

Don Quijote y los orígenes de los mapas publicados en libros a comienzos de la era moderna europea

La creciente importancia de la literatura como signo de la identidad nacional transformó cómo los mapas eran valorados durante la Ilustración. En la primera parte de este ensayo, se examinará cómo se visualizaba el componente cartográfico de los dibujos y los mapas incluidos en ediciones de Don Quijote publicadas en el siglo XVIII y en siglos anteriores también, ya que, curiosamente, la obra no aparecía adornada con mapas hasta la edición de 1780. Posteriormente, trazaremos el surgimiento de la identidad nacional y sus valores, tales como la autoridad cartográfica y masculina, dentro de esta obra literaria canónica tras su componente cartográfico. Este tema llega a ser más complejo cuando la asignación de identidad es realizada por manos extranjeras.

Palabras clave: *Cervantes, Don Quijote, mapas, la ilustración de libros, identidad nacional*

The increasing importance of literature as a signifier of national identity transformed how maps were valued during the Enlightenment. The first part of this essay examines how this cartographic component was visualized in the engravings and maps included in various editions of Don Quijote published in the eighteenth century and in previous centuries, as curiously the work had not been illustrated with maps until the 1780 edition. Then, we will trace the emergence of national identity and values, such as masculine authority, in this canonical work of literature through its cartographic component. The subject grows even more complex once the assignment of identity is performed by foreign hands.

Keywords: *Cervantes, Don Quijote, maps, book illustration, national identity*

Varios trabajos académicos publicados recientemente abordan el tema de la cartografía en los comienzos de la ficción moderna y centran la atención, por ejemplo, en cómo la línea costera era representada en forma textual,

cómo la topografía del verso era dispuesta en la página y cómo un país era personificado en prosa. Muchos de ellos, sorprendentemente, no contienen material visual o cartográfico (Gordon y Klein; Padrón; Tally; Bellamy). En otros estudios, los investigadores se han apropiado del mapa y lo han recreado como una forma de ficción y de no-ficción, según la cual el propio documento cartográfico, o las vivencias personales y el conocimiento de la geografía, al ser “el mapa detrás del texto”, dan forma a la prosa y contribuyen a estructurarla (Builes; véanse también: Varey; Clymer y Mayer; Maher). Estas decisivas investigaciones destacan la anticipación del “giro espacial” que surge de la observación hecha por W.J.T. Mitchell de que hemos entrado en la era de la visualidad, tal como Mitchell observó cuando acuñó el término “el giro visual” (Mitchell 11; véanse también Fisher y Mennel). La toma de conciencia de nuestro compromiso contemporáneo e histórico con todo lo visual está llevando a los estudiosos a reexaminar la literatura histórica y el arte en su intersección con los mapas, lo que dio origen a la curaduría de David Woodward de *Art and Cartography: Six Historical Essays* (1987), que, sin embargo, no se ocupa, en ninguno de sus capítulos, de los mapas en lo que se refiere a la ilustración de libros literarios. Esto tal vez es porque algunos estudiosos consideran que los mapas son material científico, creado al margen del texto, y no una característica fundamental de la ilustración de libros literarios (véase Schmidt).

Una importante serie de estudios de carácter orientador se centra en estos intentos de comprender la intersección entre cartografía y literatura en los comienzos del período moderno. Estos ensayos examinan el uso de la cartografía en la literatura y fueron publicados en el tercer volumen de *The History of Cartography: Cartography in the European Renaissance* (1^a parte) (2007), editado por David Woodward.¹ De esta presentación de material conviene destacar una taxonomía tan familiar para los historiadores de la cartografía que no precisa mayor comentario: la erudición sobre este tema se ha centrado más en fuentes de lengua inglesa y francesa, y, en consecuencia, contextos tales como España son menos estudiados. Acerca de estos trabajos de erudición, que por sí mismos son importantes y que fueron contribuciones innovadoras en la intersección de la cartografía y la literatura, conviene destacar también la ausencia de literaturas y cartografías no europeas. Además, estos ensayos en su gran mayoría no utilizan ilustraciones cartográficas literarias y, salvo raras excepciones, se centran en cartografías textuales descritas de forma literaria e interesadas en el modo en que los mapas proporcionan información a la literatura. Por lo demás, el tratamiento del material perteneciente a la época de la Ilustración es escaso, en gran parte debido a la expectativa de que los ensayos sobre los usos literarios de la cartografía aparecerían en el cuarto

