

*Il silenzio di un'urna.*  
**La reinterpretación gráfica de *Don Quijote* de Bartolomeo Pinelli, entre representación popular y paradigma existencial**

Natale Vacalebre  
(University of Pennsylvania)

### Introducción

En el verano del año 1834, los coleccionistas de grabados y los nobles turistas ingleses de la ciudad de Roma recibieron una sorpresa inesperada. El editor musical Romualdo Gentilucci había publicado una nueva serie de aguafuertes creados nada menos que por el “príncipe” de los ilustradores de la ciudad de los papas: Bartolomeo Pinelli. Enérgico, brillante, con sus perfectos y marcados contornos, el estilo del “pintor de Trastevere,” que con sus grabados sobre los trajes populares y el paisaje de Roma tuvo un éxito extraordinario entre los turistas ingleses que visitaban las ruinas de la antigua *Caput mundi*, había tocado uno de los clásicos de la cultura literaria mundial: el *Don Quijote* de Miguel de Cervantes. Sin embargo, aunque el toque de uno de los artistas más célebres de la época había permanecido excepcional, esos dibujos tenían algo diferente. La proverbial vivacidad que impregnaba todas las obras de Pinelli parecía ahora estar influenciada por un sentimiento amargo, por una melancolía latente que mostraba al protagonista de la novela de Cervantes bajo una luz completamente nueva. El objetivo de este trabajo es mostrar cómo, a través de las ilustraciones de *Don Quijote*, Pinelli reinterpretó en una clave fuertemente dramática e innovadora la aventura del *ingenioso hidalgo*. En particular, se analizará la forma en que Pinelli utilizó las figuras populares capitolinas mezclándolas con los modelos estéticos de las principales corrientes artísticas de su tiempo, para obtener un producto gráfico que conjuga la sugestiva imaginación del pintor con la perspectiva heroica del romanticismo, concebida como experiencia personal del artista.

#### 1. *Don Quijote* en Italia al principio del siglo XIX

Desde su publicación en 1605, el *Don Quijote* de Cervantes ha sido considerado una obra capaz de cambiar radicalmente el mundo de la literatura. El contraste entre la realidad y la imaginación representada por Cervantes, la narración del ambiente cotidiano y la interpretación psicológica de los personajes son algunos de los principales factores del éxito incesante de la novela. *Don Quijote* ha sido capaz de cambiar el panorama literario español a los ojos tanto de los lectores cultos como de los extranjeros. Como sólo un clásico puede hacer, la obra maestra de Cervantes fue reinterpretada durante la Ilustración – a pesar de su propaganda histórica contra España, en particular contra el colonialismo y la Inquisición – y luego de nuevo durante el siglo XIX. En efecto, el Romanticismo reinterpretó los acontecimientos humanos del protagonista y descubrió el humor de la narración y la calidad del estilo burlesco (Russel; Close).

La historia editorial ligada a la novela está estrechamente ligada a la evolución de su interpretación. Como es bien sabido, un clásico siempre ofrece nuevas posibilidades de lectura. Entre los estudiosos, muchos dicen que la recepción editorial de *Don Quijote* en Italia fue limitada, antes del siglo XX: pocas publicaciones, pocas traducciones, etc.... Quizás los italianos leían en el idioma original, aprovechando de la similitud entre las dos lenguas romances. O, por el contrario, era una obra de indiscutible fama europea, pero poco leída en el país de Dante. En realidad, si se analiza el número de ediciones italianas de la novela de Cervantes antes del siglo XX, se puede observar que el éxito de *Don Quijote* en Italia se evidencia en una gran variedad de productos tipográficos—desde pequeños volúmenes

económicos a grandes ediciones en folio—así como en un gran número de productos iconográficos dedicados a las vicisitudes del famoso caballero manchego (Pini Moro). Aunque la obra maestra de Cervantes no tuvo un éxito inmediato entre el público de la península italiana (contrariamente a lo que ocurrió en Francia, Alemania e Inglaterra), a partir del siglo XIX se renovó en Italia el interés por la historia del caballero manchego. El siglo del Resurgimiento italiano exasperó la analogía entre España y su larga dominación, por un lado, y una fase de decadencia histórica, cultural, y literaria, por otro: un vínculo que puede ejemplificarse en la figura del escritor Alessandro Manzoni y en el juicio negativo hacia el dominio español de Milán que se encuentra en su obra más importante, la novela *I promessi sposi* (*Los prometidos*). El siglo XIX, a través de sus más ilustres intelectuales y escritores, especialmente lombardos, difundió una concepción estereotipada de España como patria de la mala praxis, la corrupción, el atraso; una imagen que se extiende inevitablemente más allá de las fronteras políticas y que invade la misma literatura, afectando también la reputación del producto literario más famoso de España. De hecho, en Italia la producción literaria española no gozaba de un reconocimiento generalizado, y Cervantes y su *Quijote* eran todavía ejemplos de literatura menor para muchos. Además, no hay que olvidar la cuestión de la tardía introducción en Italia del género de la novela. Este elemento crucial conlleva a hipotetizar que la fama editorial tardía de la novela de Cervantes en Italia se debió parcialmente a la prolongada ausencia en la patria de Dante de una autónoma producción novelística, distinta de la vena caballeresca de los siglos anteriores.

El desarrollo del género de la novela en Italia recibió un nuevo impulso en el siglo de las grandes revoluciones gracias al ya mencionado Alessandro Manzoni, en el mismo período en el que, aunque lentamente, *Don Quijote* comenzó a aparecer con mayor frecuencia en las prensas italianas. La recuperación no fue inmediata y siempre mostró la habitual inferioridad numérica con respecto a las publicaciones de las naciones europeas vecinas: veinte ediciones del siglo XIX pueden parecer muchas en comparación con las cuatro del siglo XVIII, pero muy pocas en comparación con las 183 ediciones francesas del mismo siglo, o las 118 entre Inglaterra y Estados Unidos, o las 59 alemanas (Pini Moro, 151-153). Otro signo de recuperación fue la nueva traducción de la obra de Cervantes, concebida y realizada en 1818 por Bartolomeo Gamba de Bassano, junto con la revisión posterior de Francesco Ambrosoli:<sup>1</sup> dos evoluciones que casi hicieron caer en el olvido la versión “toscana” de Lorenzo Franciosini,<sup>2</sup> ya con dos siglos de antigüedad. El renovado éxito de *Don Quijote* llegó con la nueva versión del siglo XIX, que fue la base de todas las ediciones italianas del siglo y que, a su vez, sólo se veía eclipsada con la explosión de las nuevas traducciones del siglo XX. Ese nuevo interés por la novela de Cervantes forma parte de una atención más general a su autor o, mejor dicho, a toda la cultura española. A pesar de los preconceptos del Resurgimiento, el siglo XIX ofreció traducciones de numerosas obras hispánicas, incluyendo las obras menores de Cervantes, y estudios de cultura y literatura de los antiguos gobernantes (Pini Moro, 151).

Otra razón fundamental para la inversión de la tendencia del siglo XIX en Italia fue la nueva lectura semántica del *Quijote*: mientras que en el siglo XVII prevalecía una interpretación de la obra como novela satírica contra los libros de caballería y en el siglo XVIII fue en su mayor parte una lectura nacionalista del clásico español, fue hasta el siglo XIX que el descubrimiento internacional de los acontecimientos del valiente hidalgo fue favorecido por una lectura e interpretación en clave idealizadora y romántica. En Italia, un destacado

<sup>1</sup> Miguel De Cervantes Saavedra, *L'ingegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*. 8 vols. (Venecia: Tipografia di Alvisopoli, 1818-1819).

