

# Dos «nuevos» cuadros artísticos en colecciones estadounidenses inspirados en el *Quijote*

*Escena de baile* (¿1656-1658?), anónimo pero atribuido a Joos van Craesbeeck (Neerlinter, Flandes 1605/1606-Bruselas ca. 1660), y *Dorothea* (1823), de John Quidor (Tappan, Estado de Nueva York 1801-Jersey City, Nueva Jersey 1881)

KENNETH BROWN\*

## INTRODUCCIÓN

El poder inspiracional de la máxima obra cervantina se enriquece ahora con el descubrimiento de dos cuadros pequeños localizados en colecciones norteamericanas: una escena de baile de máscaras con varios don Quijotes y, por lo menos, un Sancho Panza danzantes, en lo que aparenta ser una velada en un interior, fiesta organizada seguramente en Bruselas entre los años 1656-1658, tal como vamos a explicar *infra*. Es una miniatura anónima, pero atribuida a Joos van Craesbeeck (Neerlinter, Flandes 1605/1606-Bruselas, principalidad de Brabante, ca. 1660)<sup>1</sup>, panadero y artista de cuadros de género (*genreschilder*, en holandés) oriundo de los Países Bajos Meridionales Españoles. El otro, del personaje de Dorotea (*Quijote*, I, cap. XXVIII), es un cuadro y a la vez retrato ya algo estudiado pero aún no debidamente reconocido por lo que es y, por eso mismo, poco apreciado. Figura como obra de John Quidor (Tappan, Estado de Nueva York 1801-Jersey City, EE.UU.,

\* University of Calgary.

1. Richard D. Leppert, *The Theme of Music in Flemish Painting of the Seventeenth Century*, 2 vols., München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzwichler, 1977, pp. viii y 21, informa que Bélgica se creó en 1830 a partir de las principalidades de Brabante, con Bruselas su centro, y de las provincias de Flandes, tras centenares de años de dominación extranjera: habsburga española, habsburga austriaca, y luego borbónica. Hemos consultado también Bernard A. Cook, «The Spanish Netherlands», en *Belgium: A History*, New York, Peter Lang, 2002, pp. 34-39.

1880), célebre artista neoyorquino de retratos, pintor de letreros y vagones de bomberos, además de granjero. Ambos cuadros diminutos atestiguan el éxito del *Quijote* en Bruselas, en Flandes, gran centro cultural y sede de la corte de los Países Bajos Españoles, a mediados del siglo XVII, donde el flamenco u holandés y el español eran las dos lenguas francas, y la ciudad de Nueva York, a principios del XIX. Por ello proporcionan nuevas entradas para las dos bases de datos de la iconografía de la obra cervantina, la de José Manuel Lucía Megías, «QBI (1605-1905) Banco de Imágenes del *Quijote*», y la de Eduardo Urbina, «Cervantes Project Texas A & M». Además ayudan a complementar, aunque tangencial y humildemente, los magnos estudios de Hartau (1987) y Schmidt (1999). Ambos cuadros pertenecen a colecciones de arte estadounidenses. La obra anónima de la escuela barroca flamenca, atribuida a van Craesbeeck, figura en la magnífica colección de pinturas en miniatura españolas, inglesas, flamencas y holandesas de la Rosenbach Library and Archive de Filadelfia, Pensilvania, EE.UU.<sup>2</sup>, mientras que la obrita del neoyorquino Quidor forma parte de la colección permanente del Brooklyn Museum, en el barrio neoyorquino del mismo nombre<sup>3</sup>.

En el presente estudio se reproducen imágenes de los dos cuadros, detalles de la miniatura atribuida a van Craesbeeck, una descripción catalográfica de cada obra, seguida de un currículo de la vida y obra de su artista respectivo, además de una valoración breve de las dotes estéticas de cada pieza.

## ¿JOOS VAN CRAESBEECK? *ESCENA DE BAILE*

El primer cuadro, perteneciente a la Colección Rosenbach, de Filadelfia, lleva el número de catalogación 1954.0630.115, y se describe como «retrato en miniatura» de la siguiente acción: «Escena de baile en grupo, pintura de género,

2. La única otra colección de miniaturas españolas apreciable se encuentra en la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid. Para la miniatura española, ver los siguientes catálogos: el primero, a cargo de María del Carmen Espinosa Martín, *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en La Fundación Lázaro Galdiano*, 1999, y el segundo, *The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, 1988. Deseo reconocer en esta ocasión la ayuda suministrada tanto por el Sr. Director de la Biblioteca de dicha Fundación, el Dr. Juan Antonio Yeves Andrés, como por María del Carmen Espinosa Martín, de la Sección de Arte de la misma, en la investigación llevada a cabo en la sede de la Fundación. También quisiera reconocer aquí la gentileza de mi colega Carlos Soler Montes por la revisión cuidadosa del ensayo, y a la vez agradecer la amabilidad profesional de la Dra. Linda A. Stone-Ferrier, especialista en la historia del arte flamenco y holandés del siglo XVII, de la Universidad de Kansas, por los consejos profesionales compartidos conmigo personalmente. También quisiera agradecer los sabios comentarios que me brindó mi esposa, Rachel Schmidt, cervantista.

3. Cuadros reproducidos en el presente estudio con el permiso de los fideicomisarios de las respectivas instituciones. Aprovecho esta ocasión para expresar mi agradecimiento más genuino a Kathy Haas y Elizabeth Fuller, de la Rosenbach Library and Archive, de Filadelfia, Pensilvania EE.UU., y Ruth Janson, del Servicio de Reprografía del Brooklyn Museum, por la ayuda profesional que me prestaron para llevar a cabo mis investigaciones y la facilidad con que pude tener acceso a estos y otros cuadros de sus colecciones.

salón de baile, fiesta. Conjunto musical en el rincón izquierdo [superior] del salón, personas sentadas por la periferia de las paredes, candelabro en medio, cuadros colgados en las paredes, alguien de rodillas en el centro inferior del cuadro». De acuerdo con la entrada para su ficha correspondiente de la colección del Museo Rosenbach, la obra viene atribuida al artista neerlandés del sur Joost/Joos van Craesbeeck o Craesbeke (1605/1606-ca. 1660), aunque sorprendentemente no lleva las iniciales CB, Cb, IVI o IVCB, ni una rúbrica como «Jos van Craesbeeck [*sic*] se ipse pinxit 1647», tan representativas de la mayoría de sus obras pictóricas<sup>4</sup>. A pesar de esta falta de rúbrica señalando autoría, por razones estilísticas y, siguiendo las características de la obra madura de van Craesbeeck, como, por ejemplo, la proliferación de personajes agrupados muy de cerca y armoniosamente en sus cuadros, un aspecto de teatralidad<sup>5</sup>, una mayor luminosidad en el manejo de colores, y la recreación de escenas interiores y exteriores llenas de participantes que bailan y tocan casi todos los mismos instrumentos musicales<sup>6</sup>, partimos de la premisa, acaso arriesgada, de que es suya esta miniatura. Cabe añadir que el subgénero artístico de la miniatura no era desconocido en su *opera*; en efecto existen en su obra pictórica dos miniaturas documentadas, aunque una resulta de atribución «dudosa»<sup>7</sup>. La lógica que ha de prevalecer y predominar en este caso y nos habrá de guiar en nuestra decisión de tomar por suyo el cuadrito, entonces es atenerse a la ficha de catalogación.