volumen de *The History of Cartography: Cartography in the European Enlightenment* (2020). Desgraciadamente, este compendio no se ocupa de este tema. Además, una colección de ensayos recientemente publicada y editada por Anders Engberg-Pederson, *Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres* (2017), aborda algunas de las intersecciones entre la cartografía y la ilustración de libros literarios exploradas en el presente ensayo, pero no se concentra en los comienzos del período moderno. Finalmente, una importante excepción es *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos* (2006) de José Manuel Lucía Megías. Aunque explora las dimensiones iconográficas del *Don Quijote*, este excelente libro no aborda la inclusión de mapas impresos en la obra de Cervantes. Esta laguna hace necesario examinar la cartografía de los comienzos del período moderno, producida como ilustración literaria de forma visual, en lo que se refiere a la obra más popular de Miguel de Cervantes, *Don Quijote*.

El propósito de este ensayo no es el de documentar la historia de los mapas que aparecen en las ediciones del *Quijote*, ni tampoco el de seguir la ruta del héroe en ellos; una exhibición bien comisariada con tal objetivo tuvo lugar en Madrid en 2005 y su catálogo ya aporta documentación de estos intentos (Mayayo 29-34). Más bien, este artículo reflexiona sobre la justificación de la inclusión de mapas por parte de autores, editores e ilustradores, particularmente cuando los mapas provienen de contextos bien conocidos y ajenos a la ficción o fueron preparados por cartógrafos usualmente alabados por su rigor científico. La obra más famosa de Cervantes, sin embargo, fue uno de los primeros libros literarios españoles que surgió de la imprenta española contando con una dimensión cartográfica. También exploraremos la influencia que los mapas publicados en libros literarios ejercieron en España a comienzos del período moderno y el grado en que las perspectivas comerciales influyeron en los autores y editores españoles de la época. Como se verá, la práctica de incluir mapas en libros florecerá a través de Europa de tal manera que el producto final – una novela o libro de poesía que contenía uno o más mapas – se debió a la colaboración de varias nacionalidades, a pesar de que a menudo asignamos la identidad literaria a una única nación, y viceversa, una única nacionalidad a la identidad literaria. Cuando se trata de mapas, el trabajo final se convierte, por tanto, en una invención internacional que cuestiona la identidad literaria tradicional. ¿Cuál es el impacto de este hecho en la visualización de *Don Quijote* y de su autor, siendo que ambos son considerados proyecciones nacionales de la identidad española? Finalmente, este artículo pondrá también de relieve cómo el siglo XVIII transformó la manera en que los mapas aparecieron en textos literarios de circulación internacional tales como *Don Quijote*. Antes de emprender este

estudio, sin embargo, debemos entender la estructura de los mapas en cuanto a la ilustración de libros, además de la aparición histórica de los mapas en libros relacionados con el desarrollo, tanto de la cartografía como de la literatura a comienzos del período moderno.