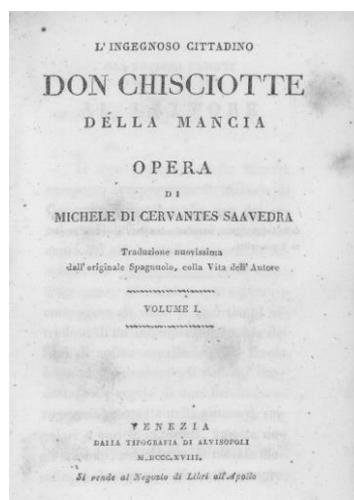
<sup>2</sup> Franciosini fue el autor de la primera traducción italiana del Quijote, publicada en Venecia en 1622: *L'ingegnoso cittadino don Chisciotte della Mancia* (Venecia: Andrea Baba, 1622).

representante de esta nueva hermenéutica fue Francesco De Sanctis, el primer crítico italiano que interpretó los acontecimientos del caballero manchego en clave hegeliana, en una dialéctica entre imaginación literaria y realidad.

El Quijote es una obra de eterna frescura, porque allí el espíritu de caballería se disuelve en la imagen de una nueva sociedad, que está frente a él, y con su presencia lo hace cómico. (De Sanctis 710)

Esta nueva perspectiva mostraba a Don Quijote en una luz diferente, multiforme y variada que permitía acercar la figura del caballero de la Mancha a los gigantes de la literatura universal como el Hamlet de Shakespeare o el Fausto de Goethe (Close, 33). Si los siglos XVII y XVIII habían etiquetado a la obra maestra de Cervantes esencialmente como una novela humorística, los críticos (y los lectores) del siglo XIX invirtieron diametralmente esa perspectiva interpretativa y evidenciaron la complejidad humana y heroica del protagonista solitario, único paladín de un mundo ideal que (como Orlando, Amadis y Rinaldo) luchaba sin tregua contra los enemigos de una realidad monstruosa. En consecuencia, los altos ideales caballerescos del *ingenioso hidalgo* de la Mancha fueron vistos con admiración y no con despecho cómico, ya que reflejaban la grandeza de un alma noble y pura, decidida a oponerse a la maldad racional de la sociedad.

La idea que los románticos alemanes dieron del Quijote como primera novela moderna fue pronto absorbida por el mundo intelectual europeo, o al menos en los círculos culturales de aquellas naciones donde la obra de Cervantes había tenido más éxito (Close 2008, 239). Como se mencionó anteriormente, la situación en Italia era ligeramente diferente. Debido al neoclasicismo predominante que reinaba en los círculos culturales de la península, las ideas de los románticos alemanes se fueron difundiendo con lentitud. A principios del siglo XIX, los cánones de la estética literaria que respondían al gusto del público y de la crítica estaban todavía relacionados con la escuela literaria de la Arcadia y con las obras de Pietro Metastasio, Giuseppe Parini y Vittorio Alfieri, campeones de la aristocracia literaria en lengua italiana. Sin embargo, los círculos literarios más importantes de la península, como Milán, Florencia y Venecia, pronto comenzaron a absorber las nuevas tendencias que venían más allá de los Alpes. En este contexto cultural se inscribe la traducción de Bartolomeo Gamba publicada en Venecia en 1818 (fig.1): una nueva versión del texto diseñada específicamente para los nuevos lectores italianos sensibles a las innovaciones estéticas internacionales.



1. Portada de la edición del *Quijote* traducida por Bartolomeo Gamba (Venecia: Alvisopoli, 1818)

La traducción “romántica” de Gamba, que con su elegancia dio un aura aristocrática al protagonista y al escenario de la España del siglo XVII, constituyó un éxito rotundo durante el siglo XIX. La nueva versión veneciana fue leída por todos los intelectuales italianos de la época, contribuyendo de manera fundamental a la nueva fortuna de *Don Quijote* en la tierra de Tasso y Ariosto. Y esta versión fue la que tuvo en sus manos uno de los personajes más interesantes del ambiente artístico italiano de la primera mitad del siglo XIX. Un artista que, profundamente impresionado por el ingenuo y desesperado heroísmo del protagonista de la novela cervantina, decidió narrar las aventuras del hidalgo manchego sólo a través de imágenes: su nombre, Bartolomeo Pinelli.

## 2. “Er pittor de Trastevere”

Para describir plenamente la personalidad artística y humana de un artista singular como Pinelli, basta citar una anécdota reportada por su primer biógrafo, Oreste Raggi:

Un caballero inglés (bastante arrogante) le había encargado hacer un dibujo que representaba el juego de la pelota. Tan pronto como Pinelli lo terminó, se lo envió con un joven muy mal vestido. El inglés, tan pronto como vio venir a una persona tan humilde, se sintió ofendido por la apariencia del pobre y lo alejó con desprecio. Pinelli, al ver al niño regresar con el dibujo, no mostró resentimiento y vendió su obra a otra persona. Después de un tiempo, el inglés le pidió el dibujo, pero el pintor le respondió que ya lo había vendido porque creía que su cliente original ya no lo quería. Ese caballero entonces le preguntó abruptamente por qué le había enviado a una persona tan miserable. En ese momento, Pinelli respondió vigorosamente que para él los hombres bien vestidos o mal vestidos son todos hijos de una misma especie y que no hay diferencias entre ellos. Y así aprovechó la oportunidad para dar una conveniente lección moral a ese arrogante forastero (Raggi, 33 – mi traducción).

Enérgico, rebelde, amante del vino y de las bromas, pero al mismo tiempo introvertido, enemigo de la injusticia y orgulloso defensor de los últimos: este es el retrato, quizás un poco hagiográfico, que la tradición biográfica ha transmitido del “pittor de Trastevere” (fig. 2), llamado así por Giuseppe Gioachino Belli, el más ilustre poeta en idioma “romanesco.”