Es un óleo sobre cobre que mide 6 cm de alto × 19,1 cm de ancho (en pulgadas, 2,375 de alto × 7,5 de ancho) pero, incluyendo el marco y los ganchos que lo sujetan, tal como se aprecia en la reproducción de la obra entera, sus medidas se extienden a 9,5 cm × 20,7 cm respectivamente (en pulgadas 3,75 × 8,125). Estas medidas de la miniatura se contrastan con las de la obra más grande y ambiciosa de van Craesbeeck, *Sint-Antonijs (San Antonio)*, que mide 78 × 116 cm<sup>8</sup>. La documentación referente a su procedencia es mínima, ya que solamente se sabe que en julio de 1928 el Sr. Philip Rosenbach compró la miniatura además de muchas otras del coleccionista británico Talbot Hughes. Nada más se sabe de su procedencia ni autoría. Lo poco que se

4. De Clippel 2006, I, pp. 128 ss. Vlieghe 1998, p. 162, escribe que «es artista de numerosos cuadros y su obra es fácil de identificar porque la mayoría de ellos lleva su monograma y algunos su firma completa». Ninguno de los cuadros suyos lleva fecha (De Clippel, p. 79a). Si nuestra interpretación de la miniatura es acertada, entonces su fecha de realización sería entre 1656 y 1658. Ver *infra*.

5. Vlieghe 1998, p. 163; De Clippel, p. 33a.

6. De Clippel, pp. 328b-330a, 499, 503-504, 510, 519, 521, 541.

7. En la obra pictórica de van Craesbeeck figuran dos miniaturas en forma de óvalos pintados a óleo sobre cobre, la primera de un campesino con jarra en la mano que lleva mitones de fieltro, y la segunda del busto del filósofo judeoespañol Baruj Spinoza, esta última de atribución dudosa. Son: el medallón con las iniciales del artista en una jarra («kruik»), 1) *Boer met viltmuts, een kruik in de hand* (afb. 12; De Clippel p. 128a A12), «Olieverf op paneel (rond), diam 9,3 cm. Gesigneerd met initialen, op kruik: Cb, Berlijn, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, inv. nr. 856a. omstreeks 1637-38», 2) e idem, p. 309b, «Olieverf over koper (oval) 8 × 6,8 cm. D 39 Buste van Spinoza». De Clippel añade que el retrato pequeño, busto de Spinoza, «is me bijzonder onduidelijk» («me resulta de atribución especialmente dudosa o problemática»).

8. De Clippel, p. 48b.

puede añadir a esta entrada de catalogación, es que la miniatura debió haber servido originalmente de adorno estético<sup>9</sup>, así como varias otras obras de van Craesbeeck, encajado en un marco de bisagra o en la parte de un candado metálico para un arca o cofre. Pudo haber sido obra de encargo para regalo, en este caso destinado a los duques de Alba.

Una descripción objetiva de este cuadrado de género —por tratar de un baile de máscaras— hace destacar a unos 53 asistentes. Muchos de ellos bailan, otros tantos están sentados, un señor ataviado a la flamenca aparenta estar cantando mientras lee una hoja con letra musical, y un trío de músicos profesionales, ciertamente flamencos por su indumentaria, tocan música para el baile de máscaras en un interior. En lengua holandesa tal escena se llamaría *Gemaskerd bal op een binnenplaats*<sup>10</sup>. Y así tendría que titularse la miniatura si hubiera lucido título auténtico o posteriormente designado. Todas las acciones están representadas en cuatro planos diferentes y también en una miniatura en forma de óvalo que se localiza en el epicentro de la obra: en la parte inferior la pista de madera barnizada y de color anaranjado oscuro; en el centro superior, de derecha a izquierda, dos filas de concurrentes, los bailarines de etiqueta y los sentados, en forma de eles mayúsculas horizontales y paralelas; en el rincón superior a la derecha, el trío de músicos; en el fondo la pared de color crema grisáceo; y en la parte central izquierda (pero derecha para nosotros) un óvalo geométrico que contiene seis personajes, dos de ellos seguramente las «estrellas» de la velada: es decir, el duque y la duquesa de Alba. Suponiendo que la obra sea efectivamente de van Craesbeeck, tal juego de planos y de perspectiva avanzada por parte del artista/artesano evidencia una etapa altamente creativa en su evolución técnica.

En total son cinco los grupos de personas, en su mayoría aristócratas, nobles y burgueses. De izquierda a derecha se ve un grupo de cuatro personas en primer plano que bailan en fila, una de ellas enmascarada. El líder del grupo viste un sombrero negro típico de la provincia de Brabante (en holandés, *zwarte Brabantse hoed*), mantel o jubón negro de fieltro fino (*zwarte felp rok of mantel of wambais*), pañuelo-babero de lino blanco (*mans beff met kanten*), calzones de raso o terciopelo con calzas largas y negras (*zwarte satijne broek en canons en socken*)<sup>11</sup>. El hombre detrás de él lleva en la mano una hoja de papel en la que aparenta estar leyendo lo que tendría que ser la canción que acompaña el son de la orquesta. En posición inferior a esta primera agrupación hay otra de cuatro figuras más, tres mujeres y un hombre, donde la mujer de vestido sencillo (*een rok*) a mano izquierda lleva antifaz. A su derecha se ve a un personaje danzante vestido de don Quijote en jarras, con armadura de

9. De Clippel, pp. 80b, 87b y 94a.

10. *Prisma Woordenboek. Engels-Nederlands*, Utrecht, Het Spectrum, 2001, p. 280b.

11. Lección y terminología de acuerdo con Marieke de Winkel, *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, pp. 333-351, así como Emilie E. S. Gordenker, «Glosario de voces», en *Anthony Van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout-Belgium, Brepols, 2001, pp. 83-84.

color metálico y una espada o estoque<sup>12</sup>, seguido de un Sancho Panza vestido de color cobrizo y encarnado y que da la mano a una señora. A su derecha vemos un grupo de cinco hombres y tres mujeres, y más a la derecha otro de cuatro mujeres, dos hombres, una mujer, y un hombre, además de otro don Quijote. Encima de todos, en el centro, se ve un candelabro y tres músicos varones modestamente vestidos a la flamenca que tocan el violín, instrumento que en la época era el preferido para el baile<sup>13</sup>, un clave, o sea, clavicémbalo de color crema y anacarado, con orlas de color encarnado, instrumento, de manufactura en Amberes o Bruselas<sup>14</sup>, ideal para las veladas de gente de alta categoría social, y que tiene encima una vela encendida, y una viola da gamba o violoncelo tocado con arco<sup>15</sup>.

En la parte centro-derecha inferior, en forma de óvalo, hay otro grupo de siete, cuatro hombres, una mujer y un personaje que parece ser otro Sancho Panza, de rodillas ante los pies de la señora, en ademán acaso de honrarla seriamente o requerirla de broma. Aparenta éste tener ennegrecida la cara. Los cuatro hombres, vestidos a la burguesa flamenca, de negro y con pañuelo o «baber» de hilo sencillo y planchado, aparentan ser guardaespaldas, ya que protegen a la pareja especial por tres costados: por la izquierda, por delante

12. Curiosamente, en el cuadro *Carnaval veneciano* (1565), del artista flamenco Hierónimo Francken el Viejo o Mayor, hay un personaje vestido con armadura de caballero andante. Cuadro reproducido en Peter C. Sutton, Organizador, *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1984, p. XXIX, figura 26.

13. Leppert I, p. 119. Sigue explicando el autor que en Amberes se manufacturaban cuatro tipos de instrumentos tocados con arco: violines, altos (que era de un formato más grande que el de una viola moderna), violoncelos y contrabajos.

14. Leppert I, p. 71, informa que Amberes era el centro de manufactura del clave. Luego en la p. 131, explica que el instrumento era una señal de riqueza y de finura. Suponía un gasto extraordinario comprarlo y después mantenerlo porque requería el afinamiento constante y el afinamiento de las palancas: «A harpsichord was both very expensive to buy and costly to maintain as it required frequent tuning as well as equalization of the jacks. Its presence in a scene denoted both wealth and musical taste». En el mismo lugar explica que la familia Ruckers dominaba el mercado de la manufactura de dichos instrumentos (además de virginales y espinetas), cuyos instrumentos se destacaban por el adorno en papel coloreado y especial que los cubrían: «It is their instruments, easily identifiable on the basis of their unique printed paper decorations, which are so frequently encountered in Flemish painting». El clave en la miniatura parece ser un instrumento musical de la misma familia Ruckers.

15. Leppert I, p. 125, y luego II, p. 252, donde incluye la lámina n.º XXXIV, de Joos van Craesbeeck, *Encuentro de los Retóricos* (*Gathering of Rhetoricians*), donde los participantes, socios de una hermandad, tocan una viola da gamba, dos laúdes y un virginal, un violín de bolsillo: dos de estos instrumentos (el virginal es semejante al clave) que están en nuestra miniatura anónima. Leppert, I, p. 119 incluye asimismo el n.º 162 del mismo artista, cuadro de género de un encuentro de patricios en una terraza, fiesta amenizada con la música de un trío de dos violines y un violoncelo «tocado como si fuera viola da gamba», es decir, con el movimiento manual de tocar desde abajo. En el vol. I, p. 122, Leppert comenta de van Craesbeeck el cuadro acaso alegórico *El estudio*, «en el que el artista, sentado a mano izquierda, pinta la escena de un grupo de burgueses, unos de pie y otros sentados. Un caballero está afinando un laúd mientras una dama canta de la letra de una canción». En nuestra miniatura un caballero flamenco también está cantando lo que aparenta ser una hoja suelta con la letra de una canción. Otro artista que solía incluir el clave y la viola da gamba en sus cuadros era Gonzales Coques (Leppert II, pp. 255, n.º XXXVII, *Retrato supuestamente de la familia Van Condenberg*, y p. 257, n.º XXXIX, *Concierto en un hogar*). De acuerdo con Leppert, I, p. 254, se consideraba a Gonzales Coques «el pintor de sociedad por excelencia».

y por detrás. El señor joven y elegantemente ataviado lleva una boina negra (*mans muts*) con dos plumitas de color rojo en cada esquina, y por los hombros una túnica o abrigo negro de piel, lujoso. Lleva un antifaz de una nariz gigantesca que se extiende desde arriba hacia la frente. Su consorte lleva un antifaz zoomórfico y grotesco que le tapa toda la cara, pero viste un abrigo largo de una piel de color crema, como de armiño, y en la cabeza lleva un sombrero del último *chic*. Desde luego, el atavío exquisito de la pareja en el epicentro de la miniatura, además de su físico visualmente esbelto, fino y refinado, forzosamente son detalles preciosos que tendrían que apuntar a los duques de Alba, ya que el joven Duque, de sólo veintisiete años de edad en 1656, fue nombrado Gobernador General de los Países Bajos Españoles, y su mando continuó hasta 1658<sup>16</sup>. Si esta deducción es correcta, entonces la miniatura puede que comparta cierta parentela genética, acaso estrecha, con la obra célebre del artista flamenco Hierónimo (Hieronymous o Jeroom) Janssens (Amberes 1624-Amberes 1693), *Baile en la corte de don Juan de Austria* (1658)<sup>17</sup>. A Janssens se le conocía como «Le danseur et Peintre à la Mode» («El bailarín y artista del momento y de moda»)<sup>18</sup>, cuyo cuadro, a su vez, podría haber sido influido por el famoso grabado *Le Bal* (ca. 1634), del francés Bosse (1604-1676), estampista «de la société de son temps». El francés Bosse empleaba una calidad preciosista en la distribución rigurosamente geométrica de sus personajes, temas y detalles, y sus estampas se difundían con facilidad y circulaban y se conocían especialmente en los Países Bajos<sup>19</sup>. Nuestra miniatura, entonces, se define como cuadro de género por su temáti-

16. R. H. Wilenski, *The Flemish Painters 1430-1830*, 2 vols., London, Faber and Faber, 1960, pp. 324-325, nos aporta las siguientes informaciones acerca de la persona del nuevo Gobernador General de los Países Bajos Españoles, el joven, guapo y popular don Juan de Austria: «In 1656 the Archduke Leopold Wilhelm retired to Vienna. [...] Don John of Austria (the younger) became Governor-General and Commander-in-Chief in the Netherlands. Now, at twenty-seven, gay, self-confident and handsome, he soon made himself popular [...]. In 1658 Felipe IV recalled Don John for his failure at Dunkirk». El mismo historiador de arte (p. I, 327) nos informa que Joos van Craesbeeck formaba parte del círculo de los sesenta y cinco artistas locales a quienes el Archiduque Leopoldo Wilhelm encargaba comisiones. El Archiduque era antecesor del Duque de Alba en su cargo de Gobernador General de los Países Bajos Españoles; se retira a Viena en 1656. Es factible, entonces, que van Craesbeeck fuese el responsable por la miniatura estudiada aquí.

17. Comentado por Leppert I, p. 117. En su segundo tomo, p. 246, este autor reproduce dicho cuadro, n.º XXVIII. Para una cápsula biográfica sobre H. Janssens, ver Wilenski I, pp. 581b-582b.

18. Wilenski, p. 327.

19. Sophie Join-Lambert y Maxime Préaud (dirs.), *Abraham Bosse savant graveur, Tours, vers 1604-1676*, Paris, Tours, Bibliothèque Nationale de France-Musée des Beaux-Arts de Tours, 2004, p. 28a. También la p. 156: «Leur succès fut considérable, ainsi qu'en témoignent les nombreuses copies et imitations dont elles ont fait l'objet à l'époque même de leur parution, notamment aux Pays-Bas et en Allemagne»; y la p. 29a: «Diffusés extrêmement largement dès leur impression, ces œuvres vont connaître un grand succès qui se révèle en particulier dans les peintes connues aujourd'hui. [...] de nouvelles œuvres qui, de manière manifeste, s'inspirent directement d'estampes réalisées par Bosse». Para *Le Bal*, ver la p. 137a, n.º 93: «Au son d'un orchestre réduit à une viole de gambe et deux violons, un couple s'avance en dansant, habillé avec le dernier chic. Lui, au milieu géométrique de l'image, est coiffé d'un grand chapeau empanaché.» («Al compás de un orquesta pequeña, compuesta de una viola da gamba y dos violines, una pareja se acerca al observador en ademán de un paso de baile y vestida a la última moda [francesa]»).

ca musical genérica. Cabe concluir que, además de la presencia de la pareja quijotesca de caballero andante y su escudero, la conjeturada presencia de los duques de Alba española aún más la miniatura, cuya fecha ha de datarse entre los años de la gobernación general del de Alba: 1656-1658.

Mirando hacia la parte inferior izquierda del cuadrado, se vislumbra a un don Quijote, una mujer y un hombre, dos mujeres, una de ellas embozada, una mujer, un hombre embozado, una mujer enmascarada, dos mujeres vestidas de dueña en trajes de color anaranjado, y en el extremo derecho dos don Quijotes más y un hombre vestido de bufón. También en la escena se advierten seis cuadros colgados por las paredes, de temática actualmente imperceptible. La imagen pictórica de la sala, entonces, adornada de los seis cuadros colgados en las paredes, crea asimismo el efecto genérico de *Kunstzimmer*, que es de salón de exposición de obras de arte.

Los colores empleados en la miniatura son blanco, gris, negro, plateado, encarnado, rojo, marrón claro o beige, y marrón barnizado, anaranjado.

Volviendo a los detalles de la indumentaria, bien van vestidos los concurrentes a la holandesa/flamenca aburguesada, conservadora, de negro con pañuelos como «baberos» de lino en el caso de los hombres, bien van vestidas a la española las mujeres con sus trajes de volantes sencillos, además de los don Quijotes y Sancho Panzas con su indumentaria plateada y anaranjada respectivamente, vestimenta cronológicamente anticuada.

El baile de máscaras representado en nuestra miniatura no dista mucho de las representaciones de don Quijote en *ballets* y mascaradas de fiestas de carnaval en Europa a lo largo del siglo XVII, ya anotadas por Hartau (1986), en su capítulo, «*Le Capitaine de Carnaval, Don Quijote im 17. Jahrhundert*»<sup>20</sup>, así como por Christout (1967)<sup>21</sup>. Con los personajes múltiples vestidos de

20. Hartau 1987, p. 15: «Eigentliche bildliche Gestalt, nämlich «vestido como le pintan en su libro», gewinnt Don Quijote erst in Festaufführungen und Maskeraden.». En su nota 20 a pie de página, el autor aduce primero a Guillén de Castro (1624), como fuente de dicha cita, «vestido [...]», sacada de Juan Givanel Mas, *Historia gráfica de Cervantes y del Quijote*. Madrid, Editorial Plus-ultra, 1946, p. 355. Luego ofrece la siguiente bibliografía en su nota 21: «Feste mit Don Quijote im 17. Jahrhundert: Dessau 1613» (s. unten, Anm. 25); Heidelberg 1613 (s. unten, Anm. 24); Paris 1616 (?) (Lacroix, Paul, Hrsg., *Ballets et Mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV*. Genf 1868, Bd. 3, S. 61-79); Paris 1628 (Bardon 1931, S. 189 ff.); Barcelona 1633 (Givanel Mas, Joan: *Una Mascarada quijotesca celebrada a Barcelona l'any 1633*. Barcelona: Impr. L'Avenç, 1915); *Theater und Musikaufführungen mit Don Quixote-Themen im 17. Jahrhundert*, vgl., La Grone, G. G., *The Imitations of «Don Quixote» in the Spanish Drama*, Pennsylvania/Philadelphia, 1937; Givanel Mas, 1946, *op. cit.*, pp. 354-365; Espinós Moltó, Víctor, *El «Quijote» en la música*. Barcelona: Casa Provincial de Caridad de Barcelona, Imprenta Escuela, 1947; Pérez Capó, Felipe: *El Quijote en el teatro: repertorio cronológico de 290 producciones relacionadas con la inmortal obra de Cervantes*. Barcelona: Editorial Milla, 1947; Quilter, Daniel Edward: *The Image of the Quijote in the Seventeenth Century*, PhD Thesis. Urbana, Illinois: University of Illinois, 1962; Navarro, Alberto, *El Quijote español del siglo XVII*. Madrid: Rialp, 1964.

21. En la p. 38, escribe Christout: «Pourtant, pour le Carnaval de 1644, on invite au Palais-Royale une troupe de danseurs professionnels. Accompagnée par les violins de la Grande Bande, celle-ci interprète avec un vif succès le ballet du *Libraire du Pont Neuf ou les Romains*. On y voit défiler le libraire, deux pédants, Amadis de Gaule, Oriane, les chevaliers de la Table ronde, et ceux du Soleil, Astrée, Céladon, l'Alguazil, Mélusine, les quatre fils Aymon, l'illustre Bassa, Don Quichotte et Sancho

don Quijote, Sancho Panza y las dueñas, es factible que la temática del baile de máscaras fuese sencillamente «Don Quijote de la Mancha» así fusionada con «España».

Joos van Craesbeeck, el supuesto artista de la miniatura, ha sido últimamente muy documentado y estudiado<sup>22</sup>, pero curiosamente la miniatura reproducida a continuación resulta del todo desconocida, no sólo en cuanto al hipotético artista sino a cualquier artista del barroco flamenco. El hijo ilustre de Neerlinter comienza su vida profesional como panadero (*bakker*), pero luego se hace destacar como artista de género, especialista en representar a *tronies*, que son «cabezas, caras o expresiones» de tipos ordinarios de su entorno<sup>23</sup>. Dicha trayectoria evolutiva de *genreschilder* sigue bastante de cerca las carreras artísticas de sus contemporáneos David Teniers II (Amberes 1610-1690), David Rijckaert III (Amberes 1612-1661), Adriaen van Ostade (Haarlem 1610-Haarlem 1685) y Adriaen Brouwer (Oudenaarde 1605/06- Amberes 1638)<sup>24</sup>. La obra de van Craesbeeck pasa por tres etapas de desarrollo bastante bien delineadas: el período Broweriano (*ca.* 1633/1634-*ca.* 1638), cuando sigue el trayecto del artista flamenco nombrado<sup>25</sup>, uno intermedio (*ca.* 1638-*ca.* 1649)<sup>26</sup>, y el último (*ca.* 1649-*ca.* 1660)<sup>27</sup>. Lo que destaca en este desarrollo evolutivo es un alejamiento al captar a tipos ínfimos de la sociedad flamenca, como «escupidores, cagadores, gentes afiliadas con el mundillo del burdel, dormilones, borrachos, peleones, cantantes palurdos, despiojadores y otros tipos divertidos»<sup>28</sup>, para más tarde explorar escenas de interiores y exteriores harto más finas y repletas de participantes aburguesados y aristocráticos que bailan y tocan instrumentos musicales<sup>29</sup>. Asimismo, su obra temprana se caracteriza por el

Pança, Diane de Montemajour, le Berger extravagant et Cardenio, Esope, les amants volages, Guzman, la Belle Egyptienne et enfin les Femmes illustres».

22. Ver, p.ej., el estudio omnímodo de De Klippel (cit.), además de los siguientes títulos esenciales: K. Zoega von Manteuffel, «Joos van Craesbeeck», *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXVII (1916), pp. 315-337; J. Bayck, «Gevechtstaferelen van Joos van Craesbeeck», *Jaarboek Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*, 1954-1960, pp. 89-98; F. C. Legrand, *Les peintres flamands de genre au XVII<sup>e</sup> siècle*, Brussels, 1963; y K. Renger, *Adriaen Brouwer und das niederländische Bauerngenre 1600-1660*, Munich, 1986, 25ff. Bibliografía citada en Vlieghe 1998, p. 293, n.º 42.

23. Para la explicación etimológica de la voz *tronies*, referirse a Dagmar Hirschfelder, *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2008, pp. 29-33, apartado «Der Begriff <tronie> und seine Bedeutung im 17. Jahrhundert»: «La voz en holandés significa “cara” y es un estilo de retrato o cuadro flamenco/holandés que muestra una expresión de cara exagerada de una persona o personaje estereotipado en su vestido arquetípico. Se suele captar sólo la cabeza o el busto de la persona o personaje». Consultar, también, Karolien de Clippel, «Adriaen Brouwer, portrait painter: new identifications and an iconographic novelty», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 30, 3/4 (2003), pp. 196-216, especialmente la p. 196.

24. Vlieghe, p. 162; De Clippel, 2006, p. 46a-b.

25. De Clippel, 2006, p. 80b.

26. De Clippel, 2006, p. 87b.

27. De Clippel, 2006, p. 94a.

28. De Clippel, 2006, p. 47a.

29. De Clippel, 2006, pp. 328b-330a, 499, 503-504, 510, 519, 521, 541.

empleo de una tonalidad monocromática que se conforma casi idénticamente con la obra de Brouwer, artista residente en Amberes. A partir de 1640, sin embargo, empieza a incluir cierta teatralidad en sus cuadros. El empleo del color se afina al esclarecerse y su arte se hace cada vez más descriptivo. En 1650 cuando su *numen* artístico Teniers se traslada de Amberes a Bruselas, allí va también Van Craesbeeck, siguiéndolo de cerca en inspiración y creatividad. Es en esta última etapa profesional, en Bruselas, cuando empieza su obra a reflejar «la ética capitalista de la nueva moralidad aburguesada»<sup>30</sup> de un entorno «altamente civilizado»<sup>31</sup>. Tal es el ambiente de la miniatura que se reproduce a continuación.

Una introducción al arte de la miniatura pictórica europea se halla al alcance del usuario tanto en la Sección de Pequeños Retratos de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, como en el *Catálogo* de la colección de la misma:

Miniatura: con el término miniatura se alude a un género pictórico que emplea el temple o la gouache sobre pergamino, papel, y láminas de marfil. Usando finos pinceles, se depositan minúsculos puntos de color que, apreciados a distancia, logran con perfecto acabado y tonalidades fundidas. Su uso ha sido el mismo de los pequeños retratos, alcanzando su mayor auge en Europa durante los siglos XVIII y XIX<sup>32</sup>.

El mencionado arte o artesanía de la miniatura resulta ser el valor más destacable en nuestra nueva obra, que con su detallismo minucioso y realista refleja la acogida y difusión del *Quijote*. En esta obrita supuestamente de van Craesbeeck, se evidencia un dominio del arte de la miniatura, labor tan cultivada en los Países Bajos del Norte y Meridionales, donde la perfección ejercida en la creación de lo diminuto, sea en el arte pictórico, la muñequería o la juguetería, se sigue ejerciendo con esmero aún hasta nuestros días. Joos van Craesbeeck, artista o artesano de «talento regular»<sup>33</sup> (o quienquiera que fuese el artista de la miniatura), era uno de aquellos artesanos laboriosos que, gracias a sus observaciones, talento artístico y deseo de complacer a su clientela refinada y noble, registra un ejemplo más de la recepción de la novela de Cervantes en el mundo y del mercado del arte fuera de la Península Ibérica.

## JOHN QUIDOR, *DOROTHEA*

El segundo cuadro, procedente de una colección estadounidense, es *Dorothea*, de mano del artista norteamericano John Quidor (1801-1881). Es un óleo

30. De Clippel, 2006, pp. 66b-67a.

31. De Clippel, 2006, p. 70a.

32. M.<sup>a</sup> Carmen Espinosa Martín, *Iluminaciones*, *op. cit.*, pp. 57-59.

33. De Clippel, 2006, p. 21b.

sobre lienzo relativamente pequeño, que mide 71 × 58,5 cm (en pulgadas, 27,875 de alto × 23 de ancho). Pertenece al Brooklyn Museum, tiene número de catalogación 41.881, y forma parte del patronato o fondo del Sr. Dick S. Ramsay. Con anterioridad había figurado en las colecciones de Thomas Finger y Helen Waite<sup>34</sup>. Según la entrada de adquisición de *Dorothea* en el Brooklyn Museum, es un óleo sobre lienzo (realineado), que lleva la firma del artista en la parte derecha inferior «J. Quidor», además de otra rúbrica en el dorso, «J. Quidor/pinxit/1823». Su año de adquisición fue 1941.

La vida y obra de Quidor están ampliamente documentadas. Nace en 1801 y se cría en las cercanías del río Tappan, en la vecindad de Tarrytown, en el estado de Nueva York, a unos 30 kilómetros de la ciudad de Nueva York, muy cercana a la futura residencia (a partir de 1835) del célebre escritor, hispanófilo y futuro embajador norteamericano en España, Washington Irving (1783-1859). Hacia el año de 1810 Quidor reside ya en la ciudad de Nueva York y entre 1818 y 1822 es aprendiz bajo la tutela del maestro en arte John Wesley Jarvis<sup>35</sup>. En 1823, habiendo aprobado lo que se llamaba en la época «el misterio de retratista»<sup>36</sup>, se le otorga el título de retratista profesional. Su primera obra conocida es *Dorothea*, de 1823, considerada por la crítica como «rara y extraña»<sup>37</sup> por su elección temática tan atípica para este artista, ya que se trata de la única exploración de una obra de literatura foránea a los Estados Unidos de Norteamérica. Otros comentarios, por parte de Sokol en especial, son todo menos aduladores, cuando amontona, por ejemplo, los siguientes comentarios reductivos, cuando menos: «La obra es sosa en cuanto a la interpretación de la figura e inmadura en su modelación»<sup>38</sup>, «es una obra lejos de impresionante, pero evidencia, no obstante, un conocimiento avanzado de prefiguración, modelación y otras técnicas que substancian la hipótesis de una preparación por parte del artista como aprendiz en el taller de un profesional»<sup>39</sup>, «no es una obra revolucionaria, cuando menos, pero prefigura, especialmente en el manejo de la cascada, las piedras, los árboles y el color fresco y claro, la obra del artista en una época *más madura*»<sup>40</sup>, «la totalidad del cuadro es demasiado llana y la figura deja de ocupar un espacio verdadero»<sup>41</sup>, y «la vegetación en esta obra está plumosa»<sup>42</sup>. En una época

34. Las referencias para este cuadro las ofrece Sokol (1971, p. 135): «References», en *Catalogue, Combination Sale*, Coleman Galleries, October 2-4, 1940, n.º 585; John Quidor 1801-1881, Brooklyn Museum, 1942; John I. H. Baur, «John Quidor», *American Collector*, XI, 2 (March 1942), p. 6; David M. Sokol, «John Quidor, Literary Painter», *The American Art Journal*, II, 1 (Spring, 1970), pp. 61-62. Exhibited: Brooklyn Museum, *John Quidor*, January 23-March 8, 1942, No. 1, Whitney Museum of American Art (and other locations), *John Quidor*, November 2-December 5, 1965, n.º 1.

35. Baur, 1966, p. 7

36. Sokol, 1973, p. 14a.

37. Sokol, 1971, p. 9.

38. Sokol, 1971, p. 114, y 1973, p. 31a.

39. Sokol, 1973, p. 16a.

40. Baur, 1969, p. 7.

41. Sokol, 1973, p. 31a.

42. Sokol, 1973, pp. 31a-31b.

no muy posterior a su *Dorothea*, se conoció este cuadro eventualmente bajo el título *Day Dreams*, que sería en español *Ensueños*<sup>43</sup>.

Quidor empieza su carrera pintando letreros, y precisamente se destacará más tarde como pintor de banderas o estandartes para desfiles y otros acontecimientos populares neoyorquinos. Pero más que nada tiene fama como pintor de adornos de vagones de bomberos para el municipio de la ciudad de Nueva York. Su carrera como artista de retratos romántico<sup>44</sup> se basa casi exclusivamente en haber dibujado con maestría escenas relatadas en las siguientes obras maestras de Washington Irving, *Knickerbocker's History of New York* (1809), *The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent* (1819-1820), y *The Tales of a Traveller* (1824)<sup>45</sup>, y en la serie novelesca de James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Tales* (1823, 1826, 1827-1829)<sup>46</sup>, que incluye su narración más célebre, *The Last of the Mohicans* / «*El último mohicano*» (1826). Tiene la distinción de ser el primer artista norteamericano para explorar la literatura de la nueva nación (y no del mundo clásico) como fuente de inspiración de materias posibles para su arte<sup>47</sup>. Según Baur, la distinción esencial entre su obra temprana y la tardía es que al principio de su carrera sigue «una aplicación sólida de pigmento mientras que más tarde controla barnices que tienden a la transparencia»<sup>48</sup>.

La escena representada en *Dorothea*, que se inspira en la acción narrativa del capítulo 28 del *Quijote* de 1605, resulta ser una copia de una ilustración en blanco y negro que había aparecido anteriormente en varias ediciones de la novela traducidas al francés e inglés, y poco anteriores a la labor en 1823 del artista neoyorquino. Ninguno de los especialistas en el arte de Quidor se ha dado cuenta de este hecho. Lucía Megías registra y reproduce las siguientes ediciones con la imagen de Dorotea lavándose los pies en el arroyo correspondiente: *The Life and Adventures of Don Quixote de la Mancha*. London, Hurst, Robinson & Co., 1820; *Don Quichotte de la Manche*, Trad. Florian, Paris, Auguste Renouard, 1820, e ídem por Ladrangé, 1829<sup>49</sup>, mientras que Urbina registra y reproduce estas adicionales: 1818- London-Cadell-02-002, 1820-London-Walker-01-001-f, 1820b-Paris-Renoard-02-004, 1821 Paris-Desoer-1821, y 1828-Philadelphia-Crissy-02-002-a<sup>50</sup>. Una conclusión algo

43. Baur, 1969, p. 47.

44. Baur, 1969, p. 20, donde cita a Alan Burroughs, *Limners and Likenesses*, Cambridge: University Press, 1936, p. 153; ver asimismo Sokol, 1973, p. 13a.

45. Texto consultado, Stanley T. Williams, *The Life of Washington Irving*, 2 vols., New York, Octagon Books, 1971.

46. Sokol, 1973, pp. 22a y 31b.

47. Sokol, 1971, p. 21.

48. Baur 1965, p. 12; y Sokol, 1971, p. 113.

49. Sitio web preparado por José Manuel Lucía Megías, s.v. «dorotea». De Dorotea son 258 las imágenes ahí contenidas, y ésta de «Dorotea se lava los pies en el arroyo», se localiza en la lámina 4, nos. 19, 20 y 26. Ver asimismo el sitio web de la Brown University, p. 34 (Ver la bibliografía final del presente estudio).

50. En el sitio web preparado por Eduardo Urbina, «Iconography of Don Quixote», se incluyen 93 ilustraciones de Dorotea. El autor aprovecha esta ocasión para expresar su agradecimiento más caluroso al Prof. Urbina por la gentileza de guiarle por el sitio web y de suministrarle informaciones acerca de las distintas ediciones en traducción.

arriesgada es que *Dorothea* de Quidor es una mera copia, pero en colores, de dicha ilustración y de dicho texto incluidos ambos en una de las ediciones londinenses o parisinas o de una filadelfiana del *Quijote* anterior a 1823 pero no registrada en los bancos de datos consultados para el presente estudio. Pero copiar por parte de Quidor no significa necesariamente esclavizarse ni aminorar su valor artístico ni intelectualizante.

La descripción de la acción narrada, según Cervantes, es la siguiente:

Todas estas razones oyeron y percibieron el cura y los que con él estaban, y por parecerles, como ello era, que allí junto las decían, se levantaron a buscar el dueño, y no hubieron andado veinte pasos, cuando detrás de un peñasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido como labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el arroyo que por allí corría, no se le pudieron ver por entonces; y ellos llegaron con tanto silencio, que dél no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones, ni a andar tras el arado y sus bueyes, como mostraba el hábito de su dueño, y así, viendo que no habían sido sentidos, el cura, que iba delante, hizo señas a los otros dos que se agazapasen o escondiesen detrás de unos pedazos de peña que allí había, y así lo hicieron todos mirando con atención lo que el mozo hacía; el cual traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñidas al cuerpo con una toalla blanca. Traía, ansimesmo, unos calzones y polainas de paño pardo, y en la cabeza una montera parda. Tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna que, sin duda alguna, de blanco alabastro parecía. Acabóse de lavar los hermosos pies, y luego, con un paño de tocar, que sacó de debajo de la montera, se los limpió; y al querer quitársele, alzó el rostro, y tuvieron lugar los que mirándole estaban de ver una hermosura incomparable, tal, que Cardenio dijo al cura, con voz baja:

—Ésta, ya que no es Luscinda, no es persona humana, sino divina.

El mozo se quitó la montera y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos, que pudieron los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer, y delicada, y aun la más hermosa que hasta entonces los ojos de los dos habían visto, y aun los de Cardenio, si no hubieran mirado y conocido a Luscinda; que después afirmó que sola la belleza de Luscinda podía contender con aquélla. Los luengos y rubios cabellos no sólo le cubrieron las espaldas, mas toda en torno la escondieron debajo de ellos, que si no eran los pies, ninguna otra cosa de su cuerpo se parecía: tales y tantos eran. En esto, les sirvió de peine unas manos, que si los pies en el agua habían parecido pedazos de cristal, las manos en los cabellos semejaban pedazos de apretada nieve; todo lo cual, en más admiración y en más deseo de saber quién era ponía a los tres que la miraban [...]». (*Quijote*, I, XXVIII)<sup>51</sup>

51. Así la traducción inglesa a cuidado de Smollett 1755, que es acaso la versión que hubiera conocido Quidor, gracias a ser la traducción disponible en las ediciones inglesas de Londres o Filadelfia: «This explanation was distinctly overheard by the priest and his company, who concluding that

Ha de medirse la novedad artística que aporta Quidor, entonces, conforme la elección de la fuente de inspiración además de ciertos detalles del cuadro que reflejan con exactitud el texto cervantino. En primer lugar, Quidor ha decidido elegir a un personaje marginado, sufrido, que intenta recobrar su reputación, marido y bienestar. En ese sentido se asemeja bastante en carácter al personaje de Rip Van Winkle, el protagonista del famoso cuento (1819) de Washington Irving, que se despierta tras un sueño de 20 años, dándose cuenta de repente de que el mundo colonial que había conocido antes de dormirse ya no existe, sino que se ha reemplazado por una nación independiente con un gobierno democrático, representativo. La figura iconográfica de Rip Van Winkle es una inspiración que puebla varias de las ilustraciones más conseguidas del artista neoyorquino. En un estudio crítico de la obra de Quidor, se ha dicho que Rip Van Winkle es «un símbolo del hombre totalmente desconectado de la sociedad, tipo de individuo que debió haber sido Quidor»<sup>52</sup>. Se ha comentado asimismo que varias obras del artista neoyorquino aparentan remontarse o basarse en ilustraciones «no asimiladas» y que datan de finales del siglo XVIII<sup>53</sup>. Por ello, la elección del personaje socialmente marginado de *Dorothea* encaja con facilidad dentro de estos parámetros de selección personal por parte del artista.

La aportación estética de Quidor consta en haber rellenado el bosquejo provisto en la ilustración circulante, pero ahora con detalles significativos en

the person who spoke must be hard by, arose to make further inquiry, and had not gone twenty paces, when behind the fragment of a rock they perceived a boy sitting under an ash-tree, in the habit of a peasant, who, as he stooped in order to wash his feet in a brook that murmured by him, could not perceive their approach, which was managed with softness and silence, while his whole attention was employed in bathing his legs, that seemed two crystal pillars, which had been produced among the pebbles in the rill. They were surprized at the whiteness and beauty of his feet, which they could not believe had been formed to tread the clods, and follow the cattle or plough, as his dress would have seemed to intimate; and the curate, who went foremost, finding himself still unperceived by the youth, made signs to the rest to couch down, or hide themselves behind a neighbouring rock. This being done, all three stood gazing attentively at the apparition, which was clad in a double-skirted grey jacket, girt about the middle with a white napkin, and wore breeches and hose of the same cloth, with a grey hunting-cap upon his head; the hose being pulled up to the middle of his leg, which actually seemed of white alabaster. Having washed his delicate feet, he wiped them with an handkerchief, which he took out of his cap, and in so doing, lifted up his head, shewing to the by-standers, a face of such exquisite beauty, that Cardenio said in a whisper, to the curate, «Since that is not Lucinda, it can be no earthly, but some celestial being!» The youth taking off his cap, and shaking his head, a large quantity of hair, that Apollo himself might envy, flowed down upon his shoulders, and discovered to the spectators, that the supposed peasant was no other than a woman, the most delicate and handsome that the curate and barber had ever beheld; or even Cardenio, had he not seen and been acquainted with Lucinda, who alone, as he afterwards owned, could contend with her in beauty. Her golden locks fell down in such length and quantity, as not only covered her shoulders, but also concealed every other part of her body except her feet; and, instead of a comb, she made use of her hands, which, if her feet looked like crystal in the brook, appeared among her hair like moulds of drifted snow. All these circumstances increasing the desire of the by-standers, to know who she was [...]. Cervantes, *Don Quixote*, Tobias Smollett (trad.), New York y Toronto, Random House, 2004, Libro IV, cap. I, pp. 273-275.

52. Baur, 1966, p. 14, cita a Celia Ruder, *John Quidor and Washington Irving, the Outcast and the Hero*, Tesis de Máster inédita, s.f., University of Wisconsin, p. 14; ver Sokol 1973, p. 24b.

53. Baur 1966, pp. 64-65.

colores vívidos y acertados. Los pies de blanco cristal de Dorotea reflejan y captan nítidamente la sensualidad tan arquetípica de la imaginería de la edad áurea española. Sus «luengos cabellos rubios y sueltos», de un color y brillantez encarnada, atraen a la perfección los rayos del sol, situándose en el punto de enfoque central del cuadro. La mano derecha de ella, tan delicada, en forma de peine de marfil, parece ser efectivamente una obra preciosa de «pedazos de apretada nieve», mientras la izquierda apenas se distingue. La cascada en la parte izquierda inferior, implica frescura con que sosegar el calor infernal del día veraniego en La Mancha de don Quijote, y las hojas del árbol, así salpicadas de color dorado, recuerdan la tonalidad tanto del pelo de Dorotea como la de la especie de jubón. La mirada, aunque endeudada con exactitud facsímil a la de la ilustración en blanco y negro, capta un estado emocional de sorpresa<sup>54</sup>, de temor, además de referir una invasión de su intimidad femenina. Estamos en desacuerdo con Sokol cuando afirma que la totalidad del cuadro es demasiado llana y que la figura deja de ocupar un espacio verdadero, porque opinamos que el artista ha creado, mediante el contraste del negro y oscuro además de la profusión de colores vivos, frente a la monotonía del blanco y negro de la ilustración, un hueco o especie de cuna protectora para la heroína, un ser marginado en su sociedad, así como ese personaje marginado Rip Van Winkle de la obra de Washington Irving. Está protegida no sólo de la presencia de la piedra enorme en la franja derecha, sino también del enjambre profundo y especie de matriz creada por las ramas, el agua y la hierba. En blanco y negro estos pormenores tan esenciales no son glosados siquiera; resultan visualmente imperceptibles. Además, parece ser la Dorotea de Quidor una belleza ideal para este artista joven, representando a la vez una existencia atrevida, libre y arriesgada<sup>55</sup>. Otro cuadro temprano del artista neoyorquino, *The Sigh (El suspiro)*, de 1832, inspirado en el episodio de la novela romántica de James Fenimore Cooper, *The Pioneers*, cap. XXVIII (1823)<sup>56</sup>, capta una escena de dos mujeres jóvenes en peligro de ataque por una pantera: la parentela con *Dorothea* se hace bastante evidente.

En lo puramente histórico, tenemos ante nosotros una reproducción y adaptación de un texto cervantino que entra en el repertorio artístico estadounidense más temprano, fenómeno que sirve como homenaje más a don Miguel y su obra magna.

Dorotea, don Quijote y Sancho Panza son los personajes cervantinos, iconos culturales, dignos de recuerdo perpetuo en estas dos obras nuevamente localizadas y valoradas de John Quidor y posiblemente Joos van Craesbeeck.

54. Ver Sokol, 1973, p. 16b.

55. Baur, 1966, p. 8, comenta el autorretrato *The Young Artist*, 1828, segunda obra conocida de Quidor.

56. Texto consultado, Robert Emmet Long, *James Fenimore Cooper*, New York, Continuum, 1990, p. 10, y James Fenimore Cooper, *The Leatherstocking Tales*, 2 vols., New York, Viking Press, 1985, vol. 1, pp. 310-312.

## LISTA DE LÁMINAS



**Lámina I:** Anón., ¿Joos/Joost van Craesbeeck?, *Escena de baile*, ¿Bruselas? (1656?-1658?), The Rosenbach Museum and Library, Philadelphia



**Lámina II:** Anón., ¿Joos van Craesbeeck?, *Escena de baile*, detalle



**Lámina III:** Anón., ¿Joos van Craesbeeck?, *Escena de baile*, detalle



**Lámina IV:** Anón., ¿Joos van Craesbeeck?, *Escena de baile*, detalle



**Lámina V:** Anón., ¿Joos van Craesbeeck?, *Escena de baile*, detalle



**Lámina VI:** Anón., ¿Joos van Craesbeeck?, *Escena de baile*, detalle



**Lámina VII:** Anón., ¿Joos van Craesbeeck?, *Escena de baile*, detalle



**Lámina VIII:** John Quidor, *Dorothea*. Nueva York (1823), The Brooklyn Museum

## FUENTES CONSULTADAS

*Bibliografía*

- BAUR, John I. H. (1966), *John Quidor (1801-1881)*, Utica/New York, Munson-Williams-Proctor Institute.
- BAUR, John I. H. (1969), *Three Nineteenth Century American Painters: John Quidor; Eastman Johnson; Theodore Robinson*, New York, Arno Press (orig. The Brooklyn Museum).
- BROWN, Christopher. (1984), *Scenes of Everyday Life: Dutch Genre Painting of the Seventeenth Century*, London y Boston, Faber y Faber.
- CERVANTES, Miguel de (2004), *Don Quixote*, Tobias Smollett (trad.) y Carlos Fuentes (intr.), New York y Toronto, Random House.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (2003), *Don Quijote de la Mancha*, Martín de Riquer (ed.), Barcelona, Editorial Juventud.
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1803), *The History and Adventures of the Renowned Don Quixote*, 5 vols., T. Smollett (trad.), Philadelphia, T & G. Palmer para J. Conrad.
- CHRISTOUT, Marie-Françoise (1967), *Le Ballet de Cour de Louis XIV*, Paris, Éditions A. et J. Picard & Cie.
- COOK, Bernard A. (2002), *Belgium. A History*, New York: Peter Lang.
- DE CLIPPEL, Karolien (2003), «Adriaen Brouwer, portrait painter: new identifications and an iconographic novelty», *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 30, 3/4, pp. 196-216.
- DE CLIPPEL, Karolien (2006), *Joos van Craesbeeck (1605/06-ca.1660): Een Brabants Genreschilder*, 2 vols, Turnhout, Brepols.
- ESPINOSA MARTÍN, M.<sup>a</sup> Carmen (1999), *Iluminaciones, pequeños retratos y miniaturas en la Fundación Lázaro Galdiano*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- FENIMORE COOPER, James (1985), *The Leatherstocking Tales*, 2 vols., New York, Viking Press.
- FRANITS, Wayne (2004), *Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: Its Stylistic and Thematic Evolution*, New Haven y London, Yale University Press.
- GORDENKER, Emilie E. S. (2001), *Anthony Van Dyck (1599-1641) and the Representation of Dress in Seventeenth-Century Portraiture*, Turnhout, Brepols.
- HARTAU, Johannes (1987), *Don Quijote in der Kunst: Wandlungen einer Symbolfigur*, Berlin, Gebr-Mann Verlag.
- HIRSCHFELDER, Dagmar (2008), *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, Berlin, Gebr-Mann Verlag.
- JOIN-LAMBERT, Sophie, y PRÉAUD, Maxime (dirs.) (2004), *Abraham Bosse savant graveur. Tours, vers 1604-1676*, Paris, Tours, Bibliothèque Nationale de France-Musée des Beaux-Arts de Tours.
- LARSEN, Erik (1985), *Seventeenth-Century Flemish Painting*, Germany [sic], Luca Verlag Freren.
- LEPPERT, Richard D. (1977), *The Theme of Music in Flemish Painting of the Seventeenth Century*, 2 vols., München-Salzburg, Musikverlag Emil Katzbichler.
- LIEDTKE, Walter A. (1984), *Flemish Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, 2 vols., New York, The Metropolitan Museum of Art.
- LONG, Robert Emmet (1990), *James Fenimore Cooper*, New York, Continuum.
- Prisma Woordenboek. Engels-Nederlands*. 2001. Utrecht: Het Spectrum.
- PUYVELDE, Leo Van y PUYVELDE, Thierry Van (1971), *Flemish Painting: The Age of Rubens and Van Dyck* [orig. *La peinture flamande au siècle de Rubens*], New York, McGraw-Hill [orig. Brussels: Éditions Meddens, 1970].

- SCHMIDT, Rachel L. (1999), *Critical Images. The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*, Montreal y Kingston, McGill-Queens University Press.
- SOKOL, David M. (1970), «John Quidor, Literary Painter», *American Art Journal*, 2, 1 (Spring), pp. 60-73.
- SOKOL, David M. (1971), *John Quidor: His Life and Work*, Tesis doctoral inédita, New York University.
- SOKOL, David M. (1973), *John Quidor: Painter of American Legend*, Wichita, Wichita Art Museum.
- The Spanish Golden Age in Miniature. Portraits from the Rosenbach Museum & Library*, Catálogo de la Exposición, The Spanish Institute, New York, March 25-April 23, 1988.
- SUTTON, Peter C. (dir.) (1984), *Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art.
- SUTTON, Peter C. (1994), *Dutch and Flemish Seventeenth-Century Paintings: The Harold Samuel Collection*, Cambridge, University of Cambridge Press.
- VLIEGHE, Hans (1998), *Flemish Art and Architecture 1585-1700*, New Haven and London, Yale University Press.
- VLIEGHE, Hans y VAN DER STIGHALAN, Katlijne (eds.) (2005), *Sponsors of the Past. Flemish Art and Patronage 1550-1700*, Brepols, Turnhout, Belgium.
- WHEELOCK JR., Arthur K. (2005), *Flemish Paintings of the Seventeenth Century*, Washington DC, The Publishing Office, National Gallery of Art, Washington.
- WILENSKI, R. H. (1960), *Flemish Painters 1430-1830*, 2 vols., London, Faber and Faber Ltd.
- WILLIAMS, Stanley T. (1971), *The Life of Washington Irving*, 2 vols., New York, Octagon Books.
- WINKEL, Marieke de (2006), *Fashion and Fancy: Dress and Meaning in Rembrandt's Paintings*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

### Fuentes electrónicas

- Brown University Library Center for Digital Initiatives, *Illustrated Quixote Selections from Our Collection* [en línea], disponible en <<http://dl.lib.brown.edu/quixote/browse.php?verbo=retrieve&class=value&valueid=155265>>.
- Megías Lucía, José Manuel, «QBI (1605-1905) Banco de Imágenes del *Quijote*» [en línea], disponible en <<http://www.qbi2005.com/>>, consultado el 24/10/2008.
- Oxford Art Online: Grove Art Online*, «Joos van Craesbeeck [Craesbeke]» (Neerlinter?, 1605-1606-Bruselas, 1654-1661) [en línea], disponible en <<http://www.oxfordartonline.com.ezproxy.lib.ucalgary.ca/subscriber/article/grove/art/T020096>>.
- The Rosenbach Museum & Library, *Online Object Catalog of fine and decorative arts*, «Phil» [en línea], disponible en <[http://rosenbach.org/collections/catalog\\_Phil.html](http://rosenbach.org/collections/catalog_Phil.html)>.
- Urbina, Eduardo, «Cervantes Project Texas A & M» [en línea], disponible en <<http://cervantes.tamu.edu/V2/CPI/index.html>>.
- Iconography of Don Quixote [en línea], disponible en <<http://www.cSDL.tamu.edu:8080/dqiDisplayInterface/doSearchImages.jsp?part=1605&cha>>, consultado el 02/11/2008. Imágenes de Dorotea.

*Museos de arte consultados*

- The Brooklyn Museum, Brooklyn, New York.
- La Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.
- Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo.
- Rosenbach Museum and Library, Philadelphia, Pennsylvania.

Recibido: 14-12-2008

Aceptado: 19-08-2009

**Resumen**

Una descripción detallada y analítica de dos cuadros artísticos inspirados en la novela *Don Quijote de la Mancha*, y que han quedado anteriormente olvidados o malinterpretados. Pertenecen a colecciones de arte norteamericanas. Son *Dorothea* (1823), del neoyorkino John Quidor, que está en el Brooklyn Museum of Art, Nueva York, y *Escena de baile* (1656-1658), atribuido al maestro del barroco flamenco Joos van Craesbeeck, que se encuentra en el Rosenbach Museum and Gallery, de Filadelfia. El argumento presentado es que en la obra de Quidor su artista ha superado con colores vívidos y un juego inteligente de perspectiva una mera imitación de una antigua ilustración en blanco y negro, y que en la obra atribuida a van Craesbeeck, además de las figuras de don Quijote y Sancho Panza en un baile de máscaras, aparecen también los duques de Alba, ya que el joven duque en aquel momento era gobernador general de los Países Bajos españoles.

**Palabras clave:** Don Quijote. Sancho Panza. John Quidor. Joos van Craesbeeck. Arte flamenco. Duques de Austria. Dorotea.

**Title:** Two «new» paintings inspired by Don Quixote and belonging to American art collections: *Dance Scene* (ca. 1656-1658?), anonymous although attributed to Joos van Craesbeeck (Neerlinter, Flanders 1605/1606-Brussels ca. 1660), and *Dorothea* (1823), by John Quidor (Tappan, New York State 1801-Jersey City, New Jersey 1881)

**Abstract**

This study presents a detailed analysis of two hitherto ignored or poorly understood paintings inspired by Cervantes' *Don Quijote de la Mancha*: *Dorothea* (1823), by the New Yorker John Quidor, and *Dance Scene* (1656-1658), attributed to the Flemish Baroque master Joos van Craesbeeck. *Dorothea* is housed in the Brooklyn Museum of Art, and *Dance Scene* in Philadelphia's The Rosenbach Museum and Gallery. The novelty of these two works is that Quidor's is an ingenious and colourful improvement of a widely circulating black and white print, and van Craesbeeck's miniature captures not only multiple don Quixotes and Sancho Panzas at a masquerade ball, but also the Dukes of Alba, for at the time the Duke was Governor General of the Spanish Netherlands.

**Key words:** Don Quixote. Sancho Panza. John Quidor. Joos van Craesbeeck. Flemish art. Dukes of Austria. Dorotea.