LOS ORÍGENES DE LA ILUSTRACIÓN CARTOGRÁFICA DE LIBROS

La inclusión de mapas en libros, ya sea de ficción o no-ficción, no se generalizó sino hasta fines del siglo XV. Ocasionalmente los compiladores medievales los incluyeron en libros, que iban desde el comentario del apocalipsis del Beato de Liébana a salterios y biblias, de los cuales varios fueron producidos y circularon en España (Sáenz-López). Durante el siglo XV, obras tales como la *Geografía* de Claudio Ptolomeo (ca. 150 d.C.), que estaba experimentando un renacimiento de popularidad, fueron ilustradas por primera vez con mapas (dado que los mapas originales, si alguna vez existieron, habían desaparecido mucho antes). Su obra conocida como *Cosmographia*, publicada en diversos países europeos a fines del siglo XV, fue a parar en muchas librerías y colecciones de humanistas españoles y de eruditos europeos de fines de la Edad Media y del Renacimiento, quienes posteriormente comenzaron a hacer mapas ptolemaicos de los territorios americanos de España y también aplicaron representaciones ptolemaicas a espacios y lugares no cubiertos por la obra del geógrafo.² La reasociación de mapas con las descripciones textuales aportadas por el autor alejandrino despertaron el interés por emparejar materiales cartográficos con narrativas verbales de manera innovadora, lo que dio lugar a titular los mapas o cartas, en el sentido anticuado de la palabra, como “nova”, o nueva, y a prescindir de mapas más antiguos por ser menos útiles u obsoletos.³ Los eruditos literarios admiten este recurso en otros contextos, como es el caso cuando a menudo se justifica la producción de una nueva edición de una novela debido a la mejor valorización hecha por la crítica literaria. De igual manera, cuando los mapas fueron insertados en libros, la necesidad de una nueva edición se justificaba doblemente y se volvía lucrativa para las editoriales. Como Ricardo Padrón indica en *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain* (2004), durante el Renacimiento surge una nueva forma de concebir el espacio que incentivó a la cultura renacentista a “pensar cartográficamente” (11) y, como veremos, a partir del siglo XV, comienza a observarse una relación entre la producción cartográfica, como corolario de la nueva conciencia espacial, y otras disciplinas, tales como la literatura. Cervantes y su obra forman parte de ese nuevo orden literario-espacial.

Uno de los primeros ejemplos de material cartográfico literario data de la misma época en que la obra de Ptolomeo volvió a surgir de forma masiva. El *Isolario* (Venecia, 1485), de Bartolommeo dalli Sonnetti. se basaba en el

Liber insularum archipelagi (1420), de Cristoforo Buendelmonti, y es un ejemplo de la manera en que la literatura puede celebrar la geografía. Varias ediciones de estos trabajos pueden hoy ser encontradas, con sus mapas, en colecciones españolas. La obra antes mencionada se compone de sonetos sobre la naturaleza y geografía de las islas Egeas y empareja cada una de ellas con una imagen xilográfica que exhibe las características físicas de la isla. El *Libro de grandes y cosas memorables de España* (publicado por Dominico Robertis en Sevilla en 1548) de Pedro de Medina cumple con similares objetivos, si bien en forma de prosa no ficcional, con cada ciudad española representada por una vista xilográfica genérica. Alonso de Santa Cruz preparó también *Islario general de todas las islas del mundo* poco antes de su muerte en 1567; al igual que Medina, su obra emplea prosa y mapas para ilustrar las islas recientemente encontradas por los españoles fuera de la península.⁴ A pesar de que Cervantes tuvo mucho contacto con obras como las de Medina que estaban incluyendo mapas en sus trabajos como parte de una narrativa visual primitiva (Domínguez 139-57), ningún mapa apareció en ninguna de las ediciones de las obras de Cervantes durante la vida del autor.