2. Bartolomeo Pinelli en un grabado de Angelo Moretti (1835)

Bartolomeo Pinelli, considerado el más importante ilustrador romano de la primera mitad del siglo XIX, nació en Roma en el 1781, en el popular barrio Trastevere. Su padre era un 'escultor mediocre' que sobrevivía modelando pequeños relieves y estatuillas de terracota. A la edad de once años, el joven Bartolomeo se mudó a Bolonia donde comenzó a estudiar en la local Academia Clementina, contando con el respaldo económico del sobrino del papa Benedicto XIV. Después de regresar a Roma, Pinelli frecuentó la Academia de San Luca donde desarrolló un interés profundo por los personajes de la grande historia romana. La riqueza y la novedad de los temas tratados en este campo, el rol esencial del dibujo como herramienta extemporánea para la interpretación de los temas, sobre la base de la tradición clásica, en un ambiente de emulación fraterna entre artistas, parecen ser el substrato coherente de la producción de Pinelli. Sus temas favoritos estaban las vestimentas clásicas, estudiadas en los monumentos antiguos, y los tipos populares de la vida diaria romana. Sin embargo, las escenas populares pronto se convirtieron en su obsesión. En poco tiempo, Pinelli desarrolló una elaboración autónoma de los temas pintorescos de la cultura "romanesca," correspondiente a la creciente demanda del mercado. Roma era su pasión, "cruz y deleite" de su ardiente creatividad. En los años de su actividad más densa, la ciudad de los papas era frecuentada, por artistas y escritores de toda Europa, debido, principalmente, a la dominación napoleónica. En ese clima intelectual lleno de novedades y estímulos, Pinelli desarrolló una nueva forma de entender la realidad y la historia humana. Le interesaba el mundo cruel y directo de la Roma popular, con sus luchas, el vino, las tabernas, los peleadores y, sobre todo, el despectivo y antiguo sentido del honor que Pinelli veía como un legado cultural directo de la antigua capital del mundo. En la asombrosa imaginación del pintor, todos estos elementos de la cultura popular romana (o más bien "romanesca") estaban impregnados de un aura de aristocrática, casi olímpica, teatralidad. Su arte se centraba, por tanto, en la convicción de que, en la población de Roma, y específicamente en el barrio de Trastevere seguía viviendo un clasicismo latente. Los romanos retratados por él eran vistos a través de la pantalla de una admiración nostálgica por la grandeza del mundo antiguo. Este sentimiento nostálgico se reflejaba en los rasgos orgullosos y paradójicamente austeros de los carreteros, los campesinos, los fascinantes y terribles bandidos (fig. 3).

Vista a través de los ojos del espectador del siglo XXI, la aventura artística de Pinelli ofrece de manera prácticamente impecable un cuadro artístico de Roma a final del siglo XVIII e inicio del XIX, cuando en el teatro europeo explotaba el conflicto entre ideologías artísticas diametralmente opuestas. Pinelli vive su temporada artística en el delicado momento que marca la transición del elegante período neoclásico al fuertemente sentimental período del romanticismo.

En Roma, como en toda Italia, había un retraso literario con respecto a la cultura romántica europea. En el campo de las artes gráficas, y en particular en el de la ilustración, los círculos artísticos de la ciudad se involucraron en el uso generalizado de la gráfica neoclásica y, con la Restauración, en el estilo marcadamente "anticlásico" del género trovador. Este último aportó una enorme fortuna a la difusión de la novela "medievalizante", especialmente de la novela gótica inglesa. De esta manera, el uso generalizado de la ilustración literaria en Europa dio inicio a la interpretación figurativa del repertorio de Shakespeare, Goethe, y de los poemas de caballería, influyendo poderosamente sobre las artes figurativas de la época. Precisamente durante el gobierno napoleónico, Roma vivió su época dorada de la ilustración figurativa. Los grabados del inglés John Flaxman, que descubrió en la ciudad de los papas una fuente de inspiración excepcional, supusieron una revolución gráfica que condujo al abandono gradual de las formas neoclásicas en favor de un estilo de carácter "primitivo" que influenció a los más grandes artistas europeos de la época. La fascinación de la técnica flaxmaniana, sin claroscuros,

estimuló la interpretación de los grandes clásicos de la literatura arcaica, de Homero a Hesíodo, así como de los poemas de caballería reinterpretados en clave nacionalista.



3. Bartolomeo Pinelli, *Costumi di Roma* (Roma: Scudellari, 1823)

La posición de Pinelli en este escenario neoclásico-romántico es única y muy personal. Su cultura literaria era profunda: era un ávido lector de la gran literatura italiana, así como de los clásicos del mundo griego y latín. Al mismo tiempo, su filosofía artística siguió desarrollándose en el seno de la famosa Academia de la Paz, fundada en Roma por el pintor piemontés Felice Giani en 1790 y definida como un “club jacobino” que propagaba las aspiraciones libertarias procedentes de la Francia revolucionaria (Faldi, 237). El estilo imaginativo y fantasioso de esta legendaria academia, vinculado culturalmente al mundo literario romántico europeo entre la pintura de David y los mitos de Ossian, fue traducido por Pinelli en una clave popular, dando vida a un mensaje gráfico totalmente nuevo y revolucionario. A pesar de estar aislado de los demás artistas, Pinelli experimentó la extraordinaria evolución neoclásico-romántica y participó de manera personal, anticipándose a los tiempos de la gran difusión de la edición popular ilustrada, situándose de hecho entre los principales intérpretes de ésta.

El amor por el mundo latín, por las hazañas de los héroes míticos de la fundación de Roma, así como las de los protagonistas de la historia republicana e imperial, fueron el motor en gran parte de la actividad de Pinelli como ilustrador. Sus ilustraciones llevaban el signo de una *romanitas* revivida culturalmente y concebida gráficamente a través de un diseño altamente plástico. En sus obras capitales, como las ilustraciones creadas para la *Eneida* o las de la *Istoria degli Imperatori* (fig. 4), Pinelli desarrolló la narración gráfica siguiendo un recorrido que se centraba en el mundo popular de su ciudad.



4. B. Pinelli, *Istoria degli Imperadori* (Roma: Scudellari, 1829) (Muerte de Arria y Cecina)

El carácter romano del artista se expresa con vigor: sus protagonistas son personas vestidas con togas o *loricae*, que se enfurecen contra sus enemigos, que maldicen, y que luchan ferozmente, quedando inmortalizados en un dibujo plástico, más cercano al mundo de la escultura que al de la pintura. Las escenas ilustradas presentan composiciones que recuerdan a las obras de Jacques-Louis David o Canova, pero se resuelven a través de una teatralidad muy dramática capaz de mezclar el furor de la pelea de taberna con la solemnidad sacerdotal del suicidio de un tribuno aristocrático cuyo honor había sido herido.

Como se mencionó antes, Pinelli era un ávido lector. Según sus biógrafos, era capaz de “razonar sutilmente sobre los clásicos” y la lectura del “divino Alighieri” era para él una práctica cotidiana (Raggi, 20). La fuerte y enérgica poesía del poema de Dante fue para Pinelli una fuente diaria de estimulación artística. Al mismo tiempo, las obras capitales de la poesía caballeresca italiana del siglo XVI le causaron fascinación, aunque no con la pasión de los versos del poeta florentino. En más de diez años de frenética actividad, Pinelli pudo producir, con resultados diferentes, ilustraciones de algunas de las obras fundamentales de la literatura universal (*La Divina Comedia*, *Jerusalén Liberada*, *La Odisea*, *Las Metamorfosis*, *Orlando Furioso*, *Los prometidos*), así como de textos poéticos estrictamente populares, como el *Meo Patacca*, un poema épico-cómico publicado por primera vez en 1695. Sin embargo, en la opinión de algunos críticos, en mayoría de los casos los resultados obtenidos fueron “francamente decepcionantes” (Raggi 30).

En particular, las ilustraciones de los poemas de Tasso y Ariosto (fig. 5) mostraban un debilitamiento de la vena creativa del artista. Si se analizan los grabados realizados para los dos poemas caballerescos, se observa que las ilustraciones mantienen una dignidad estática mediocre, sin rasgos emocionales particulares. Ninguno de los personajes tiene características individuales, ninguna escena (ni siquiera las de los duelos) va más allá de un efecto gráfico aceptable.



