

Ilustração Gustave Doré

Ilustración gráfica y literatura: *El Quijote* de Gustave Doré

Martha Barriga Tello

Martha Barriga Tello é historiadora de Arte e Doutora em Literatura. Professora principal do Departamento de Arte. Na atualidade, dirige os Programas de Pós-graduação na Faculdade de Letras e Ciências Humanas da Universidad Nacional Mayor de San Marcos, em Lima, Peru. Pesquisa e publica principalmente sobre a arte do Vice-reinado Peruano assim como temas de arte peruana e universal dos séculos XVIII e XIX.

Resumen

El texto aborda la obra creativa de Gustave Doré a propósito de su particular interpretación plástica de *El Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra. Una visión que se convirtió en paradigmática del tema.

Palavras-chave: Doré, ilustración de libros en el siglo XIX, literatura y arte.

Ilustración gráfica y literatura

El tema de Gustave Doré (1832-1882) está estrechamente vinculado a la presencia del libro ilustrado en el siglo XIX europeo y a las circunstancias que determinaron su popularidad. Su fecunda e imaginativa obra no se explicaría en un contexto diferente, especialmente si recordamos que siendo un joven de 15 años fue contratado para colaborar semanalmente en la prensa ilustrada. El artista vivió y trabajó intensamente durante los 36 años de su vida activa. Falleció en París a los 51 años, el 21 de enero de 1882 víctima de una angina de pecho.

En el tiempo de Doré, el libro, una expresión hasta entonces elitista, se convirtió en un sistema de comunicación exitoso que permitió a un público amplio compartir tanto inquietudes como la creación de imágenes e ideas. Intelectuales y artistas establecieron vínculos estrechos con los libros al punto de convertirlos en obras de arte de difusión masiva gracias a los adelantos de la imprenta y de la reproducción industrial. Los artistas se aplicaron a acompañarlos con dibujos que complementaban el sentido de los textos, abocándose a volcar en sus páginas sueños y aspiraciones llenas de fantasía, en un afán común por destacar la espiritualidad humana frente a la máquina. A su vez, los avances tecnológicos del siglo XIX rescataron al libro como objeto precioso a la vez que popular.

Lineamientos de la teoría del arte en la época

Durante el siglo XVIII la teoría del arte se centró en el proceso creativo como actividad mental. Se afirmaba que el artista interpretaba las pasiones compartidas y reconocidas por todos los hombres. Hacia mediados del siglo XIX se tendió a identificar arte y expresión, como propias del proceso que sucede en la mente del artista respecto a lo universal. El artista debía descubrir lo intangible de las cosas tangibles a través de su imaginación, "ese poder intuitivo que tiene la capacidad de conectar las formas particulares (de la naturaleza y del mundo), con las universales y, por tanto, de conectar al sujeto con el todo"(1). La imaginación se constituyó en la principal fuente de la creación artística, por su capacidad de combinar y asociar representaciones almacenadas en la memoria con aquellas que recibía el artista. Lo imaginado no existía, se construía en el proceso de asociación, dando lugar a nuevas expresiones y configurando una realidad sin límites ni imposibles.

El movimiento romántico liberará posteriormente a la imaginación de la memoria, con lo que la convirtió, a través de la intuición, y como actividad mental autónoma, en la más importante manifestación de la capacidad creadora. La

imaginación y la fantasía en el siglo XIX serán expresiones de un proceso similar en el que, mientras la imaginación hundía sus raíces en lo real, la fantasía se diferenciaba en que las imágenes se elaboraban al interior del artista, como un medio de responder a preocupaciones no sustentadas en el mundo natural. El poeta romántico Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), consideró por ello que la imaginación podía "modificar" la realidad, en tanto que la fantasía estaba en capacidad de "agregar" elementos porque no dependía absolutamente de ella(2). Finalmente con ambas, imaginación y fantasía, el artista tenía la posibilidad de llegar a concebir el todo y con ello, podía lograr un conocimiento superior, extendido y revelado por él a los demás hombres. Para el también poeta e ilustrador William Blake, extremando estos conceptos, la imaginación conducía a la verdad, diferente del intelecto y la razón, que solamente podían acercarnos a lo tangible y verificable. La imaginación actuaba sobre la realidad como un ojo espiritual que convertía al artista en un profeta que accedía a la percepción del todo unificado(3).