Con un creciente interés por introducir material cartográfico como una forma de apoyar y reforzar el contenido textual, las obras geográficas estaban empezando a encontrar inspiración en la literatura y el arte. Buscaban, por ejemplo, fuentes artísticas de inspiración como un medio de teorizar el compromiso del lector con los contenidos de un libro a través del concepto de *theatrum mundi*, o teatro del mundo, un marco importante para nuestro entendimiento de mapas cervantinos del siglo XVIII, precisamente cuando la experiencia de leer cartográficamente coincidiría con la articulación de identidades y cánones literarios nacionales (Wintle 271-87). Abraham Ortelio, quien posteriormente en 1575 sería nombrado cosmógrafo de Felipe II, tituló su más importante enciclopedia de mapas de dicha forma: *Theatrum orbis terrarum* (Teatro del mundo) publicado por Crisóforo Plantin en Amberes in 1570. La casa editorial Plantin tenía profundos vínculos con autores españoles y autoridades en España, y sus obras usualmente tenían que ser examinadas por los funcionarios españoles y católicos encargados de autorizar la publicación de sus libros; la correspondencia entre Plantin y Benito Arias Montano en la década de 1570 demuestra que el humanista español solicitó y recibió libros de Plantin periódicamente, lo que ejemplifica la índole internacional de la distribución del libro en dicho período (Beck 2005). En la introducción al *Theatrum orbis terrarum*, el editor de Ortelio animaba a los lectores a que ingresasen en este teatro como una manera de experimentar el mundo. La edición publicada en Amberes de 1579 del libro de Ortelio contenía mapas con aportación española de Jerónimo Chaves, como *Hispalensis conventus delineatio auctore*

Hieronymo Chiaves (1579). Este mapa ofrecía una visión detallada de lo que la provincia de Sevilla parecía para aquellos lectores menos familiarizados con la región y la toponimia española. El latín era su vehículo lingüístico para que este conocimiento fuese accesible a quienes los veían y leían fuera de España. El proyecto de *Theatrum orbis terrarum* floreció a lo largo de Europa en varias traducciones y ediciones que incluyen, entre otros, el *Theatro de la tierra universal de Abraham Ortelio, Cosmographo del Rey Nuestro Señor, con sus declaraciones traduzidas del latin* (1588). A pesar del lenguaje empleado en la publicación, esta edición fue producida por Plantin fuera de España, aunque dirigida a un público hispanohablante, un asunto al cual volveremos más adelante en este ensayo al ocuparnos de mapas que aparecen en ediciones de *Don Quijote* a la luz de cuestiones sobre la formación de la identidad nacional y su cruce con la autoridad cartográfica.

Evidentemente, la percepción de que el mundo podía desplegarse, representarse y consumirse en un escenario era popular en las obras literarias españolas a comienzos de la era moderna de autores como Lope de Vega y Pedro Calderón de la Barca, y especialmente Cervantes, si bien desde una perspectiva narratológica pero no visual (Thacker; Armas; Domínguez 19-37; Dünne 33-54). El concepto convirtió al espectador en lo que Richard Kagan califica “un viajero de sillón”: el lector de novelas podía experimentar lo remoto y lo fantástico a través del acto de leer y visualizar el libro que tenía en sus manos (Kagan y Marías 109). Los lectores de novelas, como también los de mapas, eran perseguidos de igual manera por las editoriales, motivadas por el impulso de vender la experiencia de tierras, pueblos y culturas exóticos (Parrondo, Creamdes, y Bozal 440, 648 y 652; Lyell). Esta motivación y práctica se acentuó a comienzos del período moderno, a medida que el mundo llegó cada vez más a sitios locales, fuesen festivales, tribunales o el propio domicilio a través del libro (Saslow).

Cervantes se refiere al *theatrum mundi* en el contexto de traer lo extraño y temible – lo mundano – al escenario en la segunda parte de *Don Quijote* durante el episodio de Las Cortes de la Muerte, cuando el personaje homónimo y Sancho se encuentran con una carreta “cargada de los más diversos y extraños personajes y figuras que pudieron imaginarse” (Cervantes, *Segunda parte*, cap. II; fol. 38r), a quien él asigna papeles, convirtiéndolos en actores de índole novelesca y teatral y su carreta en un espacio mundano (Bernal 65). Cervantes también asocia el mapa a un *topos* donde la acción tiene lugar, convirtiéndolo en un escenario para que los nobles experimenten los peligros y prodigios sin necesidad de aventurarse en ellos:

[Y] aunque todos seamos caballeros, va mucha diferencia de los unos a los otros, porque los cortesanos, sin salir de sus aposentos ni de los umbrales de la corte, se

pasean por todo el mundo, mirando un mapa sin costarles blanca, ni padecer calor ni frío, hambre ni sed, pero nosotros los caballeros andantes verdaderos, al sol, al frío, al aire, a las inclemencias del cielo, de noche y de día, a pie y a caballo, medimos toda la tierra con nuestros mismos pies. (Cervantes, *Segunda parte*, cap. 6; fol. 20r)

En este sentido el personaje de Cervantes apunta a otro significado metafórico del *theatrum mundi* al describir las penalidades y aventuras de la vida como una tragedia, comedia, o incluso sátira (Potolsky 76), todo lo cual vincula el curso de la propia vida a una ruta trazada sobre un mapa, con un punto de partida (nacimiento) y un destino final (muerte). De esta manera podemos entender *Don Quijote* como un *theatrum mundi* que es consumido no solo por españoles, sino también por el resto del mundo que más y más veía a España y sus expresiones culturales como exóticas y en algunos casos extrañas.

El desarrollo paralelo de frontispicios como espacios estructurados y teatrales regidos por principios arquitectónicos también llevó el *theatrum mundi* a la ilustración de libros y enmarcó muchas de las obras maestras de Cervantes. Como se verá, cada vez más los mapas van a aparecer frente a o precediendo a los frontispicios y de esta manera el efecto derivado de ambos contribuyó a estructurar los contenidos del libro. Los editores de libros de los siglos XVI, XVII y XVIII hicieron uso del frontispicio como una manera de atraer la mirada de los lectores al convertirlos en espectadores que podían entrever los contenidos del libro gracias a lo que prometían el contenido de las ilustraciones y la portada, todo lo cual era ofrecido bajo una cierta forma de proscenio. Las portadas anunciantes de las aventuras de *Don Quijote* publicadas en España, y también en otros países como Inglaterra, a menudo incluían un grabado de uno o más caballeros en combate además del título y la información bibliográfica de la publicación (Figura 1). El contexto espacial para la composición del frontispicio en una traducción inglesa de *Don Quijote*, si bien es genérica por lo que respecta al libro de Cervantes, identifica Castilla-La Mancha con referentes específicos: la inserción de molinos de viento en el paisaje que hace de fondo a los combates entre caballeros. Todo ello compone en conjunto una corografía (geografía local o regional) para el libro que, en el caso de los molinos de viento, está basada en un episodio particular a la vez que es un *topos* recurrente de la novela.