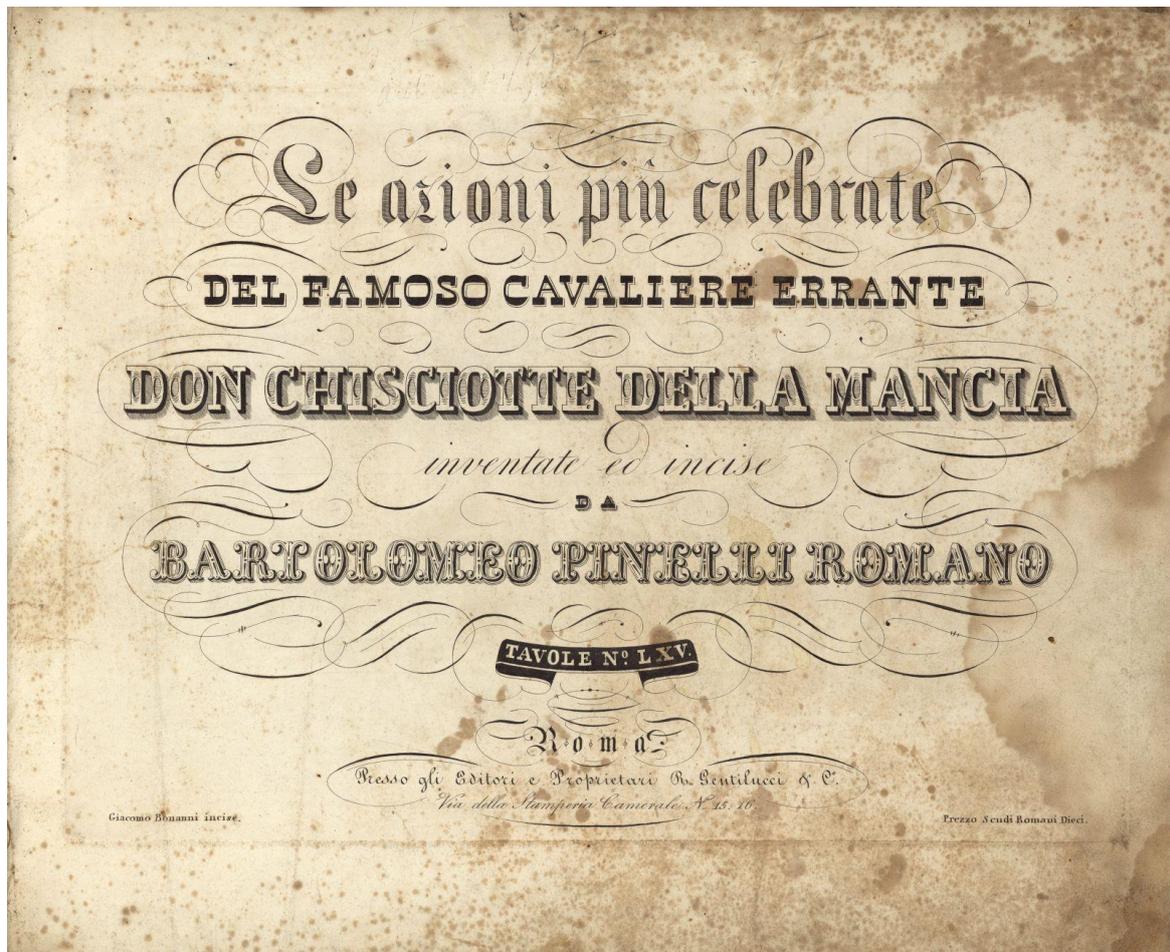
5. B. Pinelli, *Gerusalemme liberata* 1827 (Tancredi y Clorinda)

Los últimos años de la carrera (y de la vida) de Pinelli estuvieron marcados por una fuerte crisis existencial. Temeroso de la soledad, el pintor recorría las calles de Roma con dos enormes mastines que nunca se separaban de él. Obsesionado con el dinero, pródigo sin límites, pronto se convirtió en presa de los acreedores. Entre los pocos muebles que le quedaban en su estudio de Piazza di Spagna había un estante y una calavera apoyada encima; en la pared un pergamino con las palabras “Todo termina” (fig. 6).



6. B. Pinelli, *El pintor en su estudio* (1833)

Obviamente, la crisis humana afectó también a la producción artística de Pinelli, como lo demuestran sobre todo las “aburridas” ilustraciones realizadas para *I promessi sposi* (1831), las cuales fueron universalmente reconocidas como su peor producto gráfico (Raggi 33; Falconieri 30; Ulivi 223). Sin embargo, aunque cansado y atormentado por las deudas, dos años antes de su muerte el artista quiso aceptar la propuesta de su amigo y colaborador Romualdo Gentilucci (Sartori, 76; Antolini, 168), un conocido tipógrafo musical romano: crear una colección de aguafuertes inspirada en el *Don Quijote* de Cervantes. Esta nueva empresa fue concebida por el impresor para el mercado de coleccionismo de la ciudad, cuyos clientes más importantes eran los turistas aristocráticos ingleses que visitaban Roma periódicamente. Gentilucci pensó en confiar la creación de las ilustraciones al artista más famoso de la ciudad, precisamente porque su proyecto estaba destinado a un público rico y refinado. Las ilustraciones de Pinelli se imprimieron en formato “atlántico” y se vendieron a un precio muy elevado de diez escudos romanos.<sup>3</sup> En el verano de 1834, *Le azioni più celebrate del famoso cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia* (fig. 7) fueron publicadas y vendidas en la tienda de Gentilucci en Via della Stamperia Camerale, a medio camino entre la Fontana di Trevi y el Palacio Barberini, dos de los lugares más frecuentados por los turistas de la Roma papal.



7. Portada de *Le azioni più celebrate del famoso cavaliere errante Don Chisciotte della Mancia* (Roma: Gentilucci, 1834)

<sup>3</sup> Este precio equivale al precio pagado en 1830 en el Estado Pontificio por un *rubbio* de trigo, es decir, por 290 kilos (Goletti 31).

Basta con decir que el editor logró vender todos los ejemplares que publicó a sus nobles (y ricos) clientes, demostrando haber tenido una excelente intuición: Don Quijote era el personaje que el cansado Pinelli había estado buscando por tanto tiempo y las aventuras del hidalgo habían sido capaces de estimular nuevamente la vena creativa del artista romano. El resultado fue una de las interpretaciones gráficas más originales de la obra maestra de Cervantes realizada hasta ese momento y, probablemente, una de las más interesantes del panorama pictórico del siglo XIX.

### 3. El grito feroz de la fantasía

Si se analiza la colección de 65 aguafuertes creada por Pinelli para su *Don Quijote*, el primer elemento que se observa es la peculiar capacidad del pintor de interpretar el clásico de Cervantes de una manera totalmente personal, alejándose del espíritu de los anteriores modelos iconográficos de referencia. El siglo XVII dominó con Savery y el XVIII con Coypel todo el universo iconográfico del *Quijote*, generando imágenes estereotipadas y muy conocidas; las del romano Pinelli son distintas, y a veces esto hace que la identificación de los personajes sea menos inmediata. El caballero generado por el genio del artista romano se mueve de hecho en el plano de una épica popular subrayada por un gusto refinado por la ironía que en términos estéticos y narrativos resulta extremadamente eficaz. Como ya se ha dicho, si bien de los muchos poemas y relatos ilustrados anteriormente por Pinelli nadie le había interesado a profundidad, la lectura de la novela de Cervantes habría estimulado su gusto por la aventura y su deseo nunca satisfecho de gloria artística. En las ilustraciones romanas, aunque las representaciones aún contienen los elementos monumentales propios del neoclasicismo, la interpretación de los acontecimientos demuestra el triunfo del espíritu romántico. El artista terminó su obra sobre el *Quijote* un año antes de morir, y quizás de ello depende la diversidad de este trabajo con respecto a los anteriores del pintor de Trastevere. Como ya se ha dicho, Pinelli era conocido por sus ilustraciones de la *Divina Comedia*, o aún más por sus representaciones de escenas de la vida cotidiana en los barrios romanos. Sin embargo, nada de esa vivacidad ha quedado en la lectura gráfica de la novela española, impregnada, en cambio, de melancolía y soledad.

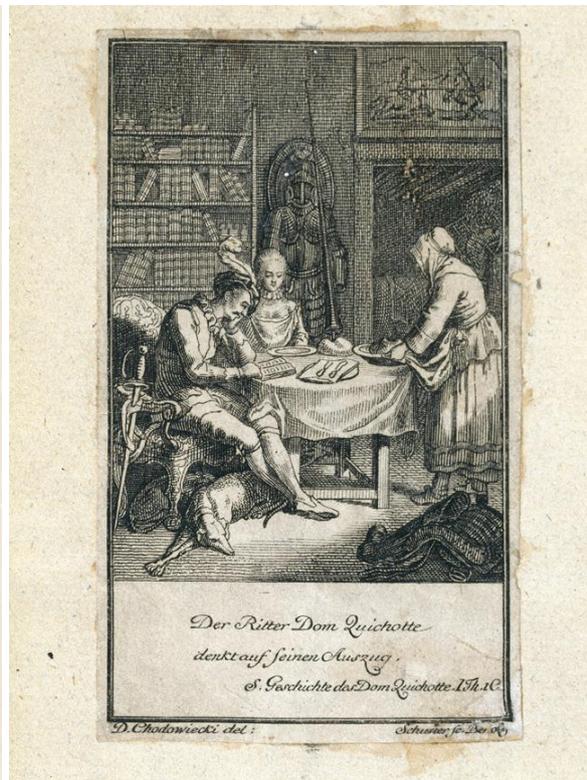
El pesimismo que asalta al artista con la vejez en los últimos años de su carrera es ciertamente una de las razones de esta representación iconográfica, en la que la personalidad oscura se refleja en los personajes, en particular en el protagonista (González Moreno 38). La verdadera novedad es la ausencia de burlas, sustituida por una identificación instintiva con el caballero manchego. Cada panel va acompañado de un breve texto descriptivo, una cuarteta en versos pareados probablemente escritos por el mismo Pinelli.<sup>4</sup> Entre las ilustraciones más significativas se encuentra la inicial, que representa de forma muy interesante al Caballero de la Triste Figura (fig. 10). Don Quijote, con una mano en la frente y la otra con la espada en la mano, se muestra reflexivo, inclinándose sobre su escritorio para leer sus novelas de caballería; la habitación no es la de un caballero ni la de un hidalgo, sino la de un modesto burgués romano. A primera vista parece ser la clásica representación inicial de la novela: Quijano lee uno de sus libros de caballería que lo llevará a la locura. Sin embargo, si se compara esta ilustración con cualquier otra del pasado, se puede ver inmediatamente que la actitud del personaje tiene algo peculiar en comparación con la tradición gráfica anterior. En primer lugar, por primera vez en la historia de la ilustración de Don Quijote, este personaje es representado leyendo de forma concentrada y, al mismo tiempo, con una espada envainada en la mano. En la ilustración, el

<sup>4</sup> Este es, de hecho, el único caso en la carrera de Pinelli donde los textos explicativos de sus aguafuertes se presentan en forma de poemas (Ulivi 224).

hidalgo está sentado en el centro de la habitación, de forma que la escena se divide perfectamente en dos partes. En la mitad derecha se encuentran los libros de caballería y las piezas de una armadura medieval; en la izquierda se encuentran la elegante espada del siglo XVII firmemente sujeta por Quijano, el mastín en cuclillas a los pies del protagonista y, en el fondo, las botas y otras ropas modernas del futuro caballero. En el fondo de la escena hay un gran armario con algunos libros, circundado por pinturas que representan escenas de la vida caballeresca. Pinelli representa a Quijano en una actitud extremadamente moderna. La suya es una lectura auténtica: profunda, íntima, privada, que no permite interrupciones. El que representa el pintor romano no es ni el personaje “lunático” pintado por del Castillo, Alken (fig. 8), Bonington y Vernet, ni el plácido soñador de Vanderbank y Chodowiecki (fig. 9). Por el contrario, el Quijano de Pinelli es un lector del siglo XIX, un bibliófilo moderno dedicado a su actividad favorita, probablemente la única que ha desarrollado hasta ese momento.



8. Henry Alken, 1781



9. Daniel-Nicolas Chodowiecki, 1780-81

Pero hay más. En el grabado introductorio, el artista romano presenta el hidalgo como si estuviera situado entre dos mundos, a medio camino entre la realidad de su habitación y el fantástico universo de Amadís y Orlando. La distinción entre las dos dimensiones es clara. El lado izquierdo de la imagen parece representar el mundo real, la dimensión plana de Alonso Quijano. El lado opuesto simboliza el sueño, el universo de la fantasía al que tiende la mente del protagonista. El armario donde se guardan los libros de caballería está cubierto en la mitad izquierda (la vida real) con un velo, mientras que en la parte derecha (la fantasía) se muestran claramente las voluminosas novelas, entre las cuales la única reconocible es la de Amadís de Gaula. Los ojos del hidalgo miran simultáneamente el volumen abierto sobre la mesa y la armadura colocada en el suelo. En la narración de Pinelli, Quijano se proyecta completamente hacia la dimensión fantástica contenida en las páginas de sus libros.



10. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Roma: Gentilucci, 1834)  
(Alonso Quijano en su estudio)

Los profundos rasgos faciales del protagonista ilustran perfectamente la concentración del lector apasionado que se identifica con el texto que tiene delante. Al mismo tiempo, la mano que sostiene la frente del hidalgo no sólo es un elemento gráfico realista ligado a la mera acción de la lectura, sino también un gesto necesario que el héroe hace para intentar detener-- inútilmente--una voz que proviene de su alma más remota (Freud diría del *inconsciente*) y que le grita que renuncie a su antigua vida y vaya en busca de la verdadera gloria. En este sentido, los versos explicativos de la ilustración se revelan fundamentales: *Ármate Caballero, grida una voz / de Don Quijote a la razón feroz. / El Héroe despierta de un sueño profundo / y de sus glorias es testigo el Mundo* (mi traducción).<sup>5</sup> Sin embargo, la “locura” del hidalgo sugerida por el artista de Trastevere no es ni violenta ni cómica. El rostro del protagonista es duro, orgulloso, y aristocrático. El Quijano de Pinelli no es un pobre y anciano lunático, sino un patricio romano de unos cincuenta años que siente en su alma un profundo deseo de fuga y de gloria. El pintor parece identificarse con el drama íntimo del hidalgo y por lo tanto muestra al espectador una perspectiva que no es la del narrador, sino la del lector que se reconoce en el protagonista de la historia narrada. Desde la primera imagen, el público ya sabe que las aventuras (y desventuras)

<sup>5</sup> “Armati, o Cavalier, grida una voce / Di Don Chisciotte alla ragion feroce / L'Eroe si desta dal sopor profondo / E di sue glorie è testimonio il Mondo.”

de Don Quijote serán representadas desde una perspectiva nueva y original. Hay que señalar que Pinelli nunca rechaza la locura de Don Quijote, pero en su interpretación parece ser una herramienta necesaria y positiva, capaz de animar al caballero a enfrentarse sin miedo a los monstruos de la realidad. En consecuencia, el protagonista esbozado por Pinelli es un verdadero héroe romántico, estéticamente muy parecido al personaje de Ivanhoe (fig. 11-12), protagonista de la novela homónima de William Scott que tanto éxito tuvo en Italia a principios del siglo XIX.<sup>6</sup> Por lo tanto, el heroísmo del que está impregnado el protagonista de la colección de Pinelli es un rasgo de matriz aristocrática, que el lápiz del artista acentúa de formas diferentes.



11. Francesco Hayez, *Ivanhoe* (Milan: Litografia Vassalli, 1828)

12. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Don Quijote y Roncinante)

#### 4. La España “romana” de Pinelli

Las escenas esbozadas en la edición de Gentilucci comparten un elemento extremadamente interesante y original: el escenario—natural y humano—de la Roma de principios del siglo XIX. La Mancha imaginada por Pinelli es en realidad el campo romano, con sus verdes montañas, sus frondosos árboles y sus riachuelos adornados con palmeras y juncos (fig. 13). Los personajes que acompañan la historia de Don Quijote son los mismos que pueblan las tabernas y los suburbios de la ciudad de los papas: pendencieros romanos disfrazados, bandidos con sombreros puntiagudos, y campesinas alegres con pechos prominentes (fig. 14-16). El mundo creado por Pinelli para ambientar su historia es, por tanto, el mundo popular al que el pintor sentía firmemente que pertenecía. Las figuras creadas por el artista siguen siendo populares y “romanescas.” El romanticismo se adapta al *Quijote* por esta misma razón, por la representación del carácter ibérico y picaresco en los trajes locales italianos, que el artista romano conocía bien.

<sup>6</sup> La obra de Scott traducida por Gaetano Barbieri tuvo diez ediciones entre 1822 y 1832 (datos obtenidos del OPAC SBN <https://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/avanzata.jsp>. Última actualización: 15 de febrero de 2020)



13. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Episodio de Dorotea)



14-16. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (El cuadrillero; El mozo; Las “damas” de la venta )

En algunos casos, sin embargo, Pinelli utiliza algunas figuras y situaciones características del imaginario español en Italia a principios del siglo XIX. Esta tendencia está bien representada por la escena en la que el sacerdote y el barbero exploran la biblioteca de Quijano (fig. 19). La gran abundancia de luz, los claroscuros equilibrados y los contornos nítidos del dibujo producen una escena teatral vívida, que se asemeja claramente por un lado a los personajes de *El barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini y por otro a los de la ya mencionada novela *I promessi sposi* (fig. 17-18). El barbero de Cervantes tiene las

características tradicionales con las que estaba representado el barbero Fígaro, protagonista de la citada *ópera buffa*; el sacerdote y la criada tienen los rasgos de los personajes de Don Abbondio y de su sierva Perpetua, ya ilustrados por Pinelli en su versión gráfica de la novela de Manzoni publicada en 1827.



17. *Il Barbiere di Siviglia*. Figaro (1816)



18. B. Pinelli, *I Promessi sposi* (Don Abbondio y Perpetua) (Roma: Belle arti, 1827)



19. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (El cura y el barbero en la biblioteca de Quijano)

### 5. Un héroe proto romántico

Las figuras que rodean la España alternativa y atemporal de Pinelli se ven contrarrestadas por la del intrépido protagonista. El artista provee a Don Quijote con una extraordinaria fuerza figurativa, en la que se sintetizan los núcleos esenciales de la poética del diseñador romano: la elegancia estética neoclásica de inspiración romana, y la atracción temática y moral por el romanticismo.



20. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Don Quijote y Pedro Alnso)



21. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Don Quijote y Sancho)

En ninguno de los grabados de Pinelli hay el más mínimo rastro de comicidad; por el contrario, cada una de las escenas es tratada con melancólica ironía. El pintor sigue siendo muy fiel a la descripción del protagonista que ofrece Bartolomeo Gamba en su traducción del primer capítulo de la novela de Cervantes: “forte di complessione, adusto, asciutto di viso” (Cervantes 15). Es muy interesante notar que en la traducción italiana se utiliza el adjetivo “adusto,” que indica expresamente un cuerpo delgado, pero no débil (Costa 88). El caballero de Pinelli es en realidad un hombre con un cuerpo sólido, delgado, y musculoso. Sus características corporales son extremadamente plásticas, mucho más cercanas al mundo de la escultura que al de la gráfica ilustrativa (fig. 20-21). En algunas escenas, la figura de Don Quijote recuerda a la de algunas pinturas renacentistas inspiradas en la mitología griega, como en el caso del episodio de los cueros de vino. Pinelli retrata al caballero, sonámbulo en medio de la escena, mientras golpea los cueros de vino que en su sueño son gigantes humanos. La figura del protagonista, perfectamente fiel a la descripción de la novela (camisa y gorra, espada en la mano derecha), muestra todo el vigor del orgulloso caballero, sus músculos estirados, sus fuertes piernas extendidas en perfecto equilibrio para dar el golpe mortal contra el enemigo imaginario. La postura heroica del personaje, su estructura física, e incluso el tema del episodio recuerdan mucho a los desnudos de Antonio del Pollaiuolo, y en particular la pintura que representa al héroe Hércules matando a la Hidra (fig. 22-23). A través del filtro de una amarga ironía, el mito heroico del clasicismo dorado vuelve a vivir en la acción alucinada del caballero manchego.



22. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Don Quijote y los cueros de vino)



23. Antonio del Pollaiuolo, *Hércules y la Hydra* 1475 (Florenca, Galleria degli Uffizi)



24. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Episodio de los yangüeses)



25. Vincenzo Camuccini, *La muerte de Cesar 1806* (Napoles, Museo Nacional de Capodimonte)

Por otro lado, el tema del heroísmo aristocrático de Don Quijote se aborda en algunas escenas corales, que favorecen la mezcla de estilos Neoclásico y Protorromántico que impregnaban el arte de Pinelli. Entre las escenas corales, una que sorprende por su elegancia y

fuerza dramática, es la que ilustra el episodio de los Yangüeses (fig. 24). En este aguafuerte, el brío de la poética neoclásica vuelve a predominar en la composición escénica y en la modulación de las figuras. El protagonista está representado en primer plano, aplastado entre Rocinante y Sancho, con la espada en la mano derecha de punta al cielo, mientras intenta desesperadamente bloquear los golpes que le inflige el grupo de campesinos. Los yangüeses rodean al caballero agitando violentamente largos bastones, casi formando una amenazadora corona de brazos. El efecto de sombras y luz generado por el dinamismo de los movimientos, combinado con la complejidad del juego de miradas creado por Pinelli, enfatizan el drama del momento. También en este caso, como en el precedente de Pollaiuolo, el artista parece haberse inspirado en obras que le son familiares, y en particular en las del neoclasicismo romano que tanto influyó en la primera parte de su carrera. La cita hecha por Pinelli en esta ilustración se refiere a una de las pinturas más célebres del arte neoclásico italiano, *La muerte de César* del pintor romano Vincenzo Camuccini (fig. 25). La similitud entre la pintura y la escena de Don Quijote hace resaltar algunos elementos semánticos que hacen única la narración de Pinelli. En primer lugar, cabe señalar que, en comparación con los modelos iconográficos del pasado, la representación del artista romano se centra en el tema de la lucha. A diferencia de las representaciones “clásicas” de artistas como Del Castillo y David (fig. 26-27), que muestran al caballero intentando protegerse de los golpes de los campesinos, la ilustración de Pinelli ofrece un Quijote que, por el contrario, intenta desesperadamente luchar contra los numerosos enemigos. La mirada del protagonista se cruza directamente con la de uno de los atacantes, contra el que opone su brazo derecho armado con una espada para proteger a Rocinante del golpe que está a punto de recibir.



26. José del Castillo, *El ingenioso hidalgo...*



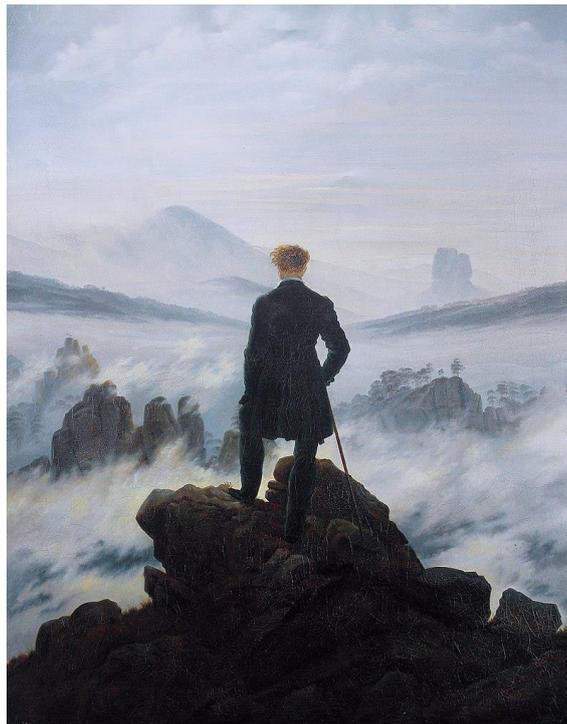
27. Jérôme David, *Les adventure du fameux Cheualier Dom Quixot* (1650-52)

El asalto de los campesinos es compacto y coordinado, como si se tratara de una emboscada a sangre fría previamente planificada. El espectador ya no se enfrenta al conocido ataque desordenado e impulsivo de un grupo de plebeyos contra el “loco” vestido de caballero, sino que se presencia un atentado organizado y ejecutado por un círculo convencido de conspiradores. En esta escena, por lo tanto, el Quijote de Pinelli toma los rasgos del César de Camuccini, como el dictador romano rodeado por sus enemigos. La única diferencia entre la figura del caballero y la del César parece ser representada por las armas y armaduras de las que está dotado don Quijote, elemento que parece acercarlo a la figura de Orlando, víctima de la emboscada de Roncesvalles. En la interpretación de Pinelli, Don Quijote es el noble guerrero, el proverbial héroe invencible y sin mancha al cual sólo la traición puede derrotar. Pero incluso en el momento de mayor dificultad, el caballero no deja de practicar la virtud, continuando su lucha imperturbablemente y tratando siempre de defender al más débil (en este caso al fiel Rocinante). Una vez más, el pintor prohíbe cualquier sospecha de comicidad en la escena; se pone abiertamente del lado del protagonista, transmitiendo al público la desesperada sensación de lucha desigual, que se manifiesta cuando el héroe con valentía y espíritu heroico hace frente al adversario quien tiene clara superioridad numérica. Se trata, en efecto, de una perspectiva muy innovadora que contribuye a dar forma a la narrativa heroica construida por Pinelli a través de las claves compositivas del neoclasicismo gráfico mezclado con el gusto popular y protorromántico de las figuras modeladas por él.

El dinamismo romántico que, como se ha visto antes, impregnó el espíritu artístico de Pinelli fue transmitido al protagonista de la novela de Cervantes de diferentes maneras dentro de las ilustraciones de 1834. Sin embargo, la poética heroico existencial del artista se concentra sobre todo en la ilustración de una de las escenas más famosas de la obra: la penitencia de Don Quijote en Sierra Morena.



27. Robert Smirke



29. Caspar David Friedrich, *El caminante sobre el mar de nubes* 1818 (Kunsthalle Hamburg).

De hecho, este episodio en particular nunca ha gozado de una gran fortuna en la historia de la ilustración de Don Quijote. Si no se tiene en cuenta una viñeta de Luis Paret y Alcázar para la edición madrileña de 1798, en la que el caballero manchego está pintado como un hercúleo burgués medio desnudo, empeñado en escribir poemas de amor a su amada en los árboles de un bosque arcádico (casi un eco de las representaciones gráficas del personaje de Medoro en *Orlando Furioso*), el único artista que representó esta escena antes que Pinelli fue

Robert Smirke, en 1818 (fig. 28). En su interpretación, Don Quijote aparece como un apenado poeta romántico, sentado al borde de un precipicio, con una mano en el pecho y el rostro rebelde mirando hacia el cielo. Detrás de él se abre un paisaje rocoso desolado, dominado por nubes amenazantes. Se trata claramente una interpretación con una fuerte influencia romántica. Sólo una corriente literaria que exaltaba el espíritu individual del ser humano podía sugerir al artista una representación del héroe de Cervantes que lo acercaba a los atormentados héroes de Goethe. Esta misma inspiración influyó en la creación más famosa del pintor Caspar David Friedrich: *El caminante sobre el mar de nubes* (fig. 29). En esta pintura célebre, el protagonista es retratado por detrás, de pie en una cima rocosa mientras contempla las montañas de Bohemia rodeadas por un mar de niebla. La obra irradia mensajes multiformes, glorificando los temas del infinito y lo sublime. Testimonia el sentido de la imperfección, de la *humilitas*, experimentado por el ser humano durante la contemplación del *Infinito*, representado aquí por el inmenso mar de niebla que impide la visión del paisaje de abajo. El viajero romántico se pierde ante el abismo nebuloso en una actitud contemplativa vista como una experiencia interior y espiritual extrema: de este modo, investiga sin piedad, en su desnudez, su propia alma, con todas sus inseguridades, sus errores, sus dudas y certezas.

Este profundo espíritu introspectivo de investigación interior también influye en la representación del capítulo 26 de *Don Quijote* concebida por Pinelli (fig. 30). A diferencia de la obra de Smirke, en la perspectiva del pintor romano la figura del caballero no se presenta como la de un amante abandonado y atormentado, sino como la de un ermitaño inmerso en la inmensidad de la creación. El rostro triste pero vivo, el pelo largo al viento y la barba peluda evocan rasgos característicos cercanos a los de San Juan Bautista. Si en el pintura de Friedrich el protagonista contempla la sublimidad de las montañas del Elbsandsteingebirge, en el aguafuerte de Pinelli el personaje es parte integral de una naturaleza impetuosa: la de los bosques no contaminados que se encuentran a las puertas de Roma. Don Quijote pertenece a este marco natural hecho de viento, ramas frondosas, rocas y nubes. Es un ambiente alejado de la inmensidad de Friedrich, que más bien se refiere a las pinturas de Salvator Rosa y sus elementos de fuerte espectacularidad, en las que la medida y el equilibrio dan paso a la irrupción de las fuerzas de una naturaleza a menudo oscura e irracional (fig. 31). En esta naturaleza llena de encanto y horrible belleza, dominada por dramáticos contrastes de formas y que parece tragarse al personaje de Quijote en sus oscuras entrañas, la luz que brilla en las nubes, en lugar de iluminar y pacificar, sólo logra que la atmósfera sea aún más perturbadora y misteriosa. En esta ilustración, la armonía cósmica del estilo neoclásico da paso al desorden, a la imperfección como forma abierta, sin “plenitud,” estabilidad, y proporción. En consecuencia, el Quijote de Pinelli no se detiene en la contemplación de la naturaleza, sino que se sumerge en ella dramáticamente, proyectando en ella su propia inquietud interior. Sin embargo, en esta representación, los dolores amorosos del caballero, obligado a expiar su infidelidad hacia su señora Dulcinea a través de la oración y el ascetismo, parecen dar paso a un drama personal más profundo, que poco tiene que ver con la historia contada por Cervantes. El mensaje dramático que esta ilustración parece querer transmitir está más bien relacionado con la experiencia humana del artista, que casi al final de su vida parece estar lidiando con sus dudas morales y existenciales. Los ojos tristes de Don Quijote que miran a un punto indefinido en el océano de viento en el que se sumerge el personaje, son en realidad los de Pinelli, el artista sin reglas que busca en la inmortalidad del arte una última consolación antes de la muerte. Y es precisamente la última ilustración (fig. 32), fruto de la imaginación del pintor, la que revela una parte significativa de la personalidad del artista. Sancho y Pinelli están sentados frente a la tumba de Don Quijote que se encuentra dentro de una roca cubierta de hojas y ramas, diseñada con un refinado gusto neoclásico. El primero se aflige por el dolor de la muerte de su señor,

mientras que el segundo, con la novela de Cervantes en sus manos, contempla con tristeza la figura sin vida del caballero. A diferencia de lo que se podría pensar al leer el final de la novela de Cervantes, la persona enterrada en esa tumba no es el Alonso Quijano quien se había recobrado de la locura caballeresca, sino el famoso don Quijote. Quijano “murió” en la primera ilustración, cuando dio paso al valiente caballero y a su feroz deseo de gloria. La tumba es la de un caballero medieval, enterrado con su armadura y sus armas. En la base del sepulcro está la inscripción: “Aquí yace el valiente don Quijote / y el silencio de una urna es su descanso”<sup>7</sup>. La combinación de escena y texto parece casi un testamento espiritual de los héroes involucrados en la ilustración, a saber, Quijote y Pinelli. El arte tiene la capacidad de revivir el pasado y a los grandes héroes, y al mismo tiempo de hacer inmortales incluso a aquellos que la historia ha considerado los “perdedores”. Don Quijote es un desafortunado héroe, y por eso se convierte en el objeto de esa *pietas* que en el mundo romano era la devoción de los antepasados, y que en Pinelli se traduce en una ternura melancólica por el destino del hidalgo. Tomando el ejemplo del poeta Ugo Foscolo, el artista romano cree en la supervivencia espiritual a través de las grandes acciones y de las obras de arte que las hacen inmortales. Narrando gráficamente las aventuras del hidalgo, Pinelli, cansado y cercano a la muerte, trató de satisfacer la necesidad de eternidad que unía su historia a la del Caballero de la Triste Figura.



30. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Don Quijote en Sierra Morena)

<sup>7</sup> “Qui giace Don Chisciotte il valoroso / e il silenzio di un’urna è il suo riposo”.



31. Salvator Rosa, *Escena de la historia griega* 1663-64



32. B. Pinelli, *Le azioni più celebrate...* (Sepulchro de don Quijote)

### Conclusiones

Como señala Rachel Schmidt, la representación gráfica de una obra literaria es en sí misma una interpretación del texto ilustrado. En consecuencia, como interpretación, no puede

ser una representación fiel de las intenciones del autor del texto (Schmidt 29). En su revisión gráfica de Don Quijote Pinelli hace elecciones estilísticas, narrativas, y estéticas que corresponden a los gustos de su tiempo, pero sobre todo a las convicciones poéticas que había desarrollado a lo largo de su carrera. El punto de vista que Pinelli ofrece al público es el de un artista de la Roma papal que se sitúa entre la representación popular y el sentimiento nostálgico de una lejana edad de oro. El Quijote, protagonista de las estampas romanas, es un aventurero multiforme. Sus historias están repletas de personajes con rasgos de los habitantes de los barrios populares de la antigua *Caput mundi*, y que actúan como coprotagonistas en un escenario realista de casas burguesas, tabernas en decadencia, y bosques infestados de bandidos. La España atemporal y picaresca imaginada por el artista no es más que la campiña *pontina*, salvaje pero también soñadora, habitada por hombres y seres sobrenaturales. La representación que surge de esta excelente obra (que tuvo una notable circulación internacional) es, por tanto, la de una larga parábola aventurera, que rechaza cualquier signo de comicidad trivial. La sensibilidad humana del artista, que vio su alter ego en Don Quijote, transforma la historia del caballero manchego en una aventura teatral melancólica. Es precisamente este elemento el que hace de la colección de Pinelli una de las más originales representaciones gráficas de la obra maestra de Cervantes.

**Obras citadas**

- Antolini Bianca Maria. *Editori e librai musicali a Roma nella prima metà dell'Ottocento*. Roma: Edizioni Torre d'Orfeo, 1988.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. *L'ignegnoso cittadino Don Chisciotte della Mancia*. Napoli: Tramater, 1824. 8 vols.
- Close, Anthony. *The romantic approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- . *A companion to Don Quixote*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2008.
- Costa, Paolo. *Dizionario della lingua italiana*. Bologna: Masi, 1839. 2 vols.
- De Sanctis, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Torino: Einaudi, 1958.
- Falconieri, Carlo. *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Bartolomeo Pinelli*. Napoli: Tipografia all'insegna del Gravina, 1835.
- González Moreno, Fernando. "El Proyecto 'Iconografía Textual del Quijote' y las Ediciones Italianas del Don Quijote en la Colección Urbina-Cushing Library." *Studi di Memofonte* 18 (2017): 31-48.
- Faldi, Italo. "Opere romane di Felice Giani." *Bollettino d'Arte* 3 (1952): 234-246.
- Goletti, Augusto. "La situazione agricola nello Stato Pontificio nel XIX secolo." *Biblioteca e società* 7-8 (1985-1986): 31-35.
- Pini Moro, Donatella. "Cervantes in Italia." Donatella Pini Moro ed. *Don Chisciotte a Padova*. Padova: Editoriale Programma, 1992: 149-259.
- Raggi, Oreste. *Cenni intorno alla vita ed alle opere principali di Bartolomeo Pinelli*. Roma: Tipografia Salviucci, 1835.
- Russell, Peter E. "Don Quixote as a Funny Book" *Modern Language Review* 64 (1969): 312-26.
- Sartori, Caludio. *Dizionario degli editori musicali italiani (Tipografi, incisori, librai-editori)*. Firenze: Olschki, 1958.
- Schmidt Rachel. "The Intersection of Desire, Erotics, and National Identity in Gustave Doré's *Don Quixote*." *Review of Japanese Culture and Society* 18 (2006): 12-31.
- Uliivi, Ferruccio. "Pinelli illustratore." Maurizio Fagiolo Dell'Arco ed. *Bartolomeo Pinelli e il suo tempo*. Roma: Pantheon, 1983: 217-224.