*. Paris : Éditions Gallimard.

Jung, Carl Gustav (1993). *Psychologie de l'inconscient*. 8^e édition préfacée, traduite et annotée par le Dr Roland Cahen, Paris : Georg éditeur.

_____ (2019). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Traducido del alemán por M. Murmis, Barcelona: Editorial Planeta.

Resche, Christine (2012). *La symbolique des quatre éléments primordiaux et les figures du temps : De la dramaturgie européenne aux livrets de Verdi. Littératures*. Université Blaise Pascal – Clermont Ferrand II, Università degli studi (Bologne, Italie).

Teresa Herner, María (2009). “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”. *Huellas*, núm.13, ISSN 0329-0573, pp.158-171.

Todorov, Tzvetan (1981) (2a Ed.). *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de S. Delpy, México: Premia editora de libros.

III.6.2. Sobre filosofía posmoderna

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1976). *Rhizome, introduction*. Paris : Edition de Minuit.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1997). *¿Qué es la filosofía?* Traducción de T. Kauf (Título de la edición original: *¿Qu'est-ce que la philosophie?*, 1991), Barcelona: Editorial Anagrama.

_____ (5^a ed) (2002). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Traducción de J. Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia: Pre-Textos.

(2016). *Milles plateaux : capitalisme et schizophrénie* 2 (Collection Critique). Lonrai : Les Éditions de Minuit.

Derrida, Jacques. (1967). *De la grammatologie*. Paris: Seuil.

III.6.3. Sobre mitos y símbolos

Barbe-Gall, Françoise (2007). *Comprendre les symboles en peinture*. Tours: Éditions Chêne.

Battistini, Matilde (2003). *Símbolos y alegorías*. Traducción de J. R. Monreal, Barcelona: Electa.

Éliade, Mircea (1989). *Aspects du mythe* (Collection Follio/Essais). Paris : Gallimard.

_____ (1991). *Mito y realidad*. Traducción de L. Gil, Aragón: Editorial Labor.

Fernández Mosquera, Santiago (2006). *La tormenta en el Siglo de Oro. Variaciones funcionales de un tópico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

García Gual, Carlos (2004). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza Editorial.

Gély, Véronique (2006). “Pour une mythopoétique : quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction”. SFLGC, bibliothèque comparatiste. En línea: <http://sflgc.org/bibliotheque/gely-veronique-pour-une-mythopoetique-quelques-propositions-sur-les-rapports-entre-mythe-et-fiction> (consultado 29/07/2019).

Lévi-Strauss, Claude (2005). *Myth and Meaning*. London: Routledge.

Losada Goya, José Manuel (2012). “La tríada subversiva: un acercamiento teórico”. En Losada Goya, José Manuel, Guirao Ochoa, Marta (Eds.). *Myth and*

Subversion in the Contemporary Novel. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp.13-22.

Prado Biezma, Javier del (2015). “Mitos y crisis del mito: un problema de conceptos y de terminología”, in José Manuel Losada Goya y Antonella Lipscomb (dir.). *Myths in crisis. The crisis of myth. Mitos en crisis. La crisis del Mito*. Cambridge Scholars Publishing, pp.71-89.

IV. Miguel de Cervantes

IV.1. Estudios sobre el *Persiles*

Álvarez Martínez, Myriam (2004). “El contexto histórico y el tratamiento de la mujer en el *Persiles*”. *Peregrinamente peregrinos*, actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, coordinado por Alicia Villar Lecumberri, vol. 1, pp.165-178.

Arellano, Ignacio. (2004). “Elementos emblemáticos en *La Galatea* y el *Persiles*”. *Bulletin of Spanish Studies*. LXXXI/4-5, pp.571-583, doi: 10.1080/1475382042000254382

Bradley, Nelson (2004). “*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: una crítica cervantina de la alegóresis emblemática”. *Cervantes. Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 24, núm. 2, pp.43-69.

_____ (2014). “Eventos ocasionales: la ciencia 'media' y la ficción en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*”. In Martínez Mata, Emilio y Fernández Ferreiro, María (coords.). *Comentarios a Cervantes*. Actas selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Oviedo, 11-15 de junio de 2012. España: Fundación María Cristina Masaveu Peterson, pp.1039-1051.

Brioso Sánchez, Máximo y Brioso Santos, Héctor (2002). “Sobre la problemática relación entre Heliodoro y el *Persiles y Sigismunda* de Cervantes: el motivo de la comunicación lingüística”. In *Criticón*, núm. 86, pp.73-96. En línea https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/O86/086_075.pdf (consultado el 10/07/2019).

Cervantes y Saavedra, Miguel de (2006) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Ed. Enrique Suárez Figaredo. Barcelona. En línea http://users.ipfw.edu/ejehle/CERVANTE/otherstxts/Suarez_Figaredo_Persiles.pdf (consultado el 12/07/2018).

_____ (2017). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. (Texto crítico de Laura Fernández). Madrid: Real Academia Española.

Coadou, Bénédicte (2016). “Le *Persiles* de Cervantès, une œuvre-miroir”. En *La Clé des Langues*. ENS de Lyon/DGESCO. En línea <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-espagnol/cervantes/le-persiles-de-cervantes-une-oeuvre-miroir> (consultado el 15/05/2019).

Cull, John (1992). “Emblem motifs in *Persiles y Sigismunda*”. *Romance Notes*, XXXII, vol. 32, núm. 3, pp.200-208.

Egido, Aurora (1990a). “La memoria y el arte narrativo del *Persiles*”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 38, núm. 2, pp.621-641, Doi: <http://dx.doi.org/10.24201/nrfh.v38i2.808>

Egido, Aurora (1990b). “El *Persiles* y la enfermedad de amor”. Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas. pp. 201-226. En línea https://cvs.es/Literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_14.pdf (consultado el 27/05/2019).

Lopez Alemany, Ignacio (2008). “*Ut pictura non poesis. Los trabajos de Persiles y Sigismunda* and the Construction of Memory”. In *Cervantes: Bulletin of the*

Cervantes Society of America. Spring, Vol. 29, núm. 1, pp.103-118. En línea <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/artics08/LopezAlemanys08.pdf> (consultado el 28/06/2019).

Lozano-Renieblas, Isabel (1998). “La función de la écfrasis en el *Persiles*”. New Hampshire: Dartmouth College, pp.507-515.

_____ (2008). “Religión e ideología en el *Persiles* de Cervantes”. En Fine, Ruth y López Navia, Santiago (dir.). *Cervantes y las religiones*. pp.361-376, doi: 10.31819/9783865279613-022

Lupi, Adelia (2004). “El ojo de Cervantes hacia el arte en el *Persiles*”. In Villar Lecumberri, Alicia (coord.). *Peregrinamente peregrinos*, Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, Vol.1. España : Asociación de Cervantistas, pp.501-512.

Lys, Nadine (2005). “Pour une lecture poétique du *Persiles* : de l’obstination du signifiant”. *Bulletin hispanique*, tome 107, núm. 1, pp.71-108. doi : <https://doi.org/10.3406/hispa.2005.5221>

Madrid, Eduardo (2014). “La metapintura y sus funciones en el *Persiles* de Cervantes”. Francia: Ferrán, núm. 34, pp.85-99.

Marigno Vázquez, Emmanuel (2018b). “Referencias emblemáticas y pintura post-moderna: *Visiones de Persiles y Sigismunda* (2017), de Felipe Alarcón Echenique”. In Roncero López, Victoriano y Escudero Baztán, Juan Manuel (Eds.). “*Doctos libros juntos*”. *Homenaje al profesor Ignacio Arellano Ayuso*. BÁH: Vervuert/Iberoamericana, pp.315-329.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2015). “Reflexiones sobre *Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia setentrional*”, en *Anales Cervantinos*, Tomo 47, pp.249-288, DOI: 10.3989/anacervantinos.2015.009

Seifert, Ulrike Rose (2014). *La alegoría del Barroco: Persiles y Criticón entre novela y alegoría*. Colonia: Universität zu Köln.

Selig, Karl-Ludwig (1973). “*Persiles y Sigismunda: Notes on Pictures, Portraits and Portraiture*”. *Hispanic Review*, núm.41, pp.305-312.

IV.2. Estudios sobre el *Quijote*

Augusta da Costa Vieira, Maria (1995). “Autorreferencialidad textual y construcción del personaje don Quijote”. *Actas II Congreso Internacional*. Napoli: Instituto Universitario Orientale. pp.363-370. En línea https://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/cg_II.htm (consultado el 29/03/2020).

Barnés Vázquez, Antonio (2008). ‘*Yo he leído en Virgilio*’. *Análisis sincrónico de la tradición clásica en el Quijote* (Tesis doctoral). Granada: Editorial de la Universidad de Granada.

Canavaggio, Jean (2005). *Don Quichotte, du livre au mythe : quatre siècles d’errance*. Paris: Fayard.

Casasayas, José María (1999). “Itinerario y cronología en la segunda parte del *Quijote*”. In *Anales cervantinos*, Tomo 35, pp.85-102, DOI: 10.3989/anacervantinos.1999.004

Cervantes y Saavedra, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*. Edición Digital epublibre, Narukei.

Céspedes Benítez, Irma (2001). “Creación y comunicación de mundos en el Quijote”. In Sánchez, Jean-Pierre (Coord.). *Lectures d’une œuvre Don Quichotte de Cervantes*. Paris : Éditions du Temps, pp.41-84.

- Combet, Louis (1980). *Cervantès ou les incertitudes du désir. Une approche psychostructurale de l'œuvre de Cervantès*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon.
- Díez Fernández, José Ignacio (1998). “Libertad de percepción y realidad variable: algunas notas sobre la semiología del vestido en el *Quijote*”. En *Anales Cervantinos*, vol. 34, pp.375-393, Doi: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1998.005>
- Duffé Montalván, Aura Luz (2005). “Los valores que nos transmiten Don Quijote y Sancho Panza”. En *Didáctica (Lengua y Literatura)*, vol. 17, pp.49-67, ISSN: 1130-0531.
- Fraguas Herráez, David (2014). *La curación por la palabra en el “Quijote”* (Tesis doctoral). España: Universidad Complutense de Madrid.
- Garau Amengual, Jaume (1990). “El tratamiento del paisaje natural en el *Quijote*”. En *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, pp.559-566. En línea <https://dialnet.uniroja.es> (consultado en 03/05/2020).
- González Moreno, Fernando; Urbina, Eduardo; Furuta, Richard y Deng, Jie (2006). “La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: Catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 25, núm. 1, pp.79-104.
- López Navia, Santiago (2013). “Para una comprensión general de las recreaciones narrativas del *Quijote* en la literatura hispánica: actitudes y constantes”. In Mata Induráin, Carlos (ed.) (2013). *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*. Pamplona: EUNSA, pp.9-28
- Losada Goya, José Manuel (2017). “El ‘mito’ de *Don Quijote* (2ª parte): ¿con o sin comillas? En busca de criterios del mito. In Marigno Vázquez, Emmanuel;

Mata Induráin, Carlos y Maux, Hélène-Marie (Éd.) (2017). *Cervantès quatre siècles après. Nouveaux objets, nouvelles approches*. France : Éditions Orbis Tertius, pp.11-32.

Lucía Megías, José Manuel (2005). *Don Quijote, un mito en papel*. Madrid: TF Artes Gráficas, S. A.

_____ (2008). “Don Quijote de la Mancha, caballero andante: el acto de investidura a partir de sus imágenes”. In Dotras Bravo, Alexia; Lucía Megías, José Manuel; Magro García, Elisabet y Montero Reguera, José (Eds.). (2008). *Tus obras los rincones de la tierra descubren*. Actas del VI congreso internacional de la Asociación de Cervantistas. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp.45-85.

_____ (2009). *El Quijote más allá del texto: el universo de las imágenes*. In Abril de Cervantes, 20-22 de abril, Alcalá de Henares, Madrid. En línea <https://eprints.ucm.es/8816/> (consultado el 04/06/2020).

Luttikhuisen, Frances (2019). “La primera edición ilustrada del *Quijote* (Dortrecht, 1657), un libro de emblemas”. En Fine, Ruth y López Navia, Santiago (Eds.). *Cervantes y las religiones*. Madrid, España: Iberoamericana Vervuert, pp.283-300, DOI: <https://doi.org/10.31819/9783865279613018>

Marigno Vázquez, Emmanuel (2012). Las recreaciones teatrales de *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra en Francia (siglos XVII-XXI): Estado de la cuestión y nuevos datos. *Anales Cervantinos*, vol. 44, núm. 0, pp.97-120, en línea <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.2012.005>

Martínez Kleiser, Luis (1948). *La universalidad externa e interna del Quijote*. Madrid: S. Aguirre.

Martino Alba, Pilar (2005). “Imágenes literarias vs. Imágenes pictóricas en *El Quijote*: Un ejemplo de traducción intersemiótico”. Vega Cernuda, Miguel Ángel

(coord.). *¿Qué Quijote leen los europeos?* España: Universidad Complutense de Madrid, Instituto Universitario de Lenguas Modernas y Traductores, pp.121-128.

Montero Reguera, José (1994). “Mujer, erotismo y sexualidad en el *Quijote*”. En *Anales Cervantinos*, vol. 32, pp.97-116, DOI: <https://doi.org/10.3989/anacervantinos.1994.282>

Peña y Lillo Lacassie, Sergio (1993). *El príncipe de la locura: Hacia una psicología del Quijote*. Santiago : Pia Sociedad de San Pablo.

Pérez-Álvarez, Marino (2005). “Psicología del Quijote”. *Psicothema*. Universidad de Oviedo, vol. 17, núm. 2, pp.303-310.

Rodrigo Martín, Luis y López López, Aurora (2016). “Análisis iconográfico de las portadas de las ediciones escolares del *Quijote* entre la II República y el Franquismo”. *Anales Cervantinos*, vol. XLVIII, pp.243-274, doi: 10.3989/anacervantinos.2016.010

Unamuno, Miguel de (2017). *Vida de don Quijote y Sancho*. Islas Baleares: Edu Robsy.

IV.3. Otros estudios sobre Cervantes y su obra

Arellano, Ignacio. (1998). “Visiones y símbolos emblemáticos en la poesía de Cervantes”. In *AC*, XXXIV. pp.169-212. En línea <http://analescervantinos.revistas.csic.es> (consultado el 12/05/2019).

Bernat Vistarini, Antonio (1995). “Algunos motivos emblemáticos en la poesía de Cervantes”. *Actas del II Congreso de la Asociación de Cervantistas*, ed. G. Grilli. Napoli, pp.83-95.

Keevil Parker, Barbara y Parker, Duane (2003). *Miguel de Cervantes*. Philadelphia: Chelsea House Publishers.

Lucía Megías, Manuel José (2016). “Los retratos de Miguel de Cervantes: de la búsqueda del hombre al triunfo del mito”. *Imago*, núm. 8, pp.19-35. En línea <http://ds.doi.org/10/7203/imago.8.9100>

Maestro Jesús, González (2004). *El mito de la interpretación literaria. Rojas, Cervantes y Calderón: la ética de la literatura y sus dogmas contemporáneos*. Madrid: Iberoamericana.

Marías, Julián (1990) *Cervantes clave española*. Madrid: Alianza Editorial.

Marigno Vázquez, Emmanuel (2008). “Du premier *Parnaso español* à la dernière édition illustrée de 2007 de Francisco de Quevedo y Villegas: éditer Quevedo au XXI^e siècle”, Segundo Encuentro Hispanofrancés de Investigadores (APFUE/SHF). En línea <https://dialnet.uniroja.es/servlet/articulo?codigo=4027149> (consultado el 20/09/2019).

_____ (2019). “La imagen en la escritura cervantina. Nuevos planteamientos”. In Strosetzki, Christoph (Ed.) (2019). *Miguel de Cervantes y el humanismo europeo*. Boston : De Gruyter, pp.120-135, DOI: <https://doi.org/10.1515/9783110598636.009>

Pinzan, Beatrice (2015). *El silencio en el teatro de Miguel de Cervantes*. Scuola Dottorale di Ateneo (tesis doctoral). Venecia, Italia: Università Ca’ Foscari Venezia. En línea <https://hispanismo.cervantes.es/publicaciones/silencio-teatro-miguel-cervantes> (consultado el 30/06/2019).

Sieber, Harry (2005). “Notas a las *Novelas Ejemplares*”. In Cervantes, Miguel, *Novelas Ejemplares I*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

Souvignet, Emmanuelle (2017). “Intertextualité et mélange des genres dans *Un certain Cervantès* de Christian Lax”. In Marigno Vázquez, Emmanuel; Mata Induráin, Carlos y Maux, Hélène-Marie (Éd.) (2017). *Cervantès quatre siècles après*.

Nouveaux objets, nouvelles approches. France : Éditions orbis Tertius, pp.195-218.

Strosetzki, Christoph (Ed.) (2019). *Miguel de Cervantes y el humanismo europeo*. Boston : De Gruyter.

V. Estudios sobre África

Ambroise, Kom (2001). “La littérature africaine et les paramètres du canon”. In *La littérature africaine et ses discours critiques*. Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 37, núm. 2, pp.33–44, DOI : <https://doi.org/10.7202/009006ar>

Arnau i Segarra, Pilar (2016). “L’hybridité identitaire dans une littérature émergente : L’écriture du « moi » hybride dans l’œuvre autobiographique des écrivains catalans d’origine maghrébine”. *Babel. Littérature et arts contemporains : l’hybridité à l’œuvre*, núm. 33, pp.247-259, <https://doi.org/10.4000/babel.4540>

Boahen, Albert Adu (1996). “Tendances et processus nouveaux dans l’Afrique du XIXe siècle”. In Ade Ajayi, Jacob Festus (dir.) (1996). *Histoire générale de l’Afrique. L’Afrique au xix e siècle jusque vers les années 1880*. Paris : Éditions UNESCO, vol. VI, pp.65-90.

_____ (dir.) (2000). *Histoire générale de l’Afrique. VII. L’Afrique sous domination coloniale, 1880-1935*. Paris : Éditions UNESCO.

Dasre, Aurélien y Hertrich, Véronique (2017). “Comment aborder les pratiques religieuses en Afrique Subsaharienne ? Les enseignements d’une enquête longitudinale en milieu rural malien”. Paris : Institut National d’Études Démographiques.

Derive, Jean (2001). “Champ littéraire et oralité africaine : problématique”. En Romuald Fonkoua y Pierre Halen (dir.) (2001). *Les champs littéraires africains*. Paris : Éditions Karthala, pp.87-111.

- Djait, Hichem (1999). “Les sources écrites antérieures au XVe siècle”. En Ki-Zerbo, Joseph (dir.) (1999). *Histoire générale de l'Afrique. Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Éditions UNESCO, pp.113-136.
- Fiorina, Jean-François (2016). “Afrique et religions. Le poids du facteur religieux dans la géopolitique africaine”. *CLES (comprendre Les Enjeux Stratégiques)*, Note hebdomadaire, núm. 181. En línea www.grenoble-em.com (consultado el 23/03/2020).
- Fonkoua, Romuald y Halen, Pierre (dir.) (2001). *Les champs littéraires africains*. Paris : Éditions Karthala.
- Hampaté Ba, Amadou (1999). “La tradition vivante”. In Ki-Zerbo, Joseph (dir.) (1999). *Histoire générale de l'Afrique. Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Éditions UNESCO, pp.191-230.
- Ki-Zerbo, Joseph (dir.) (1999). *Histoire générale de l'Afrique. Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Éditions UNESCO.
- Laura Menéndez-Pidal, Sendrail (2014). “La délimitation du champ littéraire dans les romans d’Ahmadou Kourouma”. *Çedille, revista de estudios franceses*, núm. 10, pp.235-254. En línea <http://cedille.webs.ull.es/10/15menendezpidal.pdf> (consultado el 15/05/2020).
- Mokhtar, Gamal (dir.) (1999). *Histoire générale de l'Afrique. Afrique ancienne*. Paris : Éditions UNESCO.
- Mongo Beti (1979). “Choses vues au festival des arts africains de Berlin-Ouest”, *Peuples noirs-Peuples africains*, núm.11.
- N’Goran, David (2009). *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*. Paris : Éditions L’Harmattan.

Seurat, Adeline (2012). *Questions d'alphabétisation dans le contexte africain*. Education. Université de Bourgogne, en línea <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00760953v2> (consultado el 27/04/2020).

Vansina, Jan (1999). "La tradition orale et sa méthodologie". In Ki-Zerbo, Joseph (dir.) (1999). *Histoire générale de l'Afrique. Méthodologie et préhistoire africaine*. Paris : Éditions UNESCO, pp.167-190.

Vesely, Rudolph (1999). "L'Égypte sous l'empire ottoman". In Ogot, Bethwell Allan (dir.) (1999). *Histoire générale de l'Afrique. L'Afrique du XVIe au XVIIIe siècle*. Paris: Éditions UNESCO, vol. 5, pp.167-203.

VI. Diccionarios y léxicos

Abram, Jan (2007). *The language of Winnicott. A Dictionary of Winnicott's Use of Words*. Second Edition. Great Britain: Karnac Books.

Castel, Elisa (2001). *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid: Editorial Aldebarán.

Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*. Paris : Editions du Seuil.

Chevalier, Jean (dir.) (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1995). *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Robert Laffont : Jupiter.

Crespi, Irene y Ferrario, Jorge (6ª edición) (1995). *Léxico técnico de las artes plásticas*. Buenos Aires: Eudeba S.E.M.

Hébert, Louis. (2016). *Dictionnaire de sémiotique générale*. In Louis Hébert (dir.). *Signo*. Québec: Rimouski. En línea <http://www.signosemio.com/documents/dictionnaire-semiotique-generale.pdf>.

Laclotte, Michel y Cuzin, Jean-Pierre (dir.) (2003). *Dictionnaire de la peinture*. Paris : Larousse.

VII. Webografía

Biblia Online. En línea <https://www.biblia.es/biblia-buscar-libros-1.php?libro=mateo&capitulo=1&version=rv60> (consultado el 20/07/2020).

Biblia Nueva Versión Internacional (1984), en línea www.bibliatodo.com (consultado el 13/03/2020).

Cecilia Valdivia Pereyra (2019). *Entrevista al destacado Artista: Felipe Alarcón Echenique—YouTube*. En línea <https://www.youtube.com/watch?v=n0srm-XbPmw> (consultado el 15/06/2020).

Centro Virtual Cervantes, en línea <https://cvc.cervantes.es/lengua/refranero/ficha.aspx?Par=58550&Lng=0>.

Diccionario de la Lengua Española, en línea <https://dle.rae.es/>.

Dieye, Mor (2012). “L’Oralité en Afrique”, blog personal, en línea <http://www.mdieye.com/loralite-en-afrique/>.

El Sagrado Corán en Línea (SCL), en línea <http://www.nureislam.com>.

RAE, *Diccionario de la Lengua Española*, en línea <https://dle.rae.es> (consultado el 28/02/2020).

Valle, Amir (2020). “El ámbito de las ideas tras el color”, reseña, en línea <https://f-alarconart.com/el-ambito-de-las-ideas-tras-el-color/>, (consultado el 12/02/2020).

ÍNDICES

I. ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

Abram,, 437, 552

Agustín Lacruz, 52, 53, 54, 528

Alarcón Echenique, xv, xxxi, 5, 8, 11, 20, 40, 43, 44, 50, 92, 93, 105, 110, 116, 124, 126, 211, 213, 226, 227, 252, 254, 257, 269, 270, 275, 276, 278, 281, 285, 289, 293, 296, 300, 303, 305, 306, 308, 311, 316, 317, 323, 325, 326, 328, 329, 332, 333, 339, 340, 341, 342,343, 344, 347, 352, 353, 356, 358, 364, 365, 506, 523, 544, 553, 573

Alarcón Hincapie, 277, 523

Alciato, xviii, xxi, 3, 16, 19, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 76, 85, 86, 87, 91, 109, 128, 149, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 160, 161, 165, 166, 167, 168, 172, 173, 174, 175, 179, 180, 181, 184, 188, 189, 190, 210, 227, 297, 299, 306, 309, 365, 387, 389, 429, 509, 512, 533, 534

Álvarez Martínez, 260, 288, 542

Ambroise, 50, 398, 550

Andreo García, 356, 357, 523

Antón, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 135, 533

Arellano, xxi, 3, 4, 5, 128, 141, 150, 151, 153, 161, 166, 168, 171, 172, 174, 180, 259, 299, 371, 486, 511, 542, 544, 548

Aristóteles, 64, 147, 306, 415, 539

Arnau i Segarra, 116, 550

Augusta da Costa Vieira, 439, 468, 545

Aurora Pimentel, 14, 91, 108, 532

Azéma, 219, 311, 324, 331, 534

B

Bachelard, xxii, 287, 301, 302, 304, 305, 324, 385, 387, 512, 539

Báez, 138, 140, 524

Barbe-Gall, xx, 279, 280, 287, 292, 354, 510, 541

Bardin, 94, 97, 359, 534

Baridon, 349, 534

Barnés Vázquez, 361, 545

Barthes, 15, 16, 26, 27, 28, 52, 53, 92, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 107, 112, 146, 147, 335, 336, 529, 539

Battistini, xxi, 271, 283, 295, 297, 300, 305, 307, 316, 435, 512, 541

Belting, xvi, xvii, 15, 59, 88, 257, 260, 349, 428, 507, 529

Bergez, 93, 529

Bernat Vistarini, 4, 150, 151, 389, 548

Bessière, xvi, 12, 15, 18, 27, 52, 55, 57,
58, 88, 140, 217, 218, 230, 233, 246,
247, 249, 309, 337, 359, 507, 529

Besson, 108, 537

Blume, 214, 529

Boahen, 373, 397, 550

Bouzy, 3, 61, 62, 66, 67, 258, 533

Bradley, 4, 151, 165, 166, 168, 183,
205, 206, 207, 542

Brioso Sánchez, 144, 208, 543

Buatois, 321, 529

C

Canavaggio, 131, 362, 475, 482, 488,
489, 490, 545

Cariboni Killander, 14, 532

Castel, 77, 79, 82, 552

Cervantes, xviii, xxvii, xxx, 2, 3, 4, 7,
9, 10, 11, 12, 14, 19, 20, 44, 50, 62,
85, 87, 109, 111, 113, 115, 119, 122,
128, 129, 130, 131, 132, 133, 134,
135, 136, 139, 141, 144, 145, 147,
148, 149, 150, 151, 152, 153, 154,
161, 162, 170, 171, 173, 174, 176,
177, 178, 183, 185, 186, 187, 188,
189, 191, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 201, 205, 206, 209, 210,
213, 215, 216, 218, 221, 225, 228,
229, 236, 238, 240, 244, 245, 247,
248, 249, 250, 251, 252, 253, 258,
260, 263, 270, 279, 282, 283, 287,
288, 290, 292, 293, 300, 301, 302,
313, 314, 320, 324, 325, 327, 329,
330, 336, 337, 338, 339, 340, 341,
342, 343, 344, 345, 346, 347, 360,
361, 362, 364, 369, 371, 376, 378,
381, 382, 383, 386, 387, 388, 389,
390, 398, 399, 404, 408, 417, 418,
423, 429, 430, 433, 434, 439, 443,
467, 478, 479, 485, 487, 488, 489,
490, 491, 492, 493, 499, 500, 501,
506, 508, 509, 510, 512, 515, 518,
520, 521, 523, 532, 542, 543, 544,
545, 546, 547, 548, 549, 550, 553

Céspedes Benítez, xxvii, 467, 518, 545

Charaudeau, 552

Chevalier, 301, 455, 456, 476, 480,
489, 552

Clüver, 14, 532

Coadou, 197, 543

Combet, xxviii, 475, 476, 518, 546

Cortés Moreno, 114, 524

Crespo Martín, 49, 529

Cull, 4, 19, 150, 151, 163, 166, 171,
173, 176, 188, 543

D
Daly, 72, 73, 87, 128, 150, 183, 533
Dasre, 376, 550
De Armas, 360, 388, 408, 532
De Toro, 116, 117, 118, 122, 538
Del Vecchio, 112, 338, 524
Deleuze, xvii, 15, 16, 19, 24, 107, 112, 119, 120, 121, 122, 257, 508, 540
Denkha, 377, 382, 524
Derive, 397, 398, 550
Deronne, 267, 271, 272, 279, 280, 529
Derrida, 115, 120, 128, 257, 541
Descartes, 386, 539
Díez Fernández, 320, 405, 418, 546
Djait, 373, 375, 394, 396, 551
Duffé Montalván, xxvii, 467, 518, 546

E
Echenique, xix, xx, xxi, xxii, xxiii, xxiv, xxv, xxx, 5, 7, 11, 14, 20, 40, 43, 93, 104, 109, 116, 126, 213, 228, 229, 230, 231, 233, 235, 240, 241, 243, 244, 246, 248, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 265, 266, 268, 271, 273, 275, 277, 280, 282, 283, 284, 288, 292, 294, 295, 297, 300, 302, 303, 305, 308, 310, 311, 312, 314, 316, 320, 321, 324, 327, 328, 330, 331, 335, 336, 337, 338, 340, 341, 344, 345, 348, 349, 351, 352, 356, 357, 358, 359, 365, 490, 491, 510, 511, 512, 513, 514, 515
Eco, 26, 27, 88, 524
Egido, 4, 65, 68, 75, 128, 145, 151, 152, 154, 157, 191, 192, 195, 197, 199, 200, 204, 205, 290, 533, 543
Éliade, 18, 78, 79, 81, 482, 483, 484, 490, 541
Entenza, 26, 28, 29, 32, 529
Eskelinen, 14, 532
Essome Lele, 186, 524

F
Fernández Mosquera, 283, 284, 286, 287, 528, 541
Fiorina, 373, 383, 551
Flückiger, 267, 271, 335, 536, 537
Fonkoua, 397, 550, 551
Fontanier, 405, 524
Foucault, 123, 465, 492, 540
Fozza, 18, 27, 52, 58, 89, 217, 218, 335, 529
Fraguas Herráez, 130, 131, 132, 134, 135, 136, 343, 546
Franco Ruschmann, 230, 530
Fresnault-Deruelle, 108, 112, 530
Froger, 119, 538, 539

G

Garat, 18, 27, 52, 58, 89, 217, 218, 335, 529

Garau Amengual, 445, 546

García Gual, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 541

Gély, 78, 541

Genette, xvii, 15, 16, 19, 24, 62, 107, 108, 111, 112, 113, 118, 248, 337, 338, 345, 346, 402, 508, 524, 525

Gheerbrant, 480, 552

Glissant, 120, 121, 465, 492, 540

González Hernando, 287, 530

González Moreno, 360, 363, 546

Grün, 277, 525

Guattari, xvii, 15, 16, 19, 24, 48, 107, 112, 115, 119, 120, 121, 122, 257, 508, 540

Gutiérrez Restrepo, 384, 525

H

Halen, 397, 550, 551

Hampaté Ba, 392, 394, 551

Haro González, 48, 49, 50, 530

Harris, 32, 33, 35, 36, 37, 530

Hatolong Boho, iv, 102, 525

Hébert, 2, 77, 81, 312, 534, 553

Heffernan, 14, 533

Herrera Ospina, xxi, 291, 511, 525

Hoek, 95, 534

Horozco y Covarrubias, 128, 150, 188, 389, 533

J

Jameson, 49, 530

Jesús, 139, 140, 192, 206, 224, 271, 277, 279, 282, 291, 525

Jiménez, 371, 390, 392, 525

Jouve, xvii, 257, 260, 345, 349, 428, 508, 525

Juncker, 354, 526

Jung, xxvii, 17, 21, 77, 367, 462, 463, 464, 465, 480, 517, 540

K

Kandinsky, 29, 30, 530

Keevil Parker, 130, 134, 548

Ki-Zerbo, 390, 551, 552

Klinkenberg, 2, 27, 92, 95, 96, 100, 102, 104, 106, 534

Korzilius, 2, 348, 359, 534

Kristeva, 108, 526

Kunde, 119, 538

L

Laborderie, 91, 526

Laclotte, 45, 46, 49, 553

Laura Menéndez-Pidal, 397, 551
 Lázaro, 137, 138, 142, 477, 526
 Lépine, 2, 101, 535
 Lévi-Strauss, 77, 80, 541
 Lopez Alemany, 156, 195, 543
 López Poza, 3, 60, 61, 129, 533
 Losada Goya, 78, 481, 482, 484, 493,
 541, 542, 546
 Louvel, 2, 14, 15, 91, 96, 106, 114,
 123, 128, 149, 152, 193, 349, 532,
 535, 537
 Lozano-Renieblas, 205, 206, 322, 544
 Lucía Megías, 6, 131, 340, 342, 362,
 363, 369, 492, 547, 549
 Lupi, 148, 544
 Lutas, 14, 532
 Luttikhuisen, 390, 547
 Lys, 313, 544

M
 Madrid, 54, 141, 544
 Maestro Jesús, 147, 549
 Magritte, 94, 535
 Maingueneau, 552
 Mambi Magnack, iii, 345, 346, 526
 Maravall, 137, 138, 139, 141, 142, 526
 María Casasayas, 444, 545
 Marías, 130, 549
 Marigno Vázquez, xvii, xviii, 4, 16, 17,
 78, 79, 80, 112, 114, 115, 116, 118,
 213, 257, 258, 259, 264, 265, 266,
 309, 310, 312, 313, 321, 324, 328,
 331, 337, 338, 347, 349, 358, 386,
 387, 388, 463, 481, 482, 486, 487,
 488, 489, 490, 492, 499, 503, 508,
 510, 516, 524, 527, 530, 535, 538,
 544, 546, 547, 549
 Martín Corvillo, 86, 527
 Martín Gil, 236, 262, 267, 291, 530
 Martínez Kleiser, 466, 547
 Martino Alba, 360, 462, 547
 Masgrau-Juanola, 119, 538
 Méchoulán, 16, 107, 118, 119, 538
 Milliot, 48, 49, 530
 Mínguez, 31, 32, 37, 41, 42, 44, 532
 Miño, 384, 527
 Mitchell, 14, 93, 200, 259, 260, 349,
 530, 535
 Mokhtar, 395, 396, 551
 Mongo Beti, 398, 551
 Montero, 476, 547, 548
 Montero Reguera, 476, 547, 548
 Morizot, 230, 535
 Müller, 50, 93, 117, 118, 119, 213, 364,
 520, 538, 539
 Muñoz Sánchez, 386, 544
 Mutabazi, 384, 539

N

Nikolajeva, xvii, 19, 24, 95, 96, 97, 98,
258, 416, 508, 536

O

Ors, 138, 527

Ortega y Gasset, xix, 265, 266, 510,
527

P

Palomino Galera, 130, 349, 536

Panofsky, xvi, 15, 18, 27, 52, 53, 54,
55, 88, 217, 507, 531

Parfait, 18, 27, 52, 58, 89, 217, 218,
335, 529

Parker, 130, 134, 548

Pascual Buxó, 68, 531

Peirce, 26, 27, 28, 86, 527

Peña y Lillo Lacassie, 466, 469, 472,
494, 548

Peñasco González, 128, 150, 164, 168,
172, 176, 533

Pérez-Álvarez, 474, 475, 548

Pierre, xxxi, 12, 20, 51, 126, 211, 214,
217, 226, 254, 257, 262, 265, 266,
272, 286, 290, 294, 298, 304, 308,
315, 318, 319, 365, 384, 506, 524,

530, 534, 539, 545, 550, 551, 553,
573

Pinzan, 184, 549

Pizarro, 266, 527

Polo Pujadas, 48, 531

Porra Brotóns, 377, 382, 527

Prado, 18, 77, 122, 208, 483, 484, 486,
527, 542

Prado Biezma, 18, 77, 122, 483, 484,
486, 542

Praz, 67, 534

Puig, 345, 527

R

Reepen, 277, 525

Resche, 305, 540

Reyes, 284

Rico, 10, 138, 139, 363, 401, 523, 528

Ripa, xviii, 19, 60, 128, 149, 152, 157,
171, 172, 210, 279, 280, 288, 289,
309, 316, 352, 365, 387, 420, 429,
509, 531

Robert, 11, 469, 488, 528, 552

Rodrigo Martín, xxviii, 466, 480, 519,
548

Rodríguez López, 26, 52, 53, 531

S

Sarmati, 284, 528

Saussure, 77
Scheibe, 475, 528
Schmitt, 348, 536
Scott, xvii, 19, 24, 95, 96, 97, 98, 258,
416, 508, 536
Seifert, 73, 74, 75, 76, 143, 144, 145,
147, 148, 190, 545
Selig, 3, 4, 60, 151, 534, 545
Seurat, 439, 552
Sieber, 131, 549
Sipe, 2, 100, 102, 104, 536
Souvignet, 129, 549
Strosetzki, 388, 390, 549, 550
Strukelj, 14, 532

T

Tapia, 336, 531
Teguedong Nguekeu, iii
Teresa Herner, 113, 540
Terrasa, 220, 283, 284, 322, 338, 346,
536
Tilleuil, 2, 94, 536
Todorov, 73, 74, 475, 540
Topping, 103, 531
Tumi Guzmán, 321, 528
Turlais, 48, 531
Tusón, 137, 138, 142, 477, 526

U

Unamuno, 466, 476, 481, 548

V

Vallée, 106, 536
Van der Linden, xvii, 2, 19, 24, 49, 95,
96, 98, 99, 416, 508, 537
Van Rompaey, xix, xxxi, 5, 8, 12, 20,
43, 50, 51, 100, 101, 124, 126, 211,
213, 214, 215, 216, 217, 222, 223,
224, 225, 226, 227, 254, 257, 262,
265, 266, 272, 285, 286, 290, 292,
293, 294, 298, 304, 308, 315, 318,
319, 324, 334, 364, 365, 491, 506,
523, 573

Vandendorpe, 88, 302, 309, 331, 532

Vansina, 390, 391, 394, 552

Vesely, 397, 552

Villafañe, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35,
37, 38, 39, 41, 42, 43, 44, 532

Visser, 68, 534

Vouilloux, 26, 537

W

Walter, 109, 539

Wetzel, 267, 271, 335, 536, 537

Wirth, 335, 537

Wirtz, 354, 528

Wittkover, 254

Wölfflin, 138, 330, 528

Y

Yuste Frías, 359, 537

Z

Zecchetto, 26, 92, 96, 528

II. ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 1: Ejemplo de formas puntuales (Fuente: Kandinsky, 2003:26).	30
Fig. 2: Punto grande formado de puntos pequeños (Fuente: Kandinsky, 2003:46).	30
Fig. 3: Ejemplos de líneas geométricas (Fuente: Kandinsky, 2003:51,77).	31
Fig. 4: Ejemplo de texturas (Fuente: Villafañe y Mínguez, 2002:127).	32
Fig. 5 : Colores primitivos aditivos (Fuente: elaboración propia).	34
Fig. 6 : Colores primitivos sustractivos (Fuente: elaboración propia).	34
Fig. 7: Alarcón Echenique, Felipe, Formas inclinadas: 1) <i>Cervantes cuenta cómo el navío se volcó con todos dentro</i> ; 2) <i>Continúan viaje, llegan a Quintanar de la Orden</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	40
Fig. 8: Alarcón Echenique, Felipe, Formas cíclicas: 1) <i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i> ; 2) <i>Suceso de la Isla Nevada</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	40
Fig. 9: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	43
Fig. 10 : Alarcón Echenique, Felipe, 1) <i>Auristela y Periandro entran en Ocaña</i> ; 2) <i>El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura	44
Fig. 11 : Van Rompaey, Pierre, <i>Illustration à Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	51
Fig. 12: Esquema del análisis iconológico según Panofsky (Fuente: elaboración propia).	54

Fig. 13: Guía para el análisis de una obra pictórica según Bessière y Bessière (Fuente: elaboración propia).....	58
Fig. 14: Ejemplo de emblema animalístico (Fuente: Antón, 2002:213).	70
Fig. 15: Emblema XVIII (18): <i>Los prudentes</i> (Fuente: Alciato, 1608:41).	71
Fig. 16: Mecanismo de interpretación de un emblema (Fuente: elaboración propia). .	87
Fig. 17: Relación icono-textual (Fuente: elaboración personal).	92
Fig. 18: Alarcón Echenique, Felipe, 1) <i>Oía llorar a una dama</i> ; 2) <i>Desembarcan en Lisboa, entrando por Belén</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura	93
Fig. 19: Aitor Saraiba, Relación de conflicto entre texto e imagen, 2016, Madrid, AECID Publicaciones	98
Fig. 20: Uri Shulevitz, <i>Il neigne</i> , Circonflexe, 1998 (Fuente: Van der Linden, 2008:53).....	99
Fig. 21 : 1) Ibrahim Kalilou Koné, 2) Youssouf Kanté, 3) Ayméric Debray, 4) Ali Kéïta, Relación de concordancia entre el hipotexto del <i>Quijote</i> y sus ilustraciones, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	100
Fig. 22: Van Rompaey, Pierre, <i>El lobo y Rutilio el bárbaro italiano</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	101
Fig. 23: Aly Zoromé, <i>Protección del río Níger. Consejo sobre la protección del río Níger</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	103
Fig. 24: Alarcón Echenique, Felipe, Relación de disyunción entre el <i>Persiles</i> y sus ilustraciones, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	105

Fig. 25: Mohamed Mounkaïla, Disyunción entre el hipotexto quijotesco y la reescritura plástica: don Quijote marabú nigerino, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	106
Fig. 26: Relaciones intertextuales (Fuente: elaboración propia).....	109
Fig. 27: Alarcón Echenique, Felipe, Interarccialidad en <i>Visiones del Persiles</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	110
Fig. 28: Adolescencia de Cervantes y evolución sociopolítica de España (Fuente: elaboración propia).....	133
Fig. 29: Mudanzas de Miguel de Cervantes (Fuente: datos extractos de la tesis doctoral de Fraguas Herráez, 2014).	136
Fig. 30: Grabado del emblema 107 de Alciato, <i>Vis amoris</i> (la fuerza del amor).	154
Fig. 31: Emblema 9, <i>Fidei Symbolum</i> (Símbolo de fidelidad) de Alciato.....	158
Fig. 32: Grabado del emblema 110, <i>Anteros amor virtutis aliud cupidinis superans</i> (Anteros, el amor a la virtud, vence al otro Cupido) de Alciato.	160
Fig. 33: Iconografía del emblema 65, <i>Maior quam cui possit fortuna nocere</i> (Demasiado grande para que pueda dañarle la Fortuna) de Sebastián Covarrubias Horozco (Fuente: Peñasco González, 2015:281).	164
Fig. 34: Iconografía del emblema 118, <i>Virtute fortunae comes</i> (la fortuna es compañera de la virtud) de Alciato.....	165
Fig. 35: Grabado del emblema 121, <i>In occasionem</i> (Sobre la Ocasión) de Alciato...	167
Fig. 36: Pintura del emblema 21, <i>Me sustinet ulmus</i> (El olmo me sostiene) de Covarrubias (Fuente: Peñasco González, 2015:393).....	172

Fig. 37: Grabado del emblema 159, <i>Amicitia etiem mortem durans</i> (la amistad que dura aún después de la muerte) de Alciato.	173
Fig. 38: Grabado del emblema 163, <i>In detractores</i> (sobre los murmuradores) de Alciato.	175
Fig. 39: Grabado del emblema 66, <i>Tu servare potes tu perdere</i> (Tú puedes salvar y también perder) de Covarrubias (Fuente: Peñasco González, 2015:683).	176
Fig. 40: Grabado de emblema 43, <i>Spes proxima</i> (la esperanza cercana) de Alciato..	180
Fig. 41: Iconografía del emblema 11, <i>In silentium</i> (sobre el silencio) de Alciato.....	184
Fig. 42: Grabado del emblema 115, <i>Sirenes</i> (Las sirenas) de Alciato.	190
Fig. 43: Portada material de <i>Les travaux de Persiles et Sigismonde</i> , edición ilustrada con 9 grabados de Van Rompaey, 1947.	217
Fig. 44: Van Rompaey, Pierre, La crucifixión, 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.....	262
Fig. 45: Van Rompaey, Pierre, Ilustración PVR 5 a <i>Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	265
Fig. 46: Van Rompaey, Pierre, Representación de personajes-animales, 1945, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	266
Fig. 47: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Oía llorar a una dama</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.....	269
Fig. 48: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Auristela y Periandro entran en Ocaña</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	270
Fig. 49: Van Rompaey, Pierre, Representación de la Crucifixión del Cristo, 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	272

Fig. 50: Alarcón Echenique, Felipe, Representación del ideologismo religioso, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	275
Fig. 51: Alarcón Echenique, Felipe, 1) Cruz Latina, Griega (FAE 19); 2) Cruz Bizantina (FAE 12), 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	276
Fig. 52: Alarcón Echenique, Felipe, Posturas de oración: 1) Manos juntas (FAE 15); 2) Palmas abiertas (FAE 27); 3) Arrodillado (FAE 7); 4) Ojos cerrados y cabeza inclinada (FAE 10), 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	278
Fig. 53: Alarcón Echenique, Felipe, Representación de la flor de lirio, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	281
Fig. 54: Alarcón Echenique, Felipe, Barco en tormenta, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	285
Fig. 55: Van Rompaey, Pierre, Ilustración PVR 3 a <i>Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock	286
Fig. 56: Alarcón Echenique, Felipe, Mujer, pureza y virginidad, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	289
Fig. 57: Van Rompaey, Pierre, Ilustraciones a <i>Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	290
Fig. 58: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	293
Fig. 59: Van Rompaey, Pierre, Rutilio y la hechicera loba, 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	294

Fig. 60: Alarcón Echenique, Felipe, La luna en <i>Oía llorar a una dama</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	296
Fig. 61: Alarcón Echenique, Felipe, La luna en <i>Persiles y Sigismunda</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	296
Fig. 62: Van Rompaey, Pierre, Representación de la mala Fortuna y de la esperanza cercana, 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	298
Fig. 63: Alarcón Echenique, Felipe, Las ruedas de la Fortuna, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	300
Fig. 64: Alarcón Echenique, Felipe, 1) <i>La conquista del Persiles</i> ; 2) <i>El barco que los llevaba, naufragó</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura	303
Fig. 65: Van Rompaey, Pierre, Ilustración PVR 5 a <i>Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock	304
Fig. 66: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Donde el bárbaro español prosigue su historia</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	305
Fig. 67: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Peregrinación por Badajoz</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	306
Fig. 68: 1) Van Rompaey, Pierre, Mujeres sensuales, 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock. ; 2) Alarcón Echenique, Felipe, Mujeres sensuales, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	308
Fig. 69: Alarcón Echenique, Felipe, Representación del efecto cinético, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	311
Fig. 70: Itinerario del peregrinaje en el <i>Persiles</i> (Fuente: elaboración propia).	314

Fig. 71: Van Rompaey, Pierre, Ilustraciones PVR 1, 3, 6 a <i>Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock	315
Fig. 72: Alarcón Echenique, Felipe, Desplazamiento a caballo, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	316
Fig. 73: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Peregrinación eterna</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.....	317
Fig. 74: Van Rompaey, Pierre, La hechicera Cenotia y Antonio el bárbaro, 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	318
Fig. 75: Van Rompaey, Pierre, 1) El portugués corriendo hacia la fuga al campo (PVR 7); 2) Mujer volando (PVR 8) ; 3) Periandro huyendo de la casa de Hipólita (PVR 9), 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	319
Fig. 76: Alarcón Echenique, Felipe, 1) <i>Donde el bárbaro español prosigue su historia</i> ; 2) <i>Periandro y su compañía, van de peregrinación a Roma</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.....	323
Fig. 77: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Llegan a Golandia, isla habitada por católicos</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	325
Fig. 78: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	326
Fig. 79: Los tres grados ficcionales de <i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i> (Fuente: elaboración propia).....	326
Fig. 80: Alarcón Echenique, Felipe, Collage de la la Virgen de la Piedad de Quintanar de la Orden, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	328

Fig. 81: Alarcón Echenique, Felipe, 1) <i>Persiles y Sigismunda</i> (FAE 23); 2) <i>Llegó un hombre diciendo que era el Príncipe de Dinamarca</i> , (FAE 4) 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	329
Fig. 82: Alarcón Echenique, Felipe, Imagen narrativa, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	332
Fig. 83: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Llegan a Golandia, isla habitada por católicos</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	333
Fig. 84: Alarcón Echenique, Felipe, <i>El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	339
Fig. 85: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Cervantes cuenta cómo el navío se volcó dentro</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	340
Fig. 86: Alarcón Echenique, Felipe, Retratos de Miguel de Cervantes, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	341
Fig. 87: 1) Retrato de Cervantes “por sí mismo”, realizado por Vertue sobre el dibujo de William Kent. <i>Don Quixote</i> (1738), fuente: Lucía Megías, 2016; Alarcón Echenique, Felipe, 2) Retrato típico de Cervantes en <i>El rey Policarpo tenía dos hijas, Policarpa y Sinforosa</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	342
Fig. 88: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Cervantes atrapado en las aventuras de Auristela y Periandro</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	343

Fig. 89: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Echenique como hombre de la Mancha</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	344
Fig. 90: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Peregrinación Onírica de Auristela y Periandro</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	347
Fig. 91: Van Rompaey, Pierre, Ilustración a <i>Les travaux de Persiles et de Sigismonde</i> , 1947, Xilografía, 145 x 190 mm, Paris, Editions Stock.	350
Fig. 92: Alarcón Echenique, Felipe, Ilustración de la isla Golandia, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	352
Fig. 93: Alarcón Echenique, Felipe, Ilustración de formas occidentales-europeas, 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	353
Fig. 94: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Representación de la Santería</i> , 2017 Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	356
Fig. 95: Alarcón Echenique, Felipe, <i>Representación de la figura de la mulata</i> , 2017, Mixta en cartulina, 70 x 50 cms, Argamasilla de Alba, Ayuntamiento, Área de Cultura.	358
Fig. 96: Portada de la edición ilustrada del <i>Quijote en África: Don Quijote en el río Níger</i> (en francés <i>Don Quichotte au fleuve Niger</i>).	370
Fig. 97 : Subdivisión geográfica global de África (Fuente: elaboración propia).	374
Fig. 98: Diagrama religioso global de África (Fuente: elaboración propia).	375
Fig. 99: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Ilustración de mezquitas, 2016, Madrid, AECID Publicaciones	380

Fig. 100: Issa Tahirou, Ilustración al <i>Quijote</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	393
Fig. 101: Primeras escrituras egipcias (Fuente : Mokhtar, 1999:30).	396
Fig. 102: Alseny Sakho, <i>Don Quijote en el río Níger/ Don Quichotte au fleuve Niger</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	403
Fig. 103: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.) Prosopografía y <i>portrait</i> de don Quijote: rasgos compartidos con el hipotexto del <i>Quijote</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	407
Fig. 104: Oumar Sacko, <i>Don Quijote en su travesía por el río Níger</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	408
Fig. 105: Ibrahim Kalilou Koné, <i>Don Quijote y Rocinante acompañados de Sancho Panza</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	409
Fig. 106: 1) Moussa Boro; 2) Adamou Tchiombiano, don Quijote enloquecido, 2016, Madrid, AECID Publicaciones	410
Fig. 107: Housseini Salifou, <i>Don Quijote y Rocinante delirando</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	411
Fig. 108: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Reterritorialización africana de don Quijote, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	414
Fig. 109: Ayméric Debray, <i>Don Quijote privado de su caballo</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	416
Fig. 110: Aitor Saraiba, <i>Don Quijote feo</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	417
Fig. 111: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Adapción africana de la vestimenta de don Quijote, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	419
Fig. 112: Alichina Allakaye, <i>Don Quijote vestido como un Maouri</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	420

Fig. 113: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Ilustración de Sancho Panza, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	423
Fig. 114: Abdou Issoufou, <i>Sancho Panza a lomo de su asno</i> (a la derecha) y <i>don Quijote de su caballo</i> (a la izquierda), 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	424
Fig. 115: Aly Zoromé, <i>Sancho Panza salivando ante el pescado</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	425
Fig. 116: Ali Kéïta, <i>Sancho Panza comiendo sandía</i> , 2016 Madrid, AECID Publicaciones.....	426
Fig. 117: Pérez Sanabria, Carlos y Cuesta, Héctor (coord.), Africanización de Sancho Panza , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	427
Fig. 118: Alseny Sakho y Sara Mansare, Imagen 1 : <i>Acto de ofrecer regalos</i> ; Imagen 2 : <i>Acto de caridad</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	429
Fig. 119: Alseny Sakho y Sara Mansare, <i>Después de las tinieblas espero la luz</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	431
Fig. 120: Thérèse Sia Tonguino y Halimatou Sylla, <i>Después de las tinieblas espero la luz</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	432
Fig. 121: Sara Mansare y Thérèse Sia Tonguino, <i>Después de las tinieblas espero la luz</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	433
Fig. 122: Cheick Oumar y Michel Millimouno, <i>Isotopías gráficas del amor</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	435
Fig. 123: Mohamed Lamine Soumah, Representación de dos amantes en un ' <i>locus amoenus</i> ', 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	436
Fig. 124: Sara Mansare, <i>L'amour n'a jamais fait de lâche</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	436

Fig. 125: Mohamed Mousté, Representacion de la confesion y el arrepentimiento, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	438
Fig. 126: Alseny Sakho, La lectura, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	440
Fig. 127: Cheick Oumar, Representación del diablo, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	442
Fig. 128: Halimatou Sylla, Burla del diablo, 2016, Madrid, AECID Publicaciones. .	443
Fig. 129: Haoua Altiné y Mohamed Mounkaïla, Imagen 1: Don Quijote, turista en Agadez (vestido como un Tuareg, clima caluroso); Imagen 2: Don Quijote Marabú en Níger (enseña el Corán en un paisaje arenoso), 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	445
Fig. 130: Modi Koné y Kadri Hamadou, Paisaje saheliano, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	446
Fig. 131: Modi Koné y Mamadou Baïlo Kanté, <i>Don Quijote en el país Dogón</i> (Mali), 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	447
Fig. 132: Abdou Issoufou, Haoua Altiné, Habibou Abdoulaye y Kadri Hamadou, Don Quijote y Sancho Panza en Agadez, la región de Aréwa y Teneré (Níger), 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	448
Fig. 133: Moussa Diabaté y Housseini Salifou, Tierras arrenosas de Mali y de Níger, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	449
Fig. 134: Marie Kaziend, Ilustración del baobab en Níger, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	450
Fig. 135: Kadri Hamadou, Don Quijote y Sancho Panza bajo el Puente Kennedy, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	451

Fig. 136: Seyni Hima, Mohamed Mounkaïla y Bruno León Koutjman, Ilustración de objetos africanos, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	452
Fig. 137: Youssouf Kanté y Yacouba Diarra dit Kays, Ilustración de animales africanos, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	453
Fig. 138: Sani Djibo, Batalla de don Quijote contra el cocodrilo, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	454
Fig. 139: Moussa Boro, <i>Don Quijote contra los hipopótamos</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	456
Fig. 140: Christian Macaire Bayala y Ibrahim Doumbia, Imagen 1: <i>Sueño de Don Quijote sobre África</i> ; Imagen 2: Batalla de don Quijote contra los monstruos del acantilado de Bandjagara en Mali, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	457
Fig. 141: Ahmed Bakr Traoré, <i>Don Quijote “Ciwara”</i> , 2016, Madrid, AECID Publicaciones.....	458
Fig. 142: Mahamane Abdoulaye, Don Quijote labrador, abandona la lectura de los libros de caballería, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	471
Fig. 143: Ibrahima Sangaré, Youssouf Kanté y Issa Tahirou, Ilustración de la relación de fidelidad entre don Quijote y Sancho Panza, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	473
Fig. 144: Ibrahim Kalilou Koné y Youssouf Kanté, Representación del aspecto inocente de Sancho Panza, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	479
Fig. 145: Christian Macaire Bayala, Ibrahim Doumbia, Alichina Allakaye y Ahmed Bakr Traoré, don Quijote como mitotipo, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	486
Fig. 146: Portada del <i>Quijote Z</i> de Házael González, más reciente recreación narrativa del <i>Quijote</i> primordial del Cervantes.....	488

Fig. 147: Housseini Salifou, Estereotipo estético contemporáneo del mito quijotesco inspirado del carácter satírico-burlesco del Quijote del siglo XVII, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	491
Fig. 148: Aly Zoromé, Don Quijote como defensor del río Níger, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	495
Fig. 149: Yacouba Diarra dit Kays, Don Quijote defensor del río Djoliba, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	496
Fig. 150: Sani Djibo, Don Quijote acude en socorro de Dulcinea del Toboso, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	497
Fig. 151: Adamou Tchiombiano, Don Quijote acogido con un vaso de leche, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	498
Fig. 152: Habibou Abdoulaye, Don Quijote y Sancho acogidos en Aréwa, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	499
Fig. 153: Adamou Tchiombiano, Don Quijote superhéroe contra la esclavitud en África, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	501
Fig. 154: Hamadou Baïlo Kanté, Don Quijote acudiendo al socorro de un niño azotado por su padre, 2016, Madrid, AECID Publicaciones.	502

III. ÍNDICE DE TABLAS

Cuadro 1: Algunos colores y sus connotaciones (Fuente: Harris, 2006).	37
Cuadro 2 : Los doce dioses olímpicos de la mitología helénica (Fuente: García Gual, 2014).	85
Cuadro 3 : Panorama multilingüe del <i>Persiles</i> de Cervantes (Fuente: elaboración propia).	210
Cuadro 4: Situación de los xilgrabados de Van Rompaey en el <i>Persiles</i> (Fuente: elaboración propia).	227
Cuadro 5: Situación de los cuadros de Echenique en el <i>Persiles</i> (Fuente: elaboración propia).	253
Cuadro 6: Imágenes narrativas de los xilgrabados de Rompaey (Fuente: elaboración propia).	334
Cuadro 7 : Estado de la cuestión cifrado de la recepción visual del <i>Quijote</i> y el <i>Persiles</i> en África en abril de 2020 (Fuente: elaboración propia).	372
Cuadro 8: Divergencia del islam con algunos motivos religiosos del <i>Persiles</i> (Fuente: elaboración propia).	383
Cuadro 9 : Adaptaciones africanas del <i>Quijote</i> (Fuente: elaboración propia).	459