Como fruto de una necesidad irrefrenable, y cualquiera sea la explicación que intentemos, el hombre de diversas épocas ha volcado su visión de la realidad en imágenes fantásticas, que lo condujeran a mundos alternativos de evasión respecto a una realidad que lo sobrepasaba, o de la que pretendía extrañarse. Desde mediados del siglo XIX y hasta el inicio del XX, el hombre se vio enfrentado a cambios científicos, tecnológicos, políticos y sociales de consecuencias económicas radicales, cuyos límites precisos no estaba aún en condición de determinar, aunque los fuese advirtiendo progresivamente en su entorno familiar y laboral.

En lo relacionado a nuestro tema interesa destacar la existencia en el siglo XIX de una clase media pujante, de costumbres y principios sobrios y rígidos, cuyo acercamiento a las manifestaciones artísticas estaba mediatizado por la necesidad de afianzamiento social y, por una familiaridad mínima que, frecuentemente, no trascendía lo cotidiano. La consolidación de esta clase social, y su convicción de preeminencia, en gran parte fueron resultado de la difusión de los medios de prensa. En 1850 circulaban en Inglaterra, por ejemplo, más de 500 ediciones periódicas, 9 de las cuales eran diarios, cifra que se incrementaría con las nuevas técnicas mecánicas de impresión y los incentivos económicos a los insumos: *Times* y *Morning Post*; *Yorkshire Post*, *Daily Telegraph* eran los más difundidos entre los diarios conservadores. *Daily Chronicle*, *Manchester Guardian* y *Daily News* eran publicaciones más liberales. Desde 1841 circuló *Punch*, con caricaturas y crítica política(4). Las publicaciones que circulaban en Francia, en las que trabajó Gustave Doré fueron: *Diario Popular* (*Journal Populaire*), *El diario para todos* (*Le Journal*

pour Tous), *El diario de la risa (Le Journal pour Rire)* y *Las noticias de hoy (Les Nouvelles du Tour)*, entre otras.

Cualquiera fuera su tendencia ideológica, los medios periodísticos difundían obras literarias, tanto poéticas como narrativas, además de estampas de lugares extraños y exóticos. La imaginación voló a través del mar Mediterráneo y el océano Atlántico para apropiarse de modos y costumbres, los que muchas veces deformó o mal interpretó, pero que fueron influjo fascinante e inspirador en toda suerte de variables, a través de los relatos y descripciones de viaje y la crónica de costumbres. Los diarios, igualmente buscaban hacer atractivo cada hecho sucedido, cada noticia, revistiéndola de misterio para suscitar el interés del público y competir en las ventas. En tales circunstancias no hubo restricción ni medida.

Coincidió con este momento el resurgimiento del arte fantástico, cuyas manifestaciones se nutrieron de los aspectos de la realidad percibidos como veladamente amenazadores, que pretendieron ser exorcizados al combinarlos con visiones de ensueño, que recuperaran para el hombre todo lo que pudiera alimentar su imaginación, en sentido opuesto al mundo que lo rodeaba. Esta respuesta en imágenes fue tratada de manera fabulosa, e insistió en detalles que destacaban el desequilibrio entre la realidad y la fantasía sobretodo mediante el complemento y mutuo apoyo, entre artes plásticas, música y literatura. El mundo literario se pobló de visiones oníricas y turbulentas que se afianzaban en lo sobrenatural y medianamente conocido, con préstamos de autores de siglos anteriores, los mismos que luego interpretaron los artistas. Se produjo entonces una estrecha relación complementaria entre palabra e imagen. En ocasiones la imagen sustituyó el texto, en otras facilitó su comprensión destacando algunos aspectos y orientando la recepción, agregando información en los códigos de su propio lenguaje.