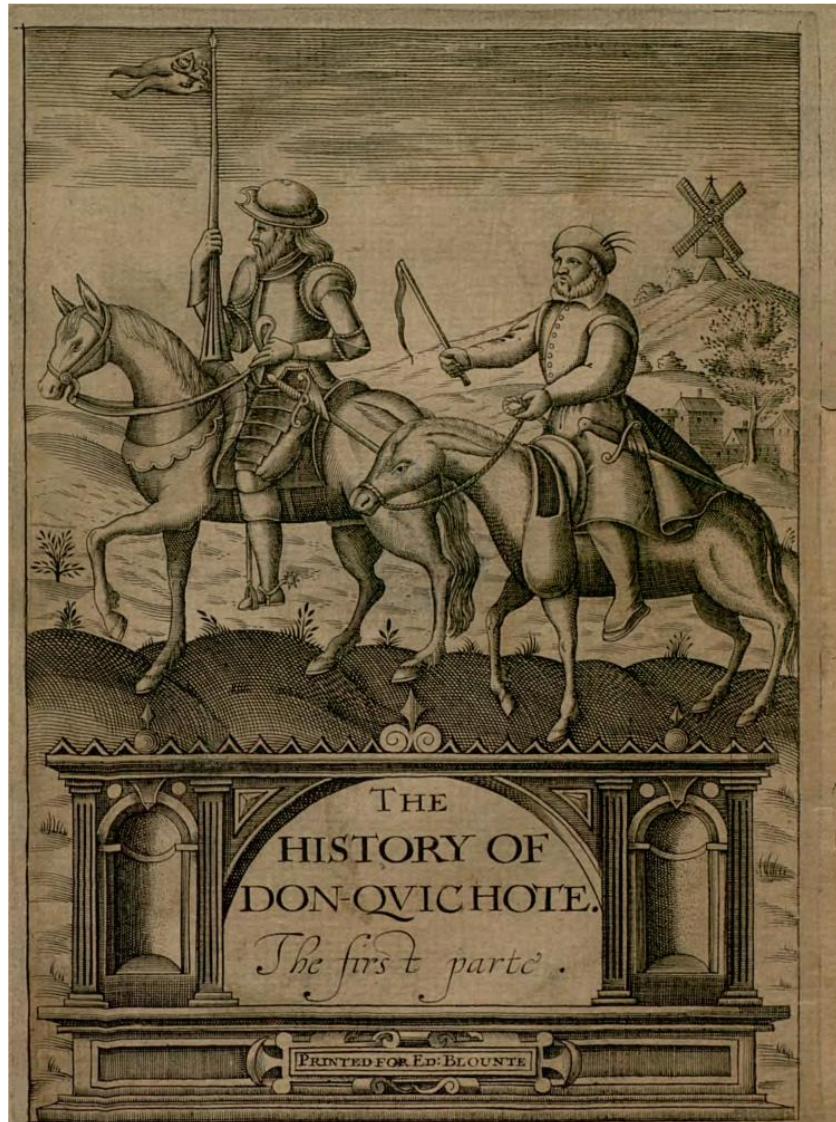


Figura 1. La portada de la traducción de Thomas Shelton, *The History of Don Quichote: The First Parte* (Londres: Ed. Blounte, 1619).

Una observación importante sobre la más famosa novela de Cervantes es que los mismos tipos de novelas y libros que inspiraron *Don Quijote* y a los cuales la novela misma daba respuesta – libros de caballería y crónicas de

gestas caballerescas – empezaron a aparecer con mapas hacia la mitad del siglo XVI como un medio de añadirle un contexto espacial a las aventuras de los personajes. Véase, por ejemplo, el caso temprano del *Orlando Furioso* (1556) de Ludovico Ariosto, popular en España, pero publicado en Venecia, que ofrece un mapa del conquistador en su aproximación al Oriente Medio, donde parte del libro tiene lugar (Ariosto 161). La inclusión de material de este tipo nos recuerda que la industria editorial confiaba en la visualidad para atraer a su clientela: mapas y otros tipos de ilustraciones de libros les daban un valor añadido a obras que, de lo contrario, serían únicamente de índole textual; no obstante, también hacían que el libro fuese más caro y que quedase, por tanto, fuera del alcance de algunos lectores.

Sorprendentemente, esta intersección de espacio, texto e imagen no resultó en la popularización de la ilustración cartográfica de índole literaria hasta fines del siglo XVI, pero solo fuera de España. Una de las primeras novelas europeas en incluir mapas s comparable con la obra maestra de Cervantes en la medida en que la incorporación de mapas ocurre póstumamente y el mapa mismo contiene referencias a la novela y no está simplemente extraído de un atlas de mapas ajenos a la ficción. *Utopia*, escrita por el jesuita alemán Jacob Bidermann (1578-1639), fue publicada póstumamente en 1640. La segunda edición que apareció en 1670 incluía un mapa de las tierras ficcionales que componían el telón de fondo de la novela de Bidermann (Figura 2).⁵ Este mapa, sin embargo, no se limita a detallar el paisaje novelado e inspirado en el *Decamerón* de Boccaccio; también visualiza la autoría del libro (en contraste con la de la representación cartográfica, cuyo autor está curiosamente ausente del mapa). El mapa que sirve de frontispicio al volumen lleva el nombre de "Vera Utopiae Descriptio" y adopta la forma de un pergamo desplegado que también contiene una cartela que enmarca el nombre del autor del libro ("Auctore Iacobo Bidermanno, S.I."). El nombre del creador del mapa brilla por su ausencia. Al igual que en el concepto de *theatrum mundi*, a través del cual un libro escenificaba cartográficamente el mundo, este mapa sirve como una plataforma gracias a la cual el contenido de la novela puede ser organizado y aprehendidos, además de ser evidentemente visto antes de consumir la novela, por estar colocado al comienzo del libro. El hacer uso de un mapa de esta forma demuestra su elasticidad como un género de documento visual capaz, a lo largo de todo el siglo XVIII, de plantear una obra literaria de un modo totalizador y exterior, a diferencia un modo interior y episódico o corográfico.

Al igual que la novela de Bidermann, las obras de Cervantes no estaban adornadas con mapas en las décadas que siguieron a su publicación. La atención hacia los mapas durante todo el siglo XVIII puede estar

directamente conectada con el interés de la época de la Ilustración por el conocimiento, a lo que hay que añadir la confluencia del aumento de lectores no españoles con la creciente capacidad económica para la adquisición de libros. No solo estaba ese público poco familiarizado con la geografía española, y por lo mismo podía valorar un mapa con el que se orientaba a través de la novela, sino que además este modelo de incluir mapas solo fue adoptado en España hacia fines del siglo XVIII. De esta manera, las editoriales inglesas y francesas tenían una ventaja cuando se trataba de insertar mapas, en ediciones en lengua española, capaces de atraer a hispanohablantes y también al público de otras partes de Europa para quien el español era una segunda lengua.

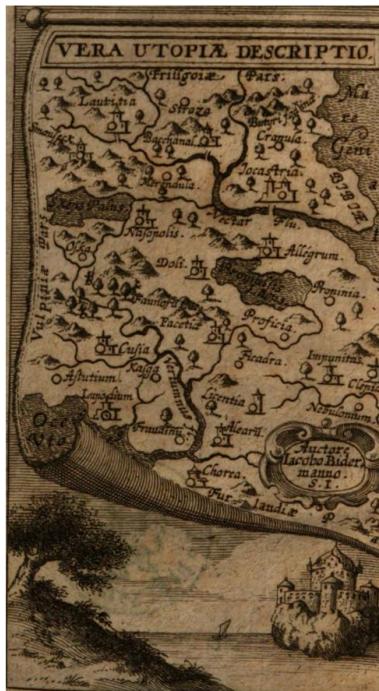


Figura 2. Utopia de Bidermann que contiene lugares inventados. Jacob Bidermann, *Utopia didaci Bemardini, Seu Jacobi Bidermani e Societate Jesu* (Dilinga: Joannem Federle, 1670), insertado antes del frontispicio ilustrado.

Este último ejemplo demuestra un cisma en la cartografía literaria. La “utopía descrita con exactitud” (Vera Utopiae Descriptio) de Bidermann

refleja la necesidad del período de autentificar la información como acreditada, veraz y la más reciente disponible – cualidades relacionadas con la invención y la novedad, y que a su vez garantizan la producción de nuevos libros y ediciones, tema que Cervantes examina en detalle en *Don Quijote*. Muchos mapas antes y durante el siglo XVIII hacían hincapié tanto en la exactitud y novedad de su contenido, hasta el punto de hacer un listado de las nuevas fuentes de información. Era raro que el mismo mapa fuese reeditado sin ser actualizado con nuevas topografías y toponimias, mientras que en contextos literarios no era necesario que los mapas fuesen revisados o actualizados cuando la representación cartográfica se refería a un paisaje de ficción. Tal fue el caso con varias de las sucesivas ediciones de *Los viajes de Gulliver* (véanse, por ejemplo, las ediciones londinenses de *Gulliver's Travels* publicadas en 1747 y 1755), en las cuales los mapas originales y las ilustraciones figurativas eran reproducidas en lugar de ser reinventadas o actualizadas. Obras como *Gulliver* y publicadas fuera de España llegaron a inspirar similares creaciones publicadas en España en la segunda mitad del siglo XVIII. El mapa de la ruta de Don Quijote de 1780 constituye tanto el primer mapa publicado en una obra de Cervantes como el fundamento para posteriores representaciones cartográficas. La cartografía de lugares reales, intercalada con detalles narrativos ficcionales de una novela, desembocaba en una peri-ficcionalidad que se avenía muy bien con los temas quijotescos explorados por Cervantes.

PAISAJES INVENTADOS EN CRÓNICAS DE VIAJES FICCIONALES Y NO FICCIONALES:
CONTEXTO PARA LA COMPRENSIÓN DE *DON QUIJOTE*

Los mapas ayudaban al lector a hacer visibles los viajes de los personajes en una novela. Por ello, no ha de sorprender que los mapas tuvieran un uso similar en las crónicas de viajes: los relatos no ficcionales ejercían en este período una influencia sobre los ficcionales, tanto en forma como contenido, y para los lectores no españoles de *Don Quijote*, España era vista como un lugar lejano y en cierto modo exótico. Informes contemporáneos sobre tierras lejanas tuvieron un notorio impacto en la ilustración cartográfica hasta el punto de que los mapas pueden ser considerados intermediarios entre la ficción y la no ficción. Tal como observa Christine Petto, los mapas en ambos contextos compartían el objetivo de mostrar cómo las situaciones políticas, sociales y económicas eran dinámicas y susceptibles de cambios reales o imaginarios (53-78). El tema de los mapas que figuran en ediciones traducidas también apunta a la creciente importancia de la literatura como un significante de identidad nacional, lo cual transformó el modo en que los mapas eran valorados por el público de la Ilustración. Con el vehículo de la traducción, además, la identidad nacional cada vez más se asoció con

autores populares y con sus trabajos literarios, tanto en contextos nacionales como internacionales. Una atención similar fue dispensada al carácter nacional de cada país europeo, lo que a su vez intensificó la relación entre una obra literaria y el contexto geográfico de su producción.

La edición de Joaquín Ibarra de *Don Quijote* publicada en 1780 fue concebida para atraer la mirada del lector (Cervantes *Quijote* [1780] ccxxiv; 1). En lugar de confiar en su conocimiento de la geografía recorrida en las andanzas de Don Quijote por España, el autor de esta edición decidió que valía la pena incluir, por primera vez, un mapa que describiera el recorrido del caballero andante (Figura 3). Su colocación al comienzo del libro y antes del primer capítulo pone aún más de relieve el propósito de indexación para que los lectores puedan así anticipar el alcance geográfico de los movimientos del personaje literario. Los 35 lugares señalados en el mapa que el protagonista visitó no son ficcionales, debido a lo cual el cartógrafo produjo un mapa vigente de España y sobre él superpuso el itinerario del personaje. El mapa proporciona una trama cartográfica a través de la cual España como país y *Don Quijote* como texto podían ser entendidos simultáneamente por los españoles. Esta novela se había convertido en un emblema literario de España, uno a través del cual el mundo seguía aprendiendo acerca del carácter y la cultura e historia de este país; el mapa en este sentido servía de apoyo para el público extranjero. Desde otra perspectiva, los lectores españoles podían identificar su ubicación en el mapa en relación con las aventuras del protagonista, y en caso de cruzarse lugares o caminos, la edición ahondaba en la índole íntima de la conexión de la obra con el lector.

El mapa que aparece en esta obra de varios volúmenes se titula “Mapa de una porcion del Reyno de España que comprehende los parages por donde anduvo Don Quixote y los sitios de sus aventuras [sic]”. Comparada con los 30.000 ejemplares de una edición rival de libro de bolsillo publicada el mismo año, la profusamente ilustrada edición de Ibarra, con un mapa ejecutado en España por el más prominente cartógrafo del momento, solo contó con una tirada de aproximadamente mil copias. El mapa, no obstante, ha dado muestras de ahí en adelante de una vida increíblemente prolongada (Lewis 36). A diferencia del mapa de Bