

**DON QUICHOTTE CONDUIT PAR LA FOLIE:
LA HERENCIA DE CHARLES-ANTOINE COYPEL
EN LAS EDICIONES ILUSTRADAS DEL QUIJOTE**

Fernando GONZÁLEZ MORENO y Eduardo URBINA
*Cervantes Project (Texas A&M University / UCLM)**

*Peut-être le seul artiste capable de rendre
convenablement les idées de don Quichotte.
Sans tomber dans le bas et le trivial, M. Coypel
a conservé tout le sel, le plaisant et le comique de
Cervantès.*

(Le Mercure. Marzo, 1751)

I. INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Fuente inagotable de inspiración para ilustradores y pintores desde el siglo XVII, el Quijote ha dado origen a un número aún hoy no cuantificado de “visiones” sobre las aventuras del caballero de la Mancha y su escudero. Desde el primer ilustrador anónimo que diseñara allá por 1618 la que se considera la primera imagen de don Quijote¹, no han sido pocos los que han aceptado el reto de apro-

* Este estudio se ha realizado en el ámbito del proyecto *Iconografía textual del Quijote* (<http://dqi.tamu.edu/>; 12 de junio de 2007) incluido en el *Cervantes Project* (<http://cervantes.tamu.edu>). En él pueden consultarse las imágenes comentadas en este trabajo. El proyecto, dirigido por el profesor Eduardo Urbina, está financiado por el Banco de Santander (Cátedra Cervantes, UCLM), Texas A&M University y la *National Endowment for the Humanities*. Agradecemos asimismo el apoyo y colaboración de la Fundación Ínsula Barataria.

¹ Frontispicio en la edición de París: Jacques du Clou y Denis Moreau, 1618. En 1648 (Frankfurt: T. Matthiae Götzen) aparece la primera edición con ilustraciones

ximarse al texto de Cervantes para ofrecernos su propia interpretación en imágenes; desde grandes y reconocidos maestros de la ilustración y de la pintura como William Hogarth, Gustave Doré o Salvador Dalí, a excelentes ilustradores cuya fama no se ha perpetuado hasta el presente, como John Vanderbank, Francis Hayman, Daniel-Nicolas Chodowiecki o Adolph Schrödter. Para algunos, ilustrar el Quijote llegaría a convertirse en una obsesión, un tema recurrente, e incluso el cenit de su carrera, mereciendo por ello el título de “pintores del Quijote”; tal es el caso de Honoré Daumier, Moreno Carbonero, Daniel Urrabieta Vierge, José Jiménez Aranda y Charles-Antoine Coypel.

Nacido en París el 11 de julio de 1694, Coypel contó con una pronta y excepcional formación artística gracias a la preeminente posición de su padre Antoine Coypel, *Premier Peintre* del duque de Orleans y profesor de la *Académie Royale de peinture et de sculpture*². Coypel pudo recibir sus primeras lecciones en el *Palais-Royal* de Orleans junto al hijo del Regente Philippe d'Orléans, Louis I d'Orléans, y acudió como discípulo a la *École de l'Académie*, donde fue premiado tanto en 1705 como en 1707. Estos tempranos éxitos se vieron respaldados con la buena aceptación recibida por parte de algunos de sus primeros trabajos, como el grabado *La echadora de la buena fortuna* (1706) o los lienzos *El maná en el desierto* (1714) y *El sacrificio de Melquisedec* (1715), ofrecidos como regalo por el pintor a la Iglesia de Saint-Nicolas-du-Chardonnet. En 1715, fruto de este meteórico ascenso, Coypel fue aceptado por la *Académie* con tan sólo 21 años, presentando para tal ocasión la obra *Medea perseguida por Jasón tras haber degollado a sus dos hijos*³.

Un año después de haber sido aceptado por la *Académie*, Coypel recibió el encargo que marcaría el resto de su carrera profesional y, muy posiblemente, el paso de este pintor a la posteridad. Se trataba del primero de la serie de 28 cartones que, bajo el título genérico de *Suite de Don Quichotte*, Coypel comenzaría a realizar a partir de 1716 y hasta 1751 —justo un año antes de su muerte— para la elaboración de tapi-

de capítulos, también por autor anónimo. En 1657 se publica la primera edición con un programa extenso de ilustraciones (Dordrecht: Savery), atribuidas a Jacob Savery, aunque no las firma, y en 1672-73 la edición que expande la visión de Savery con nuevas estampas firmadas por Frederik Bouttats (Amberes: Verdussen).

² Para la biografía de Coypel, véanse Jamieson 1-71 y Lefrançois 39-66.

³ En 1746, Coypel solicitó y fue autorizado a sustituir este lienzo por *Abraham abrazando a su hijo Isaac* (*Abraham qui embrasse son fils Isaac, après que l'ange lui a annoncé que le Seigneur est content de son obéissance et de l'épreuve où il a mis sa foi*).

ces en la *Manufacture Royale des Gobelins* bajo la dirección de Robert de Cotte, arquitecto del rey. La serie había sido encargada en un primer momento al pintor de frutos y flores Jean-Baptiste Belin de Fontenay⁴, pero muerto éste en 1715, y gracias una vez más a la influencia de Antoine Coypel en la corte, el encargo pasaría al joven Coypel⁵. El tema elegido para este primer cartón fue *Don Quichotte croit recevoir dans l'hôtellerie l'ordre de chevalier*. Coypel realizaría 23 diseños más hasta 1727; otros 3 en 1731, 1732 y 1734; y el último, *Don Quichotte servi par les filles de l'hôtellerie*, en 1751. Diseños a los que hay que sumar dos cartones más, tradicionalmente no integrados en esta *Suite de Don Quichotte*, en los que aparecen representados don Quijote y Sancho sobre sendos pedestales (c. 1732, Banque de France)⁶.

La carrera de Coypel continuó consolidándose de manera brillante a través de la consecución de cargos, así como de las rentas que éstos traían aparejados: *Garde des Tableaux et Dessins de la Couronne* (desde 1719 y hasta su muerte)⁷; profesor adjunto de la Academia (1720); *Premier peintre de Regent* y *Premier peintre du duc d'Orléans* (heredados de su padre tras la muerte de éste en 1722)⁸; profesor de la Academia (1733); conservador del gabinete de estampas (1735); profesor honorario (1737); y *Premier peintre du Roi* y *Directeur de l'Académie Royale* (1747). A lo largo de estos años, bajo la influencia de Watteau, su producción pictórica fue prolífica, abordando temas de historia antigua y mitología (*Partida de Aquiles para recuperar el cuerpo de Patroclo de manos de los troyanos*, 1723; *Amor y Psyche*, 1726; *Aquiles persiguiendo a los troyanos en las aguas del Escamandro*, 1737; etc.), del Antiguo y Nuevo Testamento (José

⁴ Belin de Fontenay llegó a elaborar los diseños ornamentales del primer tapiz, pero no la escena principal.

⁵ La fábrica de los Gobelinos llegaría a tejer unos 175 tapices a partir de estos cartones, agrupándose en nueve series con seis diferentes marcos ornamentales; la primera a partir de 1717 y la última a partir de 1778. Los diseños ornamentales para la primera serie fueron realizados por Jean-Baptiste Blain de Fontenay, *peintre fleuriste du Roi au Gobelins*.

⁶ Realizados con motivo del encargo del Duque Louis d'Orléans de un nuevo conjunto de tapices para el Conde de Argenson, Marc-Pierre de Voyer de Paulmy (Lefrançois 264-65). 27 de los cartones originales se conservan en el Château de Compiègne.

⁷ Según el propio Coypel, *Directeur des tableaux et dessins de Sa Majesté*; cargo que le permitió instalarse en la *Grande Galerie* del Louvre junto a la *Imprimerie Royale*.

⁸ Lefrançois indica que Coypel ya cobraba diversas pensiones como *Directeur des tableaux et dessins de Sa Majesté* y *Premier peintre du duc d'Orléans* desde 1717 (43).

acusado por la mujer de Putifar, 1737; *Ecce Homo*, 1729; etc), obras alegóricas (*La Pintura despertando al Genio dormido*, h. 1730; *Thalía perseguida por la Pintura*, 1732; *La Locura vistiendo a la Vejez con las ropas de la Juventud*, 1743; etc.), cartones para nuevas series de tapices (José vendido por sus hermanos, 1724-25⁹; *Los cuatro elementos*, 1724-25; *Fragmentos de óperas*, 1733-41; etc.) y lienzos basados en otras obras literarias que, al igual que los del *Quijote*, serían llevados al grabado (*Suite des comédies de Molière*, 1726 y posteriores).

No obstante, sería el *Quijote* el que se convirtiera para Coypel en un tema recurrente a lo largo de toda su vida, volviendo a él de manera regular no sólo a través de los mencionados cartones de la *Suite de Don Quichotte* —considerada junto a sus ilustraciones para las comedias de Molière como su obra más relevante y conocida—, sino también a través de otros diseños —como el modelo para *canapé* con motivos del *Quijote*—¹⁰ y, en general, a través de una concepción del arte que le permitió poner en común de forma continuada su interpretación del texto de Cervantes con su propia labor como pintor y como autor dramático. Dicha relación se evidencia de manera notable al contrastar las representaciones de capítulos como el de la danza de pastoras o el de Amor y Riqueza durante las bodas de Camacho con su propia pieza teatral *Folies de Cardenio* (1720); al contrastar el cartón en el que don Quijote es librado de su locura por la Razón con *Triomphe de la Raison* (1730), otra de las obras teatrales de Coypel; o al analizar la reiterada presencia de la Locura en su producción pictórica y literaria¹¹. “La note héroï-comique de don Quichotte —señala Jamieson a propósito de esta estrecha relación entre el conjunto de la obra de Coypel y el texto de Cervantes— convenait à merveille à Coypel qui possédait un sentiment

⁹ Para completar una serie de tapices sobre el *Antiguo testamento* iniciada por su padre.

¹⁰ Diseño para cabecero de cama con amercillo colocándose el yelmo de Mambrino entre armas y armadura, galgo, cabeza de león y libros de caballería; y diseño para piecero con imágenes de Dulcinea portando trigo (h. 1719). Véase en Lefrançois 175-76.

¹¹ Ténganse en cuenta los diseños de Coypel para el *Régiment de la Calotte*, sociedad crítico-satírica de escritores fundada en 1702 por Phillipe Emmanuel de la Place de Torsac y Étienne Isidore Théophile Aymon I. Coypel, tras estrenar su *Folies de Cardenio*, fue designado autor dramático y segundo pintor del *Régiment*, realizando diseños de divisas, armas, trofeos alegóricos e incluso un retrato de Aymon I en los que la *marotte* (cetro con cabeza de bufón, símbolo de la Locura) siempre se haya presente. Ver en Lefrançois 53-56 y 421-32.

du comique que les illustrateurs modernes n'ont jamais surpassé. Ici, il était sur son terrain. Sans exagérer un type que le poète espagnol avait déjà beaucoup chargé, il en fait très bien sentir le ridicule et il montra dans ses tableaux de la grâce, de l'esprit et de la verve" (70).

La relevancia de este conjunto de escenas, ya no sólo en la obra de Coypel, sino como parte esencial de la historia del *Quijote* ilustrado, no ha impedido, sin embargo, que ciertos errores se hayan perpetuado en los últimos años en cuanto a la aparición de las primeras estampas a partir de los diseños de Coypel y su progresiva difusión en diferentes álbumes y ediciones. Dichos errores afectan esencialmente a tres cuestiones básicas: la primera, la conformación del primer álbum con las estampas de Coypel por parte del editor Louis Surugue; la segunda, la aparición en Londres de su copia por parte de Gerard van der Gucht; y la tercera, el número de estampas seleccionadas por primera vez para una edición (London: Knaplock, 1725).

En 1721, Coypel firmó un acuerdo con Claude Martinot, relojero del rey, y con Philippe Reboullet para llevar al grabado sus diseños para cartones de la *Suite de Don Quichotte*; estampas que serían vendidas por el grabador Louis Surugue bajo privilegio real —*pour graver les estampes d'après les tableaux sur l'Histoire de Don Quichotte*— desde 1724 hasta 1744¹². Coypel se encargaría de supervisar directamente el grabado de sus diseños —sólo 25 del total de 28 cartones serían grabados¹³—, seleccionando para la elaboración de las planchas a algunos de los más notables burilistas del momento, muchos de ellos amigos y colegas de la Academia: Louis Surugue *père*, Charles-Nicolas Cochin *père*, François Joullain, Nicolas-Henri Tardieu, Simon-François Ravenet, Nicolas Charles de Silvestre, Jean-Baptiste Haussard, Nicolas-Dauphin de Beauvais, François de Poilly *le Jeune*, Louise-Magdeleine Horthemels y Bernard Lépicié.

En la actualidad, es habitual referirse a este primer conjunto de estampas como un set titulado *Les aventures de Don Quichotte de Cervantes peintes par C. Coypel, Boucher et Nic. Cochin, gravées par MM. Surugue, Cochin, Ravenet*¹⁴ como si se tratara del encabezamiento del

¹² Tras 1744, las planchas quedarían en poder de Coypel hasta su muerte en 1752. Un año después, serían adquiridas por François II Chéreau.

¹³ No llegarían a grabarse *Don Quichotte endormi combat contre les outres* (cartón de 1716) [35:I], *Don Quichotte au bal chez don Antonio Moreno* (1731) [62:II] y *Don Quichotte servi par les filles de l'hôtellerie* (1751) [2:I].

¹⁴ Lucía Megías (2005) 138 y (2006) 255. El autor no cita la fuente de este título.

álbum desde su origen, sin percatarse de los diferentes errores en los que se está incurriendo. Afirmar que éste es el título del set de estampas de Coypel desde su origen en 1723 implica que ya desde esa fecha existía la intención de incluir otras 6 estampas cuya autoría corresponde a François Boucher (1703-1770), Pierre-Charles Trémolières y Charles-Nicolas Cochin *fils* (1715-1790), pero debemos percatarnos de que en 1723 Cochin *fils* apenas tenía ocho años. El error se agrava al afirmar que en todas las estampas incluidas bajo ese título se indica que pueden ser adquiridas en la imprenta de Surugue¹⁵, pues tal indicación sólo aparece en las estampas con diseños de Coypel y no en las otras seis.

El origen de esta tendencia a considerar el conjunto de 25 estampas de Coypel como un conjunto unitario desde fecha temprana e incluyendo las otras 6 estampas podemos situarlo en Ashbee¹⁶, el primero en citarlas como un set completo de 31 estampas bajo el título *Les Aventures de Don Quichotte de Cervantès, peintes par C. COYPEL & N. COCHIN, peintres du Roy. Et gravées Par Mrs. SURUGUE, Pere & Fils, COCHIN, RAVENET, L'EPICI, etc. Graveurs du Roy. A Paris: Chez Surugue Rue des Noyers, vis-à-vis St. Yves. C.P.R.* Ciertamente es que Ashbee realiza un par de importantes aclaraciones: la primera, que las estampas aparecen con tres diferentes indicaciones (“chez Louis Surugue”, “chez Ravenet” y “chez Dupuis”) —lo que indica en realidad la existencia de tres diferentes sets—; y la segunda, que “the title-page of my own set, which is undated, reads cross ways, and appears to have been prepared for this set specially, is thus worded”; es decir, que dicha portada fue realizada con posterioridad a la elaboración de todas las estampas y de manera concreta para ese juego¹⁷. Sin embargo, estas observaciones parecen haber pasado desapercibidas y la tendencia a considerar dichas 31 estampas como un juego unitario desde su origen en 1723 se ha perpetuado¹⁸.

El desconocimiento exacto de los años en los que fueron apareciendo publicadas las estampas de Coypel es la principal causa de este proceso de simplificación de la conformación del set. Sólo cuatro estampas

¹⁵ Lucía Megías (2006) 255.

¹⁶ Ashbee 11-12, art. 22.

¹⁷ Conservado en la British Library, donde aparece catalogado como “Paris, 1740?”.

¹⁸ Johannes Hartau también cita este título a partir de Ashbee, dando la fecha errónea de 1724 a todo el conjunto (43-44).

aparecieron datadas junto al nombre del grabador; una de ellas en 1723 y el resto en 1724¹⁹. Este hecho, unido una vez más al carácter de set completo con que Ashbee lo definió en su artículo 22 —a pesar de subrayar que la portada de su juego no está fechada—, ha provocado que de manera general se tienda a hablar de 25 estampas grabadas en 1723-24. Así sucede, por ejemplo, en dos obras de Lucía Megías: *Los primeros ilustradores del Quijote* y *Leer el Quijote en imágenes*. En la primera²⁰, el autor habla de 21 cartones completados a finales de 1723 que se grabarían a partir de esta fecha, llegando a 25 en años sucesivos que no precisa; en la segunda²¹, señala que son 22 los cartones existentes a finales de 1723, fecha a partir de la cual comienzan a grabarse hasta completarse los 25 h. 1731, h. 1734 y h. 1735²². Sin embargo, pese a dar estas explicaciones en el texto, todas las imágenes que lo acompañan han sido simplificadas con el pie de foto “París, 1724”, si bien hay algunas, como el episodio de la cabeza encantada, que no pudieron ser grabadas antes de 1730²³. La misma circunstancia se produce en el banco digital de imágenes que el mismo autor dirige²⁴, donde las 25 estampas editadas por Surugue aparecen clasificadas en 1724.

Patrick Lenaghan, de manera más prudente, pero también poco precisa, afirma que a fecha de 1725 ya eran 22 las estampas publicadas, apareciendo las otras 3 *en algún momento de la década de 1730*²⁵. No obstante, a lo largo de este estudio veremos que antes de 1725 el número de estampas puestas a la venta no era posiblemente tan elevado, pudiéndose reducir a 11.

¹⁹ “Don Quijote y la Duquesa” grabado por Surugue (1723), “Don Quijote armado caballero” por Cochin *père* (1724), “Don Quijote servido por las doncellas de la Duquesa” por Surugue (1724) y “La Dueña Dolorida” por Surugue (1724).

²⁰ Lucía Megías (2005) 138.

²¹ Lucía Megías (2006) 255. n. 22.

²² Según el catálogo de Lefrançois (147-374), hasta 1723, año incluido, Coypel sólo había finalizado 20 cartones.

²³ Láms. 177-197 en 2005; láms. 5-17, cap. 6 en 2006.

²⁴ www.qbi2005.com (12 de junio de 2007).

²⁵ Lenaghan 149-52. Siguiendo una vez más a Lefrançois, a fecha de 1725 no serían 22, sino 21 las estampas grabadas; la n° 22 aparecería en 1726 y las 3 últimas efectivamente en la década de los años 30 (cronología que tampoco coincide con la defendida en el presente artículo) (147-374). Por otra parte, Lenaghan atribuye 2 grabados a Charles-Nicolas Cochin *fils*, que en realidad pertenecen a su madre, Louise-Magdeleine Horthemels.

La publicación del catálogo de las obras de Coypel por parte de Thierry Lefrançois en 1994 se ha convertido en la mejor herramienta para intentar clarificar la progresiva aparición de las estampas de Coypel teniendo en cuenta los años en los que se fueron elaborando los cartones previos. Sin embargo, si bien la obra ha servido para establecer de manera clara en qué momento surgió cada cartón y autores como Lenaghan o Lucía Megías²⁶ lo han empleado para sus estudios — en el caso de Lucía Megías se incluye incluso un breve y detallado resumen—, no ha resultado tan clarificador para la historia y difusión de las estampas, manteniéndose ciertos errores y contradicciones. Así, por ejemplo, ambos autores recogen el dato de dos cartones producidos con posterioridad a 1725: *Le mémorable jugement de Sancho* (h. 1727) y *Don Quichotte consulte la tête enchantée chez don Antonio Moreno* (1732); no obstante, también afirman que el juego de estampas de Gerard van der Gucht a partir de los originales de Coypel se publicó en 1725, sin percatarse de que el álbum incluye las ilustraciones citadas y, por tanto, no puede ser en su totalidad anterior ni a 1727 ni a 1732²⁷.

La segunda parte de este estudio, sirviéndonos también del catálogo de Lefrançois, tratará de ajustar en la medida de lo posible el proceso de creación de este álbum, así como de proponer ciertas correcciones en algunas de las primeras ediciones y álbumes que incluyeron copias de estas estampas²⁸.

II. DON QUIJOTE EN ESTAMPAS POR COYPEL

1723-1724/25

Las únicas estampas que pueden datarse con seguridad entre 1723 y 1724 o inicios de 1725 son este grupo de 11 con la indicación *Sevend a*

²⁶ Lucía Megías (2006) 250-53.

²⁷ Lenaghan 150 y Lucía Megías (2005) 138 y (2006) 262 y 295-96. También en www.qbi2005.com (20 de abril de 2007) todas la estampas de Van der Gucht aparecen datadas en 1725.

²⁸ Los juegos de estampas utilizados en este estudio son los depositados en la Cushing Memorial Library (TAMU, College Station, EEUU; <http://dqi.tamu.edu>; 12 de junio de 2007), Biblioteca Nacional (Madrid, España), British Library (Londres, Inglaterra) y Bibliothèque Nationale de France (París, Francia).

Paris: chez Surugue au bas de la Montagne S.te Genevieve, avec privilege du Roi en formato folio apaisado (aprox. 270 x 300 mm), cuya relación ofrezco según orden de capítulos:

1. *Don Quichotte conduit par la Folie sort de chez lui pour être chevalier errant.* Cartón de 1716; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), s/a [2:I]

2. *Don Quichotte croit recevoir dans l'hotellerie l'ordre de chevalier.* Cartón de 1715/16; grabado por Charles-Nicolas Cochin père (1688-1762), 1724 [3:I]

3. *La Fausse Princesse de Micomicon vient prier Don Quichotte de la remettre sur le trône.* Cartón de 1716; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), s/a [29:I]

4. *Entrée de bergères aux noces de Gamache.* Cartón de 1718; grabado por Louise-Magdeleine Horthemels (1687-1774), s/a [20:II]

5. *Entrée de l'Amour et de la Richesse aux noces de Gamache.* Cartón de c. 1718; grabado por Louise-Magdeleine Horthemels (1687-1774), s/a [20:II]

6. *Don Quichotte protège Basile qui épouse Quitterie par une ruse d'amour.* Cartón de 1716; grabado por Nicolas-Dauphin de Beauvais (1687-1763), s/a [21:II]

7. *Don Quichotte prenant des marionnettes pour des maures croit en les combattant secourir deux amants fugitifs.* Cartón de 1716; grabado por François de Poilly le Jeune (1671-1723), s/a [26:II]²⁹

8. *Don Quichotte fait demander par Sancho a la Duchesse la permission de la voir.* Cartón de 1716; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), 1723 [30:II] [Fig. 1]

9. *Don Quichotte est servi par les demoiselles de la Duchesse.* Cartón de c. 1723; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), 1724 [31:II]

10. *La Doloride affligée de sa barbe, vient prier Don Quichotte de la venger.* Cartón de 1716; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), 1724 [39:II]

11. *Le départ de Sancho pour l'Ile de Barataria.* Cartón de 1717; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), s/a [44:II]

Todas estas estampas, entre las que sólo cuatro están datadas (1 en 1723 y 3 en 1724), comparten el hecho de aparecer copiadas en dos juegos de ilustraciones que sí están fechados en 1725, por lo que los origi-

²⁹ Aunque no aparece fechada, debió ser grabada en 1723 justo antes de la muerte del grabador ese mismo año. La Biblioteca Nacional la ha fechado en 1725, lo cual, teniendo en cuenta lo expuesto, es un error.

nales han de ser anteriores sin lugar a dudas. El primero de estos juegos es el álbum de 9 estampas *Engraved from the Originals. Printed in Paris and Sold in London by H. Overton & J. Hoole at ye white Horse without Newgate*³⁰; los grabados, también en formato folio apaisado (aprox. 270 x 286 mm), corresponden a James Mynde (1702-1771) y a Benjamin Cole (1697-1783) y están datados en 1725³¹. El segundo, el juego de 10 ilustraciones incluidas en la edición de London: Knaplock, 1725; el grabador inglés Gerard van der Gucht (1696-1776) se encargó de grabar estas planchas con absoluta maestría reduciéndolas a cuarto menor apaisado (aprox. 122 x 128 mm). Ambos juegos comparten 8 escenas: 1) *Don Quixote knighted in the inn*; 2) *The pretended Princess of Micomicon petitions Don Quixote to restore her to her kingdom*³² [Fig. 2]; 3) *Don Quixote defends Basilius who marries Quiteria by stratagem*; 4) *Don Quixote's adventure at the Puppet show*; 5) *Sancho Sent by Don Quixote to the Duchess to beg leave to see her*; 6) *Don Quixote attended by the Dutchess's women*³³; 7) *The afflicted matron complains to Don Quixote of her enchanted beard*; 8) *Sancho's departure for the Island of Barataria*. El set de

³⁰ Sobre la difusión temprana de las estampas de Coypel en Inglaterra, Lucía Megías recoge la noticia del librero y mercader de arte inglés Michael Hennekin anunciando en 1723 la venta en Londres de “diverting and comical prints of Don Quixote and his man Sancho, finely engraved,” comprados en Francia entre otras piezas artísticas, que relaciona e identifica con el set de Coypel (2005) 138 y (2006) 255. Tales estampas serían los originales a partir de los grabadores franceses, no por tanto un álbum grabado ya en Londres. De referirse realmente a las estampas de Coypel, el anuncio nos estaría hablando de 1723 como una fecha en la que ya se habían grabado cierto número importante de estampas (más allá de las dos que sí sabemos grabadas en 1723). No obstante, también podría referirse a las ilustraciones grabadas por Clouzier para la Compagnie des Libraires en 1700 (copiadas para posteriores reediciones de 1713 y 1722).

³¹ Para el estudio de este álbum se ha tenido en cuenta el set conservado en la Royal Academy of Arts de Londres, que cuenta con 7 estampas de Mynde y 1 de Cole, y los datos aportados por Ashbee 12-13, art. 23. Ashbee habla de 9 estampas, pero una de ellas, *Don Quixote deceived by Sancho takes a Country Girl for Dulcinea*, no aparece fechada y su grabador, George Bickman (1709-1796), apenas contaba con dieciséis años en 1725, por lo que no creemos que esta estampa pertenezca al álbum original de 1725. Además, la estampa de Coypel grabada por Haussard posiblemente no apareció antes de 1728.

³² Esta estampa no la cita Ashbee, pero se encuentra en el set de la Royal Academy of Arts de Londres.

³³ Esta estampa no se encuentra en el set de la Royal Academy of Arts de Londres, pero la cita Ashbee.

Mynde/Cole cuenta además con la estampa *Don Quixote, led by ye Folly*; y el de Van der Gucht con *The entry of shepherds at Camacho's wedding* y *The entry of Love and Wealth at Camacho's wedding*.

En cuanto a la edición de Knaplock, debemos indicar que son realmente estas 10 las únicas ilustraciones con las que contó y no 22 como señalan Ashbee y Lucía Megías³⁴. De lo contrario, si atribuyéramos a esta edición las 12 que en realidad no aparecieron hasta la de London: Walthoe, 1731, nos volveríamos a encontrar con el problema de adjudicar a una edición ilustraciones copiadas de originales que aún no habían sido grabados. Sirva como ejemplo *Don Quichotte prend le bassin d'un barbier pour l'armet de Mambrin*, estampa que no debió de aparecer antes de 1728 y que, por tanto, no podía incluirse en 1725, pero que sí será copiada por Jan van der Gucht para 1731 (*Don Quixot mistakes a Barbers Bason for Mambrino's Helmet*). Esta edición será analizada más adelante.

A partir de las 10 estampas de Gerard van der Gucht, el grabador Philip Simms (fl. 1725-1749) se encargaría de realizar las planchas para las ilustraciones de la edición de Dublin: S. Hyde & J. Dobson, 1733. También en formato cuarto menor apaisado (aprox. 120 x 128 mm.), estas 10 ilustraciones copian de manera idéntica, aunque con desigual calidad, las estampas de Van der Gucht, no ofreciendo por tanto ninguna novedad temática³⁵.

³⁴ Ashbee 13-14, art. 26, y Lucía Megías (2006: 296). Ashbee también señala que Gerard van der Gucht grabó 11 y su hermano Jan van der Gucht otras 11 que volverían a utilizarse en London: Walthoe, 1731. En realidad, Gerard sólo grabó 10 en 1725 que serían reaprovechadas en 1731 junto a las 12 nuevas de Jan. Pueden consultarse ejemplares completos de la edición de 1725 en la British Library y en la Cushing Library.

³⁵ Un ejemplar completo de esta edición puede consultarse en la Biblioteca Nacional de Madrid (Cerv. Sedó/1818-1821). En la misma biblioteca, un segundo ejemplar (Cerv. 888-889) cuenta con 18 ilustraciones tal y como aparece descrita en Río y Rico (1930: 447). Sin embargo, este número se debe a que se trata de un ejemplar extra-ilustrado. De dichas 18 ilustraciones, sólo 7, firmadas por Simms, son las que originalmente le corresponden; 3, incorporadas al ejemplar con posterioridad, están firmadas por Gerard van der Gucht y proceden de la edición de London: Knaplock, 1725 o London: Walthoe, 1731; y 8, también incluidas a posteriori, fueron grabadas por Jan van der Gucht para London: Walthoe, 1731. Río y Rico (y el catálogo de la BN) no menciona a Jan van der Gucht, atribuyendo todas a Gerard y a Simms. Ashbee (1895: 17, art. 34) también describe su ejemplar con 10 ilustraciones, pero añade que cree que pudiera tener más, hecho que no sería cierto. También se ha tenido en cuenta el ejemplar de la Ohio University, falto de 3 ilustraciones.

Si bien no es el principal propósito de este estudio insistir en el contenido y el estilo de las estampas, sí cabe indicar ahora algunas apreciaciones acerca de este primer grupo de 11 escenas de Coypel. Sólo un par de ellas, *Don Quichotte croit recevoir* [...] y *Don Quichotte prenant des marionnettes* [...], eran episodios ya bien conocidos por el público cuando fueron pintadas por Coypel en 1716³⁶; sin embargo, el resto supuso una novedad temática y, por supuesto, todas lo fueron a nivel visual y estilístico. Coypel ilustra un *Quijote* que en Francia se había transformado en una fuente de inspiración para dramaturgos cortesanos. Piezas como *Les Folies de Cardenio* de Pichou (1629), *Don Quichotte de la Manche* y *Gouvernement de Sancho Pança*, ambas de Guérin de Bouscal (comedias en 5 actos de 1639 y 1641 respectivamente), *Curieux impertinent* de Brosse (comedia en cinco actos de 1645), *Curieux impertinent* de Philippe Néricault Destouches (1710), *Sancho Pança, gouverneur* de Dancourt (1713) o la propia *Folies de Cardenio* de Coypel (1720)³⁷ habían transformado el texto cervantino en un producto de entretenimiento noble y elegante adecuado para la élite cortesana.

Coypel selecciona los episodios de acuerdo a esta idea, planteándolos como puestas en escena para un público cortesano. Cualquiera de las estampas mencionadas es un buen ejemplo; los amplios cortinajes a modo de telones, los personajes que miran directamente al espectador señalando lo que está ocurriendo en escena, las detalladas arquitecturas de fondo, las exquisitas recreaciones de trajes, telas y vestidos, los jardines de corte versallesco..., aspectos que se sitúan por delante de la propia fidelidad al texto de Cervantes, sin importar que el resultado sea anacrónico y de errónea ambientación —*Entrée des bergeres* [...]— o infiel a la novela. Sirva como ejemplo en este caso *Don Quichote est servi par les demoiselles* [...]; don Quijote fue recibido y desarmado por las damas de la duquesa, pero nunca vestido de nuevo por ellas como sí representa Coypel³⁸.

³⁶ La primera ya había aparecido en Dordrecht (1657) y la segunda en Amberes (1672-73); ambas se repiten de manera frecuente en primeras ediciones ilustradas francesas como la de París: Compagnie des Libraires, 1700 y siguientes.

³⁷ Véase Jamieson 151-52.

³⁸ A propósito del carácter teatral de las estampas de Coypel señala Jamieson “sa tendance à introduire des attitudes théâtrales et des expressions exagérées, qui était une faute dans ses tableaux historiques, devient, dans ce genre, une qualité” (70-71).

Este interés de Coypel por lo teatral y cortesano le llevó a fijarse en dos escenas procedentes del episodio de las Bodas de Camacho: *Entrée des bergeres* [...] y *Entrée de l'Amour et de la Richesse* [...] [Fig. 3]. Cervantes ya las había descrito como tales representaciones teatrales; la primera una danza —resuelta por Coypel no como un mero baile de pastoras, sino como un ballet refinado y galante³⁹— y la segunda otra de artificio de las que suelen llamar habladas. Es en ésta última donde Coypel encuentra una perfecta sintonía con su propio gusto artístico y teatral; en concreto, con el interés por el teatro alegórico y moral planteado en obras como *La Poésie et la Peinture* (c. 1727), *El Triomphe de la Raison* (1730), *Le Danger des Richesses* (1739) o *Talent* (c. 1744). Cervantes describe en su texto el enfrentamiento alegórico del Amor (Cupido) y del Interés⁴⁰ por la “conquista” de una doncella encerrada en un castillo (castillo del buen recato); Amor se acompaña de un cortejo de cuatro ninfas (Poesía, Discreción, Valor y Buen Linaje) e Interés de otras cuatro (Liberalidad, Dáviva, Tesoro y Posesión Pacífica).

Ahora bien, el pasaje en el que se inspira Coypel para crear su alegórica puesta en escena no es exactamente el cervantino, sino la traducción realizada por François Filleau de Saint-Martin en 1677-78, y reeditada en posteriores ocasiones⁴¹. Saint-Martin introduce ligeras variantes en este episodio que nos ayudan a comprender mejor el diseño de Coypel. En la traducción francesa, encontramos por un lado a *Cupidon* (*Amour*), *Poésie*, *Sagesse* —Sabiduría en sustitución de Discreción—, *Valeur* e *Illustre Naissance*, y por otra parte a *Richesse* —Riqueza, no exactamente Interés—, *Libéralité*, *Présents*, *Trésor* y *Possession Paisible*. Se explica así la presencia de Minerva, diosa de la sabiduría, entre el cortejo de Amor representado por Coypel. Un conjunto alegórico cuyo significado último cobra mayor sentido si tenemos

³⁹ La influencia de este pasaje en *Folies de Cardenio* se observa en la escena V, acto II, donde aparece un ballet de pastores y pastoras con motivo de la boda de Marcelle e Ignès.

⁴⁰ La figura del Interés (*Richesse*) también aparece en el ballet de la escena V, acto II de *Folies de Cardenio*.

⁴¹ Hacia 1718, momento en el que Coypel pintó este cartón, la Compagnie des Libraires ya había tipificado la publicación del *Quijote* en 6 volúmenes (por primera vez en 1713), dedicándose los cuatro primeros a las dos partes de Cervantes según la traducción de Saint-Martin —quedando vivo don Quijote al final de la segunda—, el quinto con la continuación redactada por el propio Saint-Martin y publicada en 1695 y el sexto con la conclusión elaborada por Robert Challe (1713) tras la muerte de Saint-Martin.

en cuenta una de las principales obras francesas de emblemas: *Emblèmes [...] nouvellement mis de Latin en françois* (Metz, 1595) de Jean Jacques Boissard. Emblemas como “D’un brave faict l’honneur est le guerdon” (VII), “La renommée esclot de beaux effects” (VIII), “Faute de biens faut manquer la vertu” (X) o “D’un grand effect le beau bruit nous honore” (XI)⁴² ponen de manifiesto los obstáculos con los que el hombre virtuoso pero pobre (Amor/Basilio) se encuentra en su camino, frente a las facilidades que por el contrario permiten la Riqueza —vestida con ricas telas y adornos—, la Liberalidad —portando una cornucopia de abundantes riquezas y un compás— y la Dádiva, abrazada a la Liberalidad como cualidad que la complementa. No obstante, el hombre sabio, valiente —ambas características regidas por Minerva /Atenea—, prudente —simbolizado por la ninfa con la lámpara de aceite⁴³— y noble —ninfa entregando una corona— tiene asegurado que sus virtudes y hazañas serán cantadas eternamente por la Fama (Poesía, con la trompeta de la fama y un vestido en el que se representa el firmamento)⁴⁴.

El gusto de Coppel por la alegoría se observa desde la primera estampa del álbum, *Don Quichotte conduit par la Folie* [...]. En ella, don Quijote inicia su primera salida acompañado por el Amor —nuevamente bajo la forma de Cupido y causa para Coppel de la demencia del caballero— y la Locura⁴⁵. Ésta, identificada por la bacía de barbero

⁴² En el emblema X se señala : “Telle est la corruption de nostre temps, auquel les richesses tiennent le dessus, & rendent celuy seul honorable qui les possède, bien qu’il fut des plus vitieus: car qui a dequoy est envers tous en reputation d’estre bon, saint, noble & grand, & par tout est suyvi d’honneur, de respect & de caresses.” Y en el XI: “A la verité il y a bien dequoy faire estat d’un homme qui, par un singulier benefice de Dieu, se trouve doüé de pieté, de justice, de force, de temperance, & de prudence, & d’autres excellentes parties qui le mettent en respect envers tous: mais son bon-heur se fait plus grand quand il rencontre, comme dict est, personnage propre à les publier par ses escrits.”

⁴³ En relación a la parábola de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias. Mt. 25: 1-13.

⁴⁴ Con respecto al texto de Cervantes, no se incluye ni Tesoro ni Posesión Pacífica. Para la identificación de las alegorías también se ha seguido la obra de Cesare Ripa, *Iconología* (Roma, 1593).

⁴⁵ La unión de conceptos como el Amor, la Locura y la Razón son una constante en la obra de Coppel. En este sentido, pero a propósito de *Folies de Cardenio*, Jamieson afirma que “les aventures amoureuses de don Fernand et de Cardenio sont devenues une pièce contre l’amour, pour la sagesse accompagnée de plaisirs. C’est l’inspiration constante de Coppel” (153).

—la misma que don Quijote creyera yelmo de Mambrino— y un cetro de bufón, señala hacia algunas de las aventuras que aguardan a don Quijote: los molinos que se transforman en gigantes y las ovejas que se convierten en ejércitos. Una imagen que le supondría a Coypel las críticas de John Oldfiel por representar y ceder ante las locuras imaginadas de don Quijote:

Por que habiendo observado, que la empresa del molino de viento, por ser tan inverosímil, no tenía aptitud para ser asunto de una estampa decorosamente ideada; incurrió en otro mayor defecto, representando los molinos con cabezas, y los brazos, o aspas con manos agigantadas: y siguiendo esta su tan ingeniosa razón, pudiera, (para darnos más que reír) haber pintado armadas de punta en blanco a todas las ovejas; pues la manada se le representó a Don Quijote como un ejército armado, y la circunstancia de las armas haría más verosímil la imaginación desvariada de nuestro caballero andante⁴⁶.

1728-1731

Entre 1728 y 1731 se produjo la progresiva aparición de 11 nuevas estampas, también en formato folio apaisado, a partir de los cartones de Coypel, *A Paris chez Surrugue rue des Noyer vis a vis S. Yves avec Privilège*. Su relación según el orden de los capítulos es la siguiente:

1. *Don Quichotte prend le bassin d'un barbier pour l'armet de Mambrin*. Cartón de 1716; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), s/a [21:I]

2. *Sancho s'éveille et se désespère de ne plus trouver son cher grison*. Cartón de 1726; grabado por Simon-François Ravenet (1706-1774), s/a [23:I]

3. *Don Quichotte attaché a une fenêtre par la malice de Maritorne*. Cartón de 1717; grabado por François Joullain (1697-1778), s/a [43:I] [Fig. 4]

4. *Don Quichotte trompé par Sancho prend une paysanne pour Dulcinée*. Cartón de 1720/22; grabado por Jean-Baptiste Haussard (1679/80-1749), s/a [10:II]

5. *Le bachelier Samson Carasco est vaincu par Don Quichotte*. Cartón de 1720/22; grabado por Nicolas Charles de Silvestre (1700-1767), s/a [14:II]

⁴⁶ “Advertencias de D. Juan Oldfield Dotor en Medicina, Sobre las estampas desta Historia,” Londres: Tonson, 1738, vol. I, iii-vi.

6. *Poltronnerie de Sancho à la chasse*. Cartón de 1725; grabado por Charles-Nicolas Cochin père (1688-1762), s/a [34:II]

7. *Don Quichotte et Sancho montés sur un cheval de bois s'imaginant traverser les airs pour aller venger Doloride*. Cartón de 1724; grabado por Nicolas-Henri Tardieu (1674-1774), s/a [41:II]

8. *Entrée de Sancho dans l'Île de Barataria*. Cartón de 1720/22; grabado por Nicolas-Henri Tardieu (1674-1774), s/a [45:II]

9. *Le repas de Sancho dans l'Île de Barataria*. Cartón de 1719; grabado por Nicolas-Dauphin de Beauvais (1687-1763), s/a [47:II]⁴⁷

10. *La Dame Rodrigue s'entretenant de nuit avec Don Quichotte est surprise par les demoiselles de la Duchesse*. Cartón de 1717; grabado por Louis Surugue père (c. 1686-1762), s/a [48:II]

11. *Don Quichotte est délivré de sa folie par la Sagesse*. Cartón de 1716/18; grabado por Charles-Nicolas Cochin père (1688-1762), s/a [74:II] [Fig. 5]

Hasta la fecha, la mayoría de estas estampas habían sido datadas de manera más temprana. Lefrançois, por ejemplo, emplaza a la mayoría entre las aparecidas hacia 1723-24, exceptuando aquellas cuyo cartón era posterior (1726 para la n° 2; 1725 para la n° 6). Sin embargo, desde la Biblioteca Nacional de Madrid se ha aportado un dato de gran interés: Surugue se estableció en la *rue des Noyer* en 1728, por lo que todas estas estampas, que presentan la indicación *A Paris chez Surrugue rue des Noyer vis à vis S. Yves avec Privilège*, no pueden ser anteriores a tal año⁴⁸. En cuanto al límite de 1731, se trata de la fecha de aparición de

⁴⁷ A propósito del sentido teatral de las escenas de Coppel, señala sobre ésta Givanel (120-21): "...esto que vemos ahora es una magnífica y suntuosa farsa, que está pidiendo a gritos música apropiada. Sancho, vestido como un sultán oriental; el doctor Pedro Recio, caracterizado como un médico molieresco; la dueña o ama de llaves, a mano derecha, vestida como María de Médicis, en los cuadros de Rubens; el cocinero con turbante; los grupos de camareros, criados y pajes; el gran cortinaje que pende del techo; la lámpara con todas las velas encendidas; la perspectiva de la noche, con la luna llena asomando al fondo; todo parece dispuesto para un gran concertante de opereta, con argumento semifantástico, semioriental, como los que entusiasmaron a la alta y artificiosa sociedad francesa del Versalles de Luis XV."

⁴⁸ Dato de gran valor recogido en el catálogo de Dexeus, entradas 62.1-62.3; si bien en el propio catálogo se incluye un capítulo, el de Santiago Páez (77-116), donde no se ha tenido en cuenta tal dato y se mantiene la tendencia generalizada de agrupar 22 estampas hasta 1725. El catálogo de la Biblioteca Nacional sí contempla este dato. En el caso de la Bibliothèque Nationale de France, mantiene para todas las estampas no fechadas el margen de "entre 1723 y 1728?", que sería erróneo en ciertos casos.

la edición de London: Walthoe, 1731, ilustrada “with a Curious Set of New Cuts, from the French of Coypel.” La edición reutilizó las mismas 10 planchas ya comentadas de Gerard van der Gucht junto con 12 nuevas, también en cuarto menor apaisado, grabadas por su hermano Jan van der Gucht (1697-1776) con excelente calidad de detalle: 1) *Don Quixot led by Folly & Inflam'd by an Extravagant Pasion for Dulciana sets out upon Knight Erantry* [Fig. 6]; 2) *Don Quixot mistakes a Barbers Bason for Mambrino's Helmet*; 3) *Sancho awakes out of his sleep and despairs of Ever Finding his Dear Ass which Gines de Passamonte had stolen*; 4) *Don Quixot bound to a Window by an unlucky Pack of Maritornes*; 5) *Don Quixot being Deceiv'd by Sancho, mistakes a Country Wench for his Dulcinia*; 6) *The Bachelor Sampson Carrasco surnam'd y Knight of y Mirroures, is Vanquish'd by Don Quixot who Orders him to go and Postrate himself at the feet of Dulcinia*; 7) *Sancho's Cowardise in y Chase*; 8) *Don Quixote and Sancho Mounted on a Wooden Horse and blind folded Fancy they Ride in the Air*; 9) *Sancho's Arrival at the Isle of Barataria*; 10) *Governor Sancho's Table magnificently Sero'd, but Stripp'd of Every Dish by Dr. Rezzio y Physician, as soon as he offer'd to touch them*; 11) *Donna Rodriguez surpriz'd by the Dutchesses Waiting Women while she was Conversing with Don Quixot in the Dead of the Night*; 12) *Don Quixotes Deliverance out of Folly by Wisdom*.

Exceptuando, *Don Quixot led by Folly* [...], cuyo grabado original francés sí había aparecido antes de 1725, el resto de las 10 estampas ahora publicadas se corresponde con el grupo grabado desde 1728 y que, por tanto, no había podido aparecer en la edición inglesa de 1725. Se trata de un conjunto en el que nuevamente Coypel nos ofrece una mezcla de escenas ya conocidas —*Don Quichotte attachée a une fenêtre* [...], *Don Quichotte trompé par Sancho* [...], *Le bachelier Samson Carasco est vaincu* [...], *Don Quichotte et Sancho montés sur un cheval* [...] y *La Dame Rodrigue s'entretenant de nuit* [...]—, pero renovadas estilísticamente, junto con episodios mucho más novedosos; algunos de los cuales, como *Sancho sèveille et se désespère* [...], *Poltronnerie de Sancho* [...] o *Le repas de Sancho* [...], alcanzarán una gran popularidad, convirtiéndose en episodios a representar de manera habitual en posteriores ediciones.

Sancho es ahora el gran protagonista de las estampas de Coypel en consonancia con la popularidad alcanzada por el personaje en Francia; recuérdense algunos de los títulos de comedias citados con anterioridad centrados en el escudero y, en concreto, en su aventura como gobernador de la Ínsula Barataria. Pero Coypel tampoco abandona su interés por lo teatral —presente en la composición de las escenas— y lo alegórico. Así, nos encontramos con *Don Quichotte est delivré de sa folie* [...], la escena que concluiría el ciclo. En ella, don Quijote aparece

soñando con la Sabiduría —representada bajo la figura resplandeciente de Minerva—, mientras que Sancho es ahora el que queda cautivado por la Locura cuando ésta le muestra una corona —colgada en su cetro de bufón— y un pequeño castillo (el gobierno de la prometida ínsula)⁴⁹. Este enfrentamiento entre Razón o Sabiduría y Locura se convertiría en un tema de continua reflexión para Coypel, dedicándole la comedia alegórica *Triomphe de la Raison* (1730) —en la que la Vejez, en alianza con el Despecho y la Pena, recurre a la Locura para intentar atraer al Placer, si bien la Razón será la encargada de poner el debido orden— y, con una temática muy similar, el pastel *La Folie pare la Décépitude des ajustements de la Jeunesse* (1743)⁵⁰.

Del total de 22 estampas publicadas hasta ahora, 19 nuevamente grabadas y reducidas a octavo⁵¹ (aprox. 124 x 68 mm) verían su incorporación a un edición francesa por primera vez en 1732 (Paris: Compagnie des Libraires), quedando fuera *Entrée des bergères* [...], *Don Quichotte est servi par les demoiselles* [...] y *Entrée de Sancho dans l'Île de Barataria*⁵². La edición también contó con otras 20 ilustraciones grabadas por Laurent Cars, Crépy le fils and Mathey a partir de diseños de Bonard (o Bonnard). Entre las 13 que corresponden al texto de Cervantes, pues las otras 7 están basadas en la *Continuación* de Filleau de Saint-Martin y Challe, aparecen 4 que me interesa señalar ahora: el Manteamiento de Sancho, Don Quijote atacando las ovejas, Sancho juzgando en Barataria y la Cabeza Encantada. Se trata de cuatro escenas que sí formarán parte del set final de Coypel junto con las estampas de Trémolières y Le Bas tal y como lo describe Ashbee, pero los diseños de estos artistas, tal y como nos confirma el hecho de que en 1732 se tuviera que recurrir a los de Bonnard, aún no habían sido grabados ni dados a conocer.

⁴⁹ Esta imagen de Sancho sería repetida por Coypel de forma similar para los ya comentados cartones de *Don Quichotte sur un piédestal* y *Sancho Pança sur un piédestal* (c. 1732). En el caso de don Quijote, también continúa bajo el influjo de la Locura, la cual le muestra un molino de viento.

⁵⁰ La Locura colocando a la Vejez los adornos de la Juventud.

⁵¹ No todas aparecen firmadas, pero la mayoría corresponden al grabador Laurent Cars.

⁵² Lucía Megías (2006: 271) señala que el encuentro con Dorotea en Sierra Morena y don Quijote atacando el retablo de Maese Pedro también fueron dos de las estampas excluidas. Con respecto a la primera, en realidad, tal estampa no pudo ser excluida porque Coypel aún no la había pintado (c. 1734/35). En cuanto a la segunda, sí aparece en la edición de 1732.

El juego de ilustraciones Coypel-Bonnard alcanzaría una gran difusión a lo largo del siglo XVIII por su capacidad para adecuarse a un público más extenso, apareciendo nuevamente en su totalidad o en parte en París: Pierre-Michel Huart, 1733⁵³; París: Michel Etienne David, 1733; París: Guillaume Claude Saugrain, 1733; París: Denully, 1741; París: David Fils Damonneville, 1741; París: Chez Clousier, 1741; París: Chez Barrois Aîné, 1777; entre otros.

1731-1743

Tres nuevas estampas, también con la indicación *A Paris chez Surruque rue des Noyer vis a vis S. Yves avec Privilege*, debieron hacer su aparición entre 1731/32 y 1743 para la primera, c. 1735 para la segunda, y entre 1735 y 1738 para la tercera:

1. *Le mémorable jugement de Sancho*. Cartón de 1727; grabado por François Joullain (1697-1778), s/a [45:II] [Fig. 7]
2. *Don Quichotte consulte la tête enchantée chez don Antonio Moreno*. Cartón de 1732; grabado por François Joullain (1697-1778), s/a [62:II]
3. *Le curé et Cardenio rencontrent Dorothée habillée en berger*. Cartón de 1734/35; grabado por Bernard Lépicier (1698-1755), s/a [28:I]⁵⁴

La falta de ediciones fechadas entre 1731/32 y 1743 que incorporen *Le mémorable jugement* [...] nos impide precisar una fecha más concreta para la aparición de esta estampa grabada por Joullain. Únicamente sabemos que aunque su cartón ya estaba pintado en 1727, aún no había sido grabado con anterioridad a 1731/32, pues las ediciones anteriormente comentadas que copian las ilustraciones de Coypel no la incluyen aún. En cuanto a la fecha límite de 1743, ésta viene dada por la edición de *La Haya* de Pierre de Hondt, obra que, aunque no vería la luz hasta 1746, venía gestándose desde 1733 como mínimo. Muerto en ese año Bernard Picart, la serie de grabados quedó inconclusa y tuvo que ser continuada por otros artistas a lo largo de la década siguiente⁵⁵. En

⁵³ En este caso se ha eliminado *Don Quichotte est délivré de sa folie* [...], dando una mejor continuidad entre el texto cervantino y el de Saint-Martin.

⁵⁴ Lefrançois señala únicamente que se grabó tras 1734 (280-81).

⁵⁵ Hasta su muerte en 1733, Picart había grabado 12 planchas a partir de Coypel; todas pertenecientes al grupo ya reseñado anterior a 1731. Lucía Megías (2006)

el caso de la plancha que ahora nos interesa, el encargado de grabarla fue Jacob van der Schley, quien la firmó en 1743. Por tanto, la estampa de Joullain ya debía conocerse para ese momento.

En cuanto a *Don Quichotte consulte la tête* [...], Lefrançois indica que el grabado de esta estampa fue anunciado en el *Mercure de France* en marzo de 1736 (261) por lo que resulta más fácil ajustar su fecha de publicación *c.* 1735. El mismo autor señala la hipótesis de que la ambientación de esta escena esté basada en las estancias que el propio Coypel ocupaba en las *Galleries* del Louvre, pues algunas de las piezas que en ella se observan —lienzos con bosques y la escultura de *Nymphé endormie* de Antonio Susini a partir de Giambologna— pertenecieron a su colección.

El total de 24 estampas que hasta ahora hemos reseñado apareció en 1744 en un nuevo set de grabados a partir de Coypel para la edición de La Haye: P. Gosse & A. Moetjens⁵⁶. Jacob Folkema (1692-1767), Simon Fokke (1712-1784) y Pieter Tanjé (1706-1761)⁵⁷ grabaron en formato octavo menor (aprox. 125 x 76 mm), con títulos en español y con excelente calidad 12, 8 y 4 planchas respectivamente⁵⁸. La estampa de Dorotea no se encontraba entre las copiadas a partir de diseños de Coypel para esta edición de 1744, pese a lo cual podemos suponer que sí había sido ya grabada y dada a conocer por Lépicié. Según un dato

281-82, le atribuye 13 incluyendo “Don Quijote, engañado por Maritornes, queda colgado de una ventana,” pero ésta fue grabada por Schley.

⁵⁶ A propósito de esta edición, Martín Fernández de Navarrete (“Noticia bibliográfica de las principales y más curiosas ediciones del *Quijote*,” Madrid: Imprenta Real, 1862, vol. III, 357-58) indica que “aventaja en el dibujo y belleza de las estampas” a la de Londres: Tonson, 1738. Sirva como importante reconocimiento frente a la mayoritaria opinión crítica que los estudiosos españoles manifestaron con respecto a Coypel; buen ejemplo de lo cual son los comentarios de Givanel (116-22). Nótese también el rechazo de los editores españoles hacia estas estampas francesas, no incluyéndolas en ninguna edición española de los siglos XVIII y XIX.

⁵⁷ Tanjé fue discípulo de Folkema.

⁵⁸ Las 24 planchas de Folkema, Fokke y Tanjé serán reutilizadas para otras ediciones como las de Amsterdam/Leipzig: Arkstée & Merkus, 1755, Amsterdam/Leipzig: Arkstée & Merkus, 1768 y Paris: Compagnie des Libraires, 1771. En la de 1768, los títulos se han cambiado a francés y se han incorporado 7 nuevas ilustraciones: 1 de Coypel (Dorotea), 2 de Trémolières, 1 de Le Bas, 2 de Cochin *fils* y 1 de Boucher. Lucía Megías (2006: 294-95) señala que son 25 las estampas de la edición de 1744, lo cual es un error; la estampa de Dorotea no se incluye aún en esta edición, por lo que sólo son 24.

aportado por Jamieson (17), Lépicié expuso en la *Exposition* de la Academia de 1738 cinco grabados a partir de diseños de Coypel, entre ellos, *un sujet tiré de don Quichotte*. Ya que Lépicié grabó una única plancha para el conjunto de la *Suite de Don Quichotte, Le curé et Cardenio rencontrent Dorothee* [...], debemos suponer que el grabado presentado en 1738 —a partir del cartón de 1734/35— fue precisamente éste. No obstante, no será hasta 1746 cuando esta estampa aparezca publicada por primera vez en un edición.

Les principales aventures de l'admirable Don Quichotte, représentées en figures par Coypel, Picart le Romain et autres habiles maitres (La Haya: Pierre de Hondt, 1746)⁵⁹, con excelentes planchas en cuarto mayor (aprox. 195 x 155 mm) por Bernard Picart (1673-1733), Jacob van der Schley (1715-1779), Pieter Tanjé (1706-1761) y Simon Fokke (1712-1784), fue la primera edición del *Quijote* —en realidad una selección de pasajes abreviados⁶⁰— en la que se incluyó la estampa de Dorotea⁶¹ y, por tanto, el total de los 25 diseños de Coypel que llegarían a grabarse [Fig. 8]. El tema representado era una absoluta novedad en las ediciones francesas; no así en España, pues ya había aparecido por Diego de Obregón en Madrid: Andrés García de la Iglesia, 1674, ni en Inglaterra, por John Vanderbank en Londres: J. y R. Tonson, 1738.

Cabe señalar que no todas las copias realizadas por Bernard Picart siguen a Coypel en todos sus detalles. En *Don Quichotte croit recevoir dans l'hotellerie* [...], por ejemplo, podemos observar que la figura de doña Molinera ya no porta el escudo del original de Coypel, sino unas espuelas; una corrección que hace que la estampa sea más fiel al texto cervantino [Figs. 9 y 10]. Con un propósito semejante, en la imagen de *Don Quichotte prend le bassin d'un barbier* [...] Picart eliminó las figuras de dos mujeres que sonriendo contemplan la escena principal, pues ninguna mención se hace a dichas mujeres en el texto. Por último, también observamos que se han incluido variaciones notables en *La Fausse Princesse de Micomicon vien prier* [...]; la mula de la izquierda —junto a otra ya en el original de Coypel—, las armas de don Quijote ahora colgando de un árbol, y las figuras del cura y de Cardenio bien escondidas en el lateral derecho —en la estampa de Coypel aparecían más

⁵⁹ Si bien el nombre de Bernard Picart *le Romain*, aparece junto al de Coypel como autor de las ilustraciones, sólo hace referencia a su labor como copista y grabador; ninguna ilustración responde a diseños originales suyos.

⁶⁰ En el mismo año apareció tanto una edición en francés como otra en holandés.

⁶¹ La estampa de Dorotea está firmada por Schley en 1745.

centradas y evidentes— son cambios introducidos por Picart. Un conjunto de novedades que nos permiten establecer qué ediciones posteriores con ilustraciones de Coypel las copiaron a partir de los originales franceses o copias más fieles y cuáles a partir de las aparecidas en La Haya en 1746.

Al grupo de las primeras (copias fieles a los originales) corresponden la de Frankfurt: J. F. Bassompierre, 1757 con grabados por Johann Michael Eben (1716-1761) (reutilizadas para La Haye: Bassompierre *père*, 1768 y La Haye: Chez Bassompierre, 1773) y la de París: David l'Aîné, 1769. Al grupo de las segundas (incorporando los cambios de Picart), las ediciones de London: W. Innys *et alii*, 1749 con ilustraciones por grabador anónimo; París: Chez Bleuet, 1774 con grabados de R. Brunet; Liege: Chez J. F. Bassompierre, 1776 —en este caso porque fueron reutilizadas las mismas planchas de 1746—; Copenhague: Gyldendals Forlag, 1776-77 con grabados por Johan-Jakob-Georg Haas (1756-1817) y Johann Georg Preisler (1757-1831); y Bruxelles: Chez B. L. Francq, 1795.

Por último, en cuanto a la edición de La Haye: Hondt, 1746, no sólo se trata de la primera edición con el total de 25 estampas a partir de Coypel, sino también la primera en incluir las 6 extra-ilustraciones que, a posteriori, serán incluidas de manera habitual en el álbum de las de Coypel:

1. *Sancho ayant refusé de payer sa dépense, est berné dans la Cour de l'hôtellerie*. Diseñado por Pierre-Charles Trémolières (1703-1739); grabado por Jacob van der Schley en 1745 [17:I]

2. *Don Quichotte aveuglé par sa folie, prend deux troupeaux de moutons pour deux armées qui alloient se livrer combat; [...]*. Diseñado por Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783); grabado por Jacob van der Schley en 1745 [18:I]

3. *Don Quichotte est lavé par les Dames de la Duchesse, qui feignat que l'eau manque, luy laissent le savon sur le visage*. Diseñado por Charles-Nicolas Cochin fils (1715-1790); grabado por Pierre Tanjé en 1745(?) [32:II]

4. *Sancho est poursuivi par les Marmitons du Duc, qui s'efforcent de lui faire la barbe avec la lavure de la vaisselle*. Diseñado por François Boucher (1703-1770); grabado por Pierre Tanjé en 1745(?) [32:II]

5. *Sancho reçoit dans une Etable l'ordre de Chevalier, DON QUICHOTTE voulant faire le Cérémonie de lui frapper l'épaule de son épée, la tire avec tant de violence, [...]*. Diseñado por Pierre-Charles Trémolières (1703-1739); grabado por Pierre Tanjé en 1745(?) [10:III]⁶²

⁶² Lenaghan señala que se trata de un episodio de la continuación de Avellaneda, pero corresponde indudablemente a la de Filleau de Saint-Martin

6. *DON QUICHOTTE dans un bal chez Don Antonio, est si fatigué par deux Dames qui le font danser tour à tour, [...]*. Diseñado por Charles-Nicolas Cochin fils (1715-1790); grabado por Jacob van der Schley en 1745 [62:II]⁶³

Queda por resolver la incógnita de si ésta fue la primera vez que aparecieron estos 6 diseños, siendo copiados en posteriores ediciones y láminas sueltas a partir de aquí, o si, al igual que había ocurrido con las de Coypel, Schley y Tanjé las copiaron y grabaron a partir de estampas sueltas de gran formato ya publicadas por otro editor. Esta segunda hipótesis resulta la más acertada, ya que Trémolières murió de manera muy temprana en 1739 y la plancha de Schley para *Sancho ayant refusé de payer [...]* está firmada y fechada seis años después en 1745. Por tanto, sí cabe hablar de una serie de estampas previas a 1745 —y posiblemente no anteriores a 1733— a partir de las cuales se copiaron estas 6 escenas. Se trataría de 6 de las estampas incluidas por Ashbee en su artículo 22. Tres de ellas con la indicación *A Paris : chez Dupuis au bas de la rue de la Vannerie du côté de la Greve al' Ange St. Michel avec Privilege du Roy, s/a*:

- *Sancho ayant refusé de payer sa dépense, [...]*. Diseñado por Pierre-Charles Trémolières (1703-1739); grabado por Michel Aubert (1700/04-1757)

- *Don Quichotte est lavé par les Dames de la Duchesse, [...]*. Diseñado por Charles-Nicolas Cochin fils (1715-1790); grabado por Louise-Magdeleine Horthemels (1687-1774)

- *Sancho est poursuivi par les Marmitons du Duc, [...]*. Diseñado por François Boucher (1703-1770); grabado por Pierre Alexandre Aveline (1702-1760)

Y otras tres con la indicación *chez Ravenet*:

- *Don Quichotte aveuglé par sa folie, prend deux troupeaux de moutons [...]*. Diseñado por Jacques-Philippe Le Bas (1707-1783); grabado por Simon François Ravenet (1706-1774)

(151). En la edición de 1746 se hace una breve alusión a este episodio tras el final del gobierno de Sancho, de ahí que la estampa aparezca antes que la del baile en casa de don Antonio Moreno.

⁶³ El cartón diseñado por Coypel con este mismo tema en 1731 nunca llegó a ser grabado. Ver Lefrançois 252-54.

- *DON QUICHOTTE dans un bal chez Don Antonio*, [...]. Diseñado por Charles-Nicolas Cochin *fils* (1715-1790); grabado por Simon François Ravenet (1706-1774)

- *Sancho reçoit dans une Etable* [...]. Diseñado por Pierre-Charles Trémolières (1703-1739); grabado por Simon François Ravenet (1706-1774)⁶⁴

Estampas que como puede comprobarse no corresponden al editor Louis Surugue y que, por tanto, no deben incluirse entre las publicadas por él a partir de diseños de Coypel desde 1723. De hecho, la primera vez datada en aparecer el set completo de láminas de Coypel es en 1756 bajo el título *L'Histoire de Don Quichote de la manche peintre pour le Roy, Par CHARLES COYPEL, 1er Peintre de Sa Majesté en 25 Tableaux; Et gravée par les meilleurs Maitres. A Paris, Chez la Ve. De F. Chereau, rüe S. Jacques, aux deux Pilliers d'or. M.DCC.LVI. Avec privilege du Roy*. Se trata del álbum publicado por François II Chéreau tras comprar en 1753 las planchas originales con los diseños de Coypel tras la muerte del artista en 1752 y tras el término del privilegio real de Surugue⁶⁵. El álbum de Surugue-Coypel sólo contó por tanto con 25 estampas y no incluyó diseños de ningún otro artista. Sólo a partir de la aparición en 1746 de estos 25 diseños con los otros 6 de Le Bas, Trémolières, Boucher y Cochin *fils*, incluyéndose este total de 31 ilustraciones en posteriores ediciones, se iniciaría la tendencia a considerarlos como un set único desde su origen, si bien, como ya hemos visto, proceden de tres diferentes editores.

⁶⁴ Las estampas grabadas por Ravenet, discípulo de Le Bas, deben ser anteriores en todo caso a 1750, ya que en esa fecha se trasladó de París a Londres, donde grabó algunos de los diseños de Hogarth para *Marriage a la mode*. Benezit, vol. 8, 624.

⁶⁵ Finalizado este privilegio, a mediados del siglo XVIII los álbumes a partir de Coypel comenzaron a multiplicarse. Entre otros, caben ser destacados el álbum *a chez Paris A. Aveline rüe St. Jacques a la Reine de France* (con 16 estampas según Ashbee 37-38, art. 78) y las copias en gran formato elaboradas por Jean Daullé (1703-1763). Tres de ellas, *La Doloride affligée de sa barbe* [...], *Don Quichotte prenant des Marionnettes* [...] y *Don Quichotte conduit par la Folie* [...] aparecen en el ejemplar extra-ilustrado de la edición de London: B. White *et alii*, 1781 conservado en la Cushing Library. Véase Urbina y Smith 85-118, e información actualizada en: <http://dq.tamu.edu>.

III. LAS ESTAMPAS DE GERARD VAN DER GUCHT

Para concluir, cabe hablar de cómo afecta lo que hemos expuesto en este trabajo el conocido álbum de 24 estampas publicado por Gerard van der Gucht en Londres; *Sold by G. Vander Gucht in Queen Street, Bloomsbury*⁶⁶. Este álbum, que apareció también sin fecha alguna, ha sido tradicionalmente datado en 1725 como respuesta inmediata a la aparición de las primeras estampas de Coypel en 1723-24⁶⁷. Sin embargo, como ya se adelantó al inicio de este estudio, el set incluye estampas cuyos cartones originales aún no habían sido pintados por Coypel en ese año, como *Sancho s'éveille et se désespère [...]* (1726), *Le mémorable jugement de Sancho* (1727) y *Don Quichotte consulte la tête enchantée [...]* (1732). Se hace necesario por tanto reconsiderar la publicación de estas estampas, insistiendo en que, al igual que las de Coypel-Surugue, no nacieron como un álbum completo desde el principio, sino que se fueron grabando y publicando progresivamente a lo largo de un espacio de tiempo dilatado. La idea de que se trataba de un álbum completo desde un principio podría venir fundamentada en el hecho de que las estampas de Coypel están numeradas del 1 al 24. Sin embargo, al analizar esa numeración, nos damos cuenta de que no siguen el orden secuencial por capítulos; no se trata por tanto de un conjunto unitario y ordenado. Por el contrario, si ordenamos las estampas según la numeración que presentan y no por el orden de capítulos, podemos establecer una secuencia de aparición que se encuentra en paralelo con la cronología de las propias estampas de Coypel-Surugue. De este modo, las 11 primeras estampas de Gerard van der Gucht (numeradas del 1 al 11), que coinciden con las 11 estampas de Coypel aparecidas antes de 1725, debieron publicarse a partir de este año y hasta 1731:

1. *Don Quixote through the folly of an Extravagant Love for Dulcinea, Sallys forth as a Knight Errant*
2. *Don Quixot believes he is to Receive in the Inn The Order of Knighthood* [Fig. 10]
3. *Don Quixote attended by the Dutchess's Women*
4. *The Entry of Shepherds at Camacho's Wedding*
5. *Sancho's departure for the Island of Barataria*

⁶⁶ Las estampas no cuentan con firma de grabador, pero pueden ser atribuidas al propio Gerard van der Gucht.

⁶⁷ Ashbee 13, art. 24; Lenaghan 150 y Lucía Megías (2005) 138 y (2006) 262 y 295-96.

6. *The pretended Princess of Micomicon petitions Don Quixote to restore her to her Kingdom*
7. *Don Quixote takes the Puppets to be Turks, and Attacks them to rescue two flying Lovers*
8. *Don Quixote defends Basilius, who marries Quiteria by Stratagem*
9. *The Entry of Love and Riches at Camacho's Wedding*
10. *Sancho sent by Don Quixote to the Dutchess, to beg leave to see her*
11. *The Afflicted Matron complains to Don Quixote, of her Inchanted Beard*

Las siguientes 11 estampas de Van der Gucht (nº 12-22) coinciden igualmente con el conjunto de 11 aparecidas en Francia entre 1728 y 1731, fechas a partir de las cuales comenzarían a grabarse las copias inglesas:

1. *Don Quixote decieved by Sancho; takes a Country Girl for Dulcinea*
2. *Sancho's Cowardise at the Hunting*
3. *The Table of Governour Sancho is sero'd up in a Magnificent manner but before he can eat, the Dishes are snatch'd away by order of Doct. Pedro Rezzio*
4. *Don Quixote takes the barbers bason for the Helmet of Mambrin*
5. *Don Quixot fastn'd to the Window by the malice of Maritorne*
6. *The Batchelour Sanson Carasco, or Knight of the Mirrours, is vanquish'd by Don Quixot, who Commands him to throw himself at the feet of Dulcinea*
7. *Sancho's Entry into the Island of Barataria*
8. *Sancho 'wakes, & despairs of ever finding his dear Dapple again, which Gines de Passamont carries off*
9. *Wisdom delivers Don Quixot from his Madness*
10. *Don Quixot & Sancho mounted on a wooden Horse imagine they are travelling through the Air to revenge Dolorida's Cause*
11. *Donna Rodriguez in Discourse with Don Quixot in the Night is surprized by the Dutchess's Maids*

Y finalmente, las dos últimas estampas de Van der Gucht (nº 23 y 24) coinciden con las también grabadas en *chez Surugue* en último lugar, siendo las francesas c. 1731/32-1741 y c. 1735 respectivamente, y las inglesas posteriores a estas fechas:

1. *Sancho's Remarkable Judgment*
2. *Don Quixote Consult's the Inchanted Head, at the House of Don Antonia Mereno*

Estas son las únicas 24 estampas con diseños de Coypel incluidas en el set de Van der Gucht; la escena de Dorotea descubierta por el cura

no fue incluida en este álbum.⁶⁸ Sin embargo, a falta de esta estampa con diseño de Coypel, el set fue completado con otra, no numerada, en la que se copia la escena del manteo de Sancho diseñada por Pierre-Charles Trémolières⁶⁹.

IV. CONCLUSIÓN

A lo largo del siglo XVIII las ilustraciones de Coypel continuarían teniendo una presencia imbatible en las ediciones francesas, muchas de ellas ya citadas a lo largo de este estudio. Pero la imprenta no sería la única vía de difusión de estas imágenes. Junto a los ya comentados cartones, álbumes, lienzos y tapices, surgirían naipes, porcelanas francesas, porcelanas chinas, piezas de mobiliario... y por supuesto, toda una escuela de artistas que continuarían la tradición de Coypel tanto en lienzos —M. Boizot, Claude Jacquand o Jean Valade— como en nuevas series de tapices⁷⁰.

No obstante, pese a la amplia presencia de estas ilustraciones, cabe preguntarse hasta qué punto supusieron una forma novedosa de leer el *Quijote*, que no únicamente de verlo, y si realmente pueden ser consideradas como un programa iconográfico creado para ofrecer una reno-

⁶⁸ Ni Lenaghan 150, ni Lucía Megías (2005) 138 y (2006) 262-64 señalan el número exacto de estampas que componen este set. Ashbee 13, art. 24, considera que sólo tuvo 24 a partir de Coypel, opinión que creo acertada.

⁶⁹ Esta estampa de Trémolières, sin firmas, año o indicación alguna, ha sido relacionada por diversos autores con el set de Van der Gucht; Ashbee 13, art. 25 y Lucía Megías (2006) 262-64, según el ejemplar de la Biblioteca del Cigarral del Carmen de Toledo. En la Cushing Library se conservan dos ejemplares de esta estampa: la primera, en un álbum junto con las otras 24 de Van der Gucht; y la segunda, incluida en la edición extra-ilustrada de London: B. White, 1781. Pese a no contar con las mismas indicaciones que las otras 24 (*Sold by G. Vander Gucht in Queen Street, Bloomsbury*) y pese a cierto cambio de estilo en el grabado —el formato, sin embargo, es muy similar (268 x 327 mm)—, la existencia de los ejemplares mencionados permiten hablar de dicha estampa como parte del álbum inglés; posiblemente añadida en último lugar *c.* 1739.

⁷⁰ Destacan la serie tejida en Beauvais por Pierre Grimod Dufort sobre la *suite* de Charles Natoire (1735-1744), las dos de la Real Fábrica de Nápoles a partir de diseños de Giuseppe Bonito y otros (1758-1766 y 1767-1779) y la de la Real Fábrica de Tapices de Madrid a partir de diseños de Andrea Procaccini y Domenico Sani (1720 en adelante). Véase el estudio de Álvarez Barrientos.

vada imagen de la novela de Cervantes tanto como obra literaria como producto editorial. Señala Rachel Schmidt (38-46) que no debemos dejarnos arrastrar tan sólo por las apariencias; para Coypel, según dicha autora, el *Quijote* sigue siendo una obra de entretenimiento en el que el lector busca la burla de sus protagonistas. Prueba de ello serían aquellos episodios que, ya presentes en el programa burlesco-carnavalesco de Savery-Bouttats, Coypel continúa representando (don Quijote ordenado caballero, colgado de la ventana, el encuentro con la encantada Dulcinea, la derrota del Caballero de los Espejos, el ataque al teatro de maese Pedro, Clavileño, los juicios de Sancho, la aventura nocturna con doña Rodríguez y la cabeza encantada); escenas a través de las cuales Coypel perpetúa dicha lectura burlesca, si bien ahora con un formato cortesano.

Creemos que esta interpretación de las ilustraciones francesas resulta acertada, pero posiblemente incompleta. El conjunto de los cartones-estampas de Coypel debe ser entendido bajo una doble lectura en la que tratan de conjugarse dos visiones del *Quijote*: una pública cortesana y otra privada, la del propio Coypel. En cuanto a su sentido público, buena parte de estas escenas responden efectivamente a la continuidad de la lectura burlesca de la novela cervantina como obra de entretenimiento y de risa; un entretenimiento ahora más refinado y cortesano, pero aún entretenimiento al fin y al cabo. Por el contrario, ciertas ilustraciones (aquellas con la presencia de alegorías) nos hablan de los inicios de una nueva lectura del *Quijote* como fábula/alegoría de la que puede extraerse una lectura moral y didáctica más allá de las formas burlescas. Esta imagen de don Quijote, ciertamente la más interesante aportación de Coypel, se encuentra en consonancia con el valor didáctico-moral que este autor atribuyó a la figura de la locura en otros momentos de su producción pictórica y literaria, sentando las bases de la lectura satírico-didáctica que, finalmente, triunfará con la edición londinense de Tonson y las ilustraciones de John Vanderbank (1738).

Todo lo expuesto hasta ahora nos lleva a insistir una vez más en la importancia de las circunstancias y las características que rodearon el proceso de creación de estas ilustraciones para comprender de manera adecuada su significado. Son imágenes —tanto los cartones como las estampas— creadas a lo largo de un dilatado periodo de tiempo, prácticamente la totalidad de la carrera pictórica de su autor, y no como un conjunto ideado a priori. El resultado es un producto heterogéneo en el que se refleja que la tradición interpretativa de Savery y Bouttats sigue vigente en la Francia de la primera mitad del siglo XVIII, pero también que otras lecturas están surgiendo. En cualquier caso, es necesario

insistir en que en ningún momento se trató de un programa iconográfico ideado con el propósito de renovar la obra de Cervantes como pieza literaria o como producto editorial. Las circunstancias de su creación no corresponden a las de un programa de ilustraciones cerrado y pensado previamente con una finalidad concreta, como si sucederá con el programa de Oldfield-Vanderbank. El hecho de que las ilustraciones de Coypel fueran incorporadas a diversas ediciones no implica que deban ser consideradas como un programa iconográfico-editorial, pues ese no fue el fin de su génesis. De hecho, el valor heterogéneo de estas ilustraciones se acentuó cuando fueron publicadas junto a las de Humblot y Bonard —más aún en consonancia con las de Savery y Bouttats— en repetidas ocasiones (desde París: Compagnie des Libraires, 1732 y posteriores). Y tampoco la edición de Pierre de Hondt puede ser considerada como un producto editorial destinado a revalorizar el texto de Cervantes a través de las ilustraciones de Coypel, pues, como pone de manifiesto el propio editor, el principal propósito de la obra era ofrecer nuevos ejemplares de las estampas de Coypel, pues las primeras publicadas por Surugue ya entonces eran raras de encontrar y de precio excesivo; el texto, por el contrario, se reduce a breves resúmenes como algo secundario.

El honor de la renovación textual-visual del *Quijote* correspondería a Tonson y a Vanderbank en Inglaterra; sin embargo, en Francia Coypel se mantendría invicto. Sólo bien entrado el siglo XIX, el *Quijote* de Coypel dará paso a nuevas visiones que vendrán marcadas por el *triomphe de l'imagination*. Será el momento de las imágenes de Tony Johannot (París: Dubochet, 1836-37) y de las más popularmente conocidas de Gustave Doré (París: Hachette, 1863), encargadas de tomar el relevo a las de Coypel en la centuria del Romanticismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, Dir. *Tapices españoles. Don Quijote. Spanish tapestries*. S/I.: SEACEX/Ediciones El Viso, 2005.
- “Aventures de Don Quichotte, peintes par C.-A. Coypel.” *Magasin Pittoresque* 20 (1852): 68-70.
- ASHBEE, H. S. *An Iconography of Don Quixote, 1605-1895*. London: Printed for the author by the University Press, Aberdeen, and issued by the Bibliographical Society, 1895.
- BENEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays, par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Paris: Librairie Grund, 1976. 10 vols.
- British Museum. *Catalogue of Printed Books. Cervantes*. London: Printed by William Clowes and Sons, limited, 1908.
- COYPEL, Charles-Antoine. *Oeuvres* (incluye *Les Folies de Cardenio*. Paris: Ballard, 1720, textos teóricos y otros). Genève: Slatkine reprints, 1971.
- DEXEUS MALLOL, Mercedes et alii. *El Quijote. Biografía de un libro, 1605-2005*. Madrid: Biblioteca Nacional / Ministerio de Cultura, 2005.
- GIVANEL MAS, Juan y 'GAZIEL'. *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid: Plus Ultra, 1946.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando et alii. “La colección de *Quijotes* ilustrados del Proyecto Cervantes: catálogo de ediciones y archivo digital de imágenes.” *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 25 (2006): 79-104.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando et alii. “Hacia una historia del *Don Quijote* ilustrado.” *Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte: La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias-Anroart Ediciones, 2006. 2: 565-73.
- HARTAU, Johannes. *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1987.
- JAMIESON, I. *Charles-Antoine Coypel. Premier Peintre de Louis XV et Auteur Dramatique (1694-1752)*. Paris: Librairie Hachette, 1930.
- LEFRANÇOIS, Thierry. *Charles Coypel. Peintre du Roi (1694 1752)*. Paris: Arthena, 1994.
- LENAGHAN, Patrick et alii. *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America / Museo Nacional del Prado/Calcografía Nacional/Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2003.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Los primeros ilustradores del Quijote*. Madrid: Ollero y Ramos, 2005.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer El Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur, 2006.
- MORNAND, Pierre. “Iconographie de Don Quichotte.” *Le Portique* 2 (1945): 83-105.
- RÍO Y RICO, Gabriel Martín del. *Catálogo bibliográfico de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1930.

- SANTIAGO PÁEZ, Elena María. "Ilustraciones para el *Quijote* en la Biblioteca Nacional de España." *El Quijote. Biografía de un libro, 1605-2005*. Madrid: Biblioteca Nacional/Ministerio de Cultura, 2005. 77-116.
- SCHMIDT, Rachel. *The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Québec: McGill-Queen's University Press, 1999.
- The duc d'Antin. Don Quixote Tapestries*. London: Christie's, 1993.
- URBINA, Eduardo y Steve E. SMITH. "The Grangerized Copy of John Bowle's Edition of *Don Quixote* at the Cushing Memorial Library of Texas A&M University." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23 (2003): 85-118.
- URBINA, Eduardo *et alii*. "Visual Knowledge: Textual Iconography of the Quixote, a Hypertextual Archive." *Literary and Linguistic Computing* (Oxford UP) 21.2 (2006): 247-58.
- URBINA, Eduardo *et alii*. "Textual Iconography of the Quixote: A Data Model for Extending the Single-faceted Pictorial Space into a Poly-faceted Semantic Web." *Digital Humanities* 2006. Université Paris-Sorbonne, 2006. 215-20.
- VV.AA. *Visiones del Quijote*. Barcelona: Fundació Caixa Catalunya, 2005.



Fig.1: Don Quichotte fait demander par Sancho a la Duchesse la permission de la voir.
 Dibujado por Charles-Antoine Coytel y grabado por Louis Surugue. Paris:
 Surugue, s1723. #8



Fig. 2: The pretended Princess of Micomicon petitions Don Quixote to restore her to her kingdom. Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por Gerard van der Gucht. London: Knaplock, 1725. #2



Fig. 3: *Entrée de L'amour et de la Richesse aux Noces de Camache*.
Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por Louise-Magdeleine
Cochin Horthemels. Paris: Surugue, s1724. #7



Fig. 4: *Don Quichotte attaché à une fenestre par la malice de Maritorne.*
 Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por François Joullain.
 Paris: Surugue, c.1728-30. #6



Fig. 5: *Don Quichotte est délivré de sa folie par la Sagesse.*
 Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por
 Charles-Nicolas Cochin père. Paris: Surugue, c. 1728-30. #1



Fig. 6: Don Quixot led by Folly & Inflam'd by an Extravagant Passion for Dulciana sets out upon Knight Errantry. Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por Jan van der Gucht (London: Walthoe, 1731). #3



Fig. 7: *Le mémorable jugement de Sancho*. Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por François Joullain. Paris: Surugue, c. 1731-43. #9



Fig. 8: *La Curé et Cardenio rencontrent Dorothee Habillée en Berger.*
Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por
Jacob van der Schley. La Haye: Pierre de Hondt, 1746. #5



Fig. 9: Don Quichotte croit Recevoir dans l'hottellerie l'Ordre de Chevalier.
Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por
Bernard Picart. La Haye: Pierre de Hondt, 1746. #4



Fig. 10: *Don Quixot believes he is to Receive in the Inn the Order of Knighthood.*
 Dibujado por Charles-Antoine Coypel y grabado por Gerard van der Gucht (?).
 London: Gerard van der Gucht: c.1725 o posterior. #10