Procedimientos técnicos

La técnica del grabado manual (xilografía), en la que el dibujo era tallado en un bloque de madera, fue utilizada casi exclusivamente hasta el siglo XVIII. Presentaba algunos inconvenientes porque se perdían los originales además de que por lo general los artistas no realizaban el trabajo íntegramente, por lo que quedaban supeditados a la capacidad técnica del grabador y a las modificaciones que con frecuencia introducían en el diseño original. Esta fue la principal razón por la que muchos decidieron tallar sus propios dibujos, asumiendo ambos aspectos técnicos, para preservar la fidelidad de sus creaciones.

En el mismo ámbito del grabado surgió una solución cuando a inicios del siglo XIX Alois Senefelder (1771-1834), inventó la litografía, lo que significó el logro de una mayor libertad y precisión en el objetivo de los artistas. Pero recién en 1870, con la nueva técnica mecánica, no solamente se pudo preservar el original, sino que se logró agrandar o achicar el diseño, además que se consiguió gran fidelidad en cada uno de los rasgos, gradaciones y colores concebidos por el artista, el mismo que podía dedicarse libremente y sin limitaciones a la creación. Esto determinó, sin desmedro alguno, la progresiva separación de las funciones de ilustrador y grabador. Las ventajas de la reproducción fotomecánica benefició a los artistas que trabajaron en el estilo conocido como *Art Nouveau* o *Modernismo*, quienes pudieron jugar con la línea ondulada y entrecruzada, así como con los medios tonos del blanco y negro, que caracterizaron el estilo.

El Reino Unido era el centro del desarrollo del libro ilustrado en el siglo XIX. Su prestigio económico hizo que se dirigieran hacia allá artistas de los países europeos atraídos por el activo mercado de arte auspiciado por una próspera burguesía lo que, paralelamente, facilitó el intercambio de concepciones, modelos y actitudes. Entre las nuevas formas de expresión impulsadas en la época estuvo la publicación de revistas y de libros sobre variados temas. La ilustración de libros, abandonada durante mucho tiempo, cobró auge logrando convocar a los más creativos y renovadores artistas del momento. Algunos dieron a la transformación técnica un sentido de sofisticación que benefició el manejo de la fantasía en sus dibujos, por lo cual la ilustración alcanzó sus mayores niveles expresivos. La clase media fue receptiva a la publicación de libros, así que en gran parte la temática se orientó en el sentido de sus preferencias, como los libros de poesía y de narración.

Observamos un interesante fenómeno en relación a la actitud de los creadores visuales respecto a la creación literaria. La inspiración de los artistas fue en varias direcciones: estaban aquellos que eran fieles al contenido de los textos y, en el extremo opuesto, los que realizaban una supra creación, en la que lo escrito era solamente un pretexto. Los artistas más representativos, sin embargo, supieron conjugar las propuestas de los escritores con su propia inspiración, logrando una complementariedad excepcional. No faltaron los artistas múltiples que siendo gráficos ilustraron sus propias creaciones poéticas, o los escritores que acompañaron sus narraciones o poemas con dibujos de su inspiración, logrando una perfecta unidad creadora.

Es en este contexto que surge Gustave Doré (1832- 1881), reconocido como el ilustrador de libros más prolífico y famoso

de su tiempo. Viajó por primera vez a Londres en 1868, a los 26 años, a propósito de lo cual publicó con Blanchard Jerrold, *London, a Pilgrimage* en 1872, que ha servido de fuente permanente a los historiadores sociales por su precisión como documento de la pobreza e indigencia en la ciudad(5). En 1869 se inauguró la *Doré Gallery* y fue publicado un libro con el mismo nombre(6). Resultado de su experiencia inglesa Doré ilustró entre 1871 y 1874, *Oda del viejo marinero* de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834). El patetismo y la melancolía se advierte incluso en las escenas más amables, así como un cierto ensimismamiento y angustia. Por ejemplo, en *Escena de los prisioneros en el patio de la cárcel* (lámina 1)(7), los cuerpos forman un círculo a espacios irregulares observados por dos guardias en el extremo inferior derecho, mientras uno de los presos mira ansiosamente al espectador. La función de este personaje es la de comprometer al espectador y obligarlo a reflexionar. La escena se produce en un patio limitado por tres paredes que forman un trapecio trunco de piedras grises que contiene el círculo y una fuente de luz que, desde el centro al fondo y arriba, cae en el núcleo que forman los prisioneros. El crudo dramatismo de esta composición y su voluntad conminadora no se encuentra, con el mismo sentido, en los dibujos que realizó para otras obras(8), lo que advierte del carácter reflexivo a la vez que respetuoso, del artista con el texto. En este marco es significativo que la muerte le sobreviniera mientras estaba trabajando en *El Cuervo* de Edgar Allan Poe, ilustraciones que se publicaron póstumamente en 1883.

En lo que concierne a la técnica, Doré practicó la litografía cuando comenzó a trabajar a la edad de 15 años, pero pronto se decidió por la xilografía. Realizaba los dibujos y los entregaba a equipos de expertos grabadores en madera, con los que trabajó permanentemente desde 1861(9). Desde sus exitosos diseños para la edición de *Oeuvres* de François Rabelais (*Gargantúa y Pantagruel*) en 1854, a los 22 años, y considerando la gama tan amplia de libros que ilustró hasta su muerte a los 51 años, se explica que también fueran diversos sus recursos expresivos. Su rica imaginación sintonizaba con el sentido de los textos que ilustraba y, aunque podamos identificar ciertos tópicos formales, estos no se organizan en composiciones similares. Sus creaciones abarcan desde la ironía sutil a la burla más cruel. De la ternura a la agresión, del naturalismo a la fantasía, del equilibrio contenido a la libertad absoluta en la composición, en la concepción del espacio, de la luz y de las proporciones. Creó personajes verosímiles y tiernos junto a otros fantásticos y despiadados. Una lámina de Doré contiene el sentido del texto resumido en una sola expresión, a través de la línea dinámica y plena de vitalidad, o estática y sombría. Su capacidad de interpretación del sentido del texto ha convertido sus

propuestas en permanentes e insustituibles. Esta cualidad, aunada a su talento para captar la idiosincrasia de los personajes de acuerdo al lugar de referencia de los escritores y de sus textos, así como de su espacio-temporal, concretizan lo que fue una constante en el estilo del artista. Los personajes que creó son "el personaje", en carácter y apariencia física; las composiciones en las que los situó son "el escenario" de la acción. Sus dibujos coinciden con el sentido de los textos sin perderse en ellos. Como afirma Valeriano Bozal refiriéndose a los dibujos de Doré para *La oda del viejo marinero* (*The Rime of the Ancient Mariner* London, Doré Gallery: 1875) de Samuel Taylor Coleridge,

Quizá sea en la *Oda del viejo marinero* donde todos estos elementos, unos y otros, se reúnen y encuentran una formulación definitiva. La minuciosidad con la que están representados los motivos, las personas, el barco, los elementos naturales, su naturalismo (si quiere hablarse así), contrasta con la composición de las imágenes: el punto de vista...permite disponer unos elementos en contraste con otros, unos motivos en el poder de otros, las velas, al marinero, al barco, en la inmensidad del mar y del firmamento, en el movimiento del viento, de las gaviotas...La oda se convierte en una epopeya romántica, el hombre es en la naturaleza, no me atrevo a decir que contra ella, quizá en su mera supervivencia (10).

Y es que a través de las imágenes Gustave Doré mantiene su individualismo, ese estilo que hace que fácilmente identifiquemos sus diseños, a pesar de estar concebidos compenetrándose con creaciones ajenas.

Ilustraciones para *El Quijote*

Desde el siglo XIX las ilustraciones que realizó Doré para la versión francesa de *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616)(11), fueron consideradas una creación equivalente a la grandeza de la obra, al punto de relegar a sus predecesoras(12). Doré realizó un viaje detallado por el territorio español en 1855 a los 23 años, familiarizándose con su geografía, su gente y sus costumbres, preparando la tarea que concretará en 1863. Al mismo tiempo estudió las obras artísticas y las características de la vida cotidiana del renacimiento hispano. Doré no solamente se inspiró en el texto de Miguel de Cervantes sino que buscó recrearlo, vivirlo, ser en él, al viajar por los lugares descritos e intentar reconstruir el mundo de la narración, tuvo la "necesidad de la experiencia" que signó su época. Tenía 31 años cuando después de ocho años finalizó la serie. A pesar de su juventud, se muestra en ella la madurez de una tarea artística prolongada así como los

rasgos que caracterizaron su estilo. De la copiosa obra de Cervantes seleccionó pasajes específicos que sintetizaban lo relevante del texto. En su formalización Doré combinó dulzura y sarcasmo, imaginación y realismo, crueldad y comprensión, en la línea de lo fantástico y a la vez cotidiano que Cervantes concibió. Diseñó 370 xilografías (grabados en madera) en dos volúmenes: 120 imágenes a página entera y 259 más pequeñas (una viñeta de cabecera y otra al final de cada uno de los 126 capítulos), que fueron cuidadosamente grabadas sobre los dibujos del artista por H. Pisan, uno de sus más constantes colaboradores(13).

Análisis formal



Láminas 2, 3, 4, 5 e 7

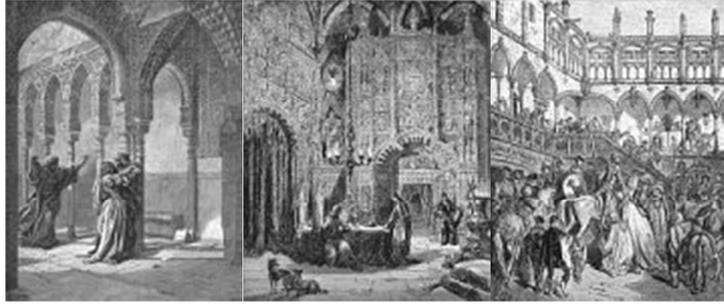
Las composiciones en los grabados a página entera están trabajadas de manera que generan la sensación de ambientes opresivos y saturados, o amplios y paradójicamente angustiantes. Se organizan frecuentemente sobre diagonales o por contrastes entre zonas de luz y sombra, claramente delimitadas. En las escenas de paisaje (lámina 2)(14) , este se extiende hacia el horizonte lejano, connotando una fuerte carga emotiva de abandono y soledad. Los elementos del paisaje contribuyen a respaldar el sentido general de la pieza: árboles sutilmente antropomorfizados, montañas inescrutables, desfiladeros angostos y noches sin luna (lámina 3). Cuando ésta aparece posee un carácter espectral en el que se recortan las figuras (lámina 4). En ocasiones las formas se difuminan entre la niebla (lámina 5), así como desaparecen sus perfiles cuando la escena se produce a pleno sol (lámina 6), todo

parece perder consistencia, el brillo borra, o disuelve, los contornos produciendo sensaciones de agobio e inestabilidad. El sol "calienta" en estas composiciones, como la luna "hiela" las suyas (lámina 7). La posibilidad que tenía Doré de generar percepciones sinestésicas es una virtud que emana de la habilidad del artista en el manejo de los recursos plásticos, en la sutileza de la aplicación tonal, en el nerviosismo controlado de la línea, tanto como en las cualidades reconocibles de los objetos que representa.

En las escenas con personajes su número produce la misma impresión, profundizada por la inexpresividad de sus rostros o su poca definición, o por el gesto socarronamente burlón. Los cuerpos o rostros de los personajes protagónicos son muy expresivos, incluso no formando parte de los primeros planos. Doré los diseña, al igual que a los elementos que los albergan en el espacio de la composición, con líneas ágiles, cortadas, que contribuyen a la sensación de inseguridad y de evanescencia que muchos tienen.

Un recurso permanente en los dibujos de Doré es el manejo del contraste de valores en zonas opuestas en la misma composición, dirigido a resaltar situaciones extremas, en las que los protagonistas enfrentan la realidad y la fantasía, dos mundos encontrados y coexistentes en los que los límites entre la cordura y la locura son difusos, pues ambos planos tienen pesos equivalentes.

Cuando la escena se desarrolla en un interior o presenta un exterior, los detalles del mobiliario y la arquitectura están minuciosamente tratados en los rasgos suficientes para su identificación cabal. No se detiene el artista en lo superfluo, cada elemento es el necesario para reproducir connotativamente el ambiente. Simple al extremo cuando es accesorio, preciso cuando es significativo. La arquitectura árabe en la lámina "El padre de Zoraida la encuentra en los brazos del cautivo" (lámina 8) por ejemplo, es de una precisión justa en los mocárabes y los diseños de las yeserías o, entre otras que podrían señalarse, en "El caballero llega al castillo y escucha la historia de su..." (lámina 9), con el detalle de la arquitectura gótica isabelina de la habitación o en la escena en la que Sancho le pide la bendición a Don Quijote antes de convertirse en gobernante de la isla Barataria (lámina 10).



Láminas 8, 9 e 10

Las expresiones y movimientos de los personajes en la lámina doble "Don Quixote se rehúsa a pelear" (lámina 11), son dinámicos y graciosos por contraste con la impertérrita expresión de Don Quijote, y así en otras escenas en las que el protagonista no sintoniza con la situación en la que se encuentra, ofreciendo contrastes absurdos. En la escena "Sancho encuentra a Don Quijote haciendo penitencia" (lámina 12), la tensión en el cuerpo del Hidalgo condice con las formas ásperas del paisaje y con los contrastes de luces y sombras de las que emerge Sancho.



Láminas 11 e 12

En las láminas a toda pagina Doré no suele utilizar los grandes primeros planos, prefiere las vistas lejanas y los paisajes o ambientes amplios que ofrezcan información a varios niveles de contexto: físico, desde la anécdota, y espiritual, a partir de los movimientos, actitudes y la vinculación entre las figuras. Por eso, cuando decide ocupar todo el primer plano con una sola figura el efecto es significativo. Tenemos así *El Don es enjaulado* (lámina 13); *El doctor del gobernador Sancho le impide comer a su gusto* (lámina 14); *Don Quixote después de la batalla con su gato* (lámina 15) y *Sancho se arrepiente de haber descuidado a su burro para ser gobernador* (lámina 16). En estas cuatro ocasiones el personaje principal ocupa la mayor parte de la página en sentido diagonal al plano de sustento. En el caso del *Médico de Sancho* y del *Quijote enjaulado*, está acompañado por uno o varios personajes secundarios colocados en sentido vertical en el segundo plano. La posición y expresión de los personajes ofrecen un cuadro

completo de carácter, que resume la angustia por la que atraviesan pero, igualmente, su desencanto y abandono. En los cuatro casos los personajes están emocionalmente solos, son marginales y parecen exponer dramáticamente su situación, un lamento que enrostra al espectador y lo conmina a tomar posición.



Láminas 13, 14, 15 e 16

El otro grupo de láminas a los que nos gustaría referirnos es el de los momentos oníricos, aquellos en los que la fantasía ocupa el lugar predominante en la composición, en los que el artista puede penetrar en el sueño del Quijote, mirar con sus ojos, estar en su mente: *En la cueva ve al anciano Montesinos hablando con el guerrero muerto Durandarte* (lámina 17); *El ataque en el molino de viento* (lámina 18); *En el atardecer de su travesía, el Don realiza una vigilia de sus armas en el patio* (lámina 19); *Don quijote no piensa en otra cosa que sus deberes caballerescos* (lámina 20) y, fundamentalmente, *La imaginación de Don Quijote está inflamada por las novelas de caballería* (lámina 21). En estos casos la capacidad creadora de Doré complementa las ilusas formas en la mente del protagonista, aparecen descuadradas, sin normas de proporción entre sí, en diseños con soluciones plásticas diversas y oposiciones pronunciadas. Plásticamente se recurre al contraste entre valores, abriendo hacia la izquierda de la composición una ventana entre pesados cortinajes, como marcada fuente de luz en cuyo antepecho hay varios libros en desorden y una escena de seducción. Sentado en un sillón próximo a la ventana Quijano lee en voz alta, arenga y parece hacer surgir una pléyade de imágenes en composiciones del más variado tipo, animadas e inanimadas, que se precipitan hacia él. Puede percibirse el desorden, el ruido ensordecedor de voces simultáneas, el relincho de los caballos, el sonido de los cascos y las espadas, el aletear de las alas que surgen de cuerpos inanimados, y sobre todo ello, el retumbar de la voz de *El Quijote*.



Láminas 17, 18 e 19

Conclusiones



Láminas 20 e 21

La popularidad constante de los dibujos de Doré no solamente informa de la necesidad entrañable de evasión y fantasía de los adultos ante situaciones de presión como las que siempre los han agobiado sino, además, de otra comprobación adicional e importante: la pertinencia del material ilustrado complementando las narraciones, y el que éste se sustente en un mundo de seres fantásticos en situaciones que son inverosímilmente aceptadas como posibles. Imágenes en las que jóvenes y adultos pueden sumergirse placenteramente por igual.

Pero del mismo modo nos enfrenta a la trágica comprobación que muchas creaciones en este género fueron tan efímeras como los diarios o libros que las albergaron, por la desidia de la historia tanto como por la fragilidad del material sobre el que estuvieron impresas. La excepcionalidad de la obra de Gustave Doré, aplicada en su mayor parte a obras literarias también de excepción, ha permitido que la ilustración gráfica que realizó pueda ser disfrutada actualmente, una posibilidad que no han tenido aquellas que dedicó a textos irrelevantes.

Resumo

O texto aborda a obra criativa de Gustave Doré a propósito de sua interpretação plástica de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes Saavedra, numa visão que se tornou paradigmática sobre o tema.

Palavras-chave: Doré, ilustração de livros no século XIX, literatura e arte.

Notas

(1) Requejo Tonia. El romanticismo británico: Percy Bysshe Shelley(1792-1822). In: BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, Visor.Dis., S.A., 1996. v. I. p. 245-290.

(2) *Ibid.*, William Wordsworth. p. 252-255.

(3) *Ibid.* p. 261-262.

(4) CORTÉZ SALINAS, Carmen. *La Inglaterra Victoriana*, Madrid, Akal Editores, 1985, passim.

(5) Puede consultarse una reciente edición castellana: DORÉ, Gustave, BLANCHARD, Jerrold. *Londres, una peregrinación*. Madrid, Abada Editores, 2004. Prólogo de Antonio Pizza; Traducción y notas de Carolina del Olmo y César Rendueles.

(6) The Doré-Gallery...with Memoire of Doré, Critical Essay and Descriptive Setter press, by Edmund Ollier, London, Paris, New York, 1870. Citado en *Gustave Doré. Ilustraciones para Balzac*. Introducción y notas de Valeriano Bozal. Barcelona, Gustavo Gili, S.A.,1982. p. 20. La obra reúne las ilustraciones para la *Divina Comedia* de Dante (Infierno, Paraíso y Purgatorio: Paris, Libraire de L. Hachette, 1868), *Le Sainte Bible selon la Vulgata* (Tours, Alfred Macue et fils, 1866, 2 vols.) y *Paradise Lost* de John Milton (London, Cassell, Meter and Golpin, New York, 1866).

(7) Publicada en *Gustave Doré. Ilustraciones para Balzac*, op. cit. p. 11.

(8) *Gustave Doré. Ilustraciones para Balzac*, op. cit. p. 11.

(9) NN. Doré's Illustrations for Rabelais. A Selection of 252 Illustrations by...New York, Dover Publications Inc.,1978. Introducción.

(10) Bozal, Valeriano. *El siglo de los caricaturistas*. Madrid, Historia del Arte, n. 29, Historia 16, 2000. p. 114.

(11) L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche par Miguel de Cervantes Saavedra: Paris, L. Hachette et Cie., 1863 (y en 1869 nuevamente). Traducida por Louis Viardot. 2 volúmenes.

(12) En el siglo XVIII habían ilustrado la obra Antoine Coypel en Francia y Daniel Chodowiecki en Alemania. En la primera mitad del siglo XIX lo hicieron Thomas Atotherdt en Inglaterra y el francés Eugéne Lami, que fue el que alcanzó mayor éxito hasta que apareció la versión de Doré.

(13) Doré's Illustrations for "Don Quixote": a selection of 190 Illustrations. New York, Dover Publications Inc., 1982.

(14) Las láminas utilizadas para los análisis que siguen proceden de la versión mencionada en la nota anterior.

(15) **Nota do editor:** Acrescentamos a este artigo as lâminas 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15 e 20 extraídas do livro: *Gustave Doré Engravings*. Alpine Arts Collection (UK) Ltd. Publishers of Fine Art Books. London, 1995. p. 95-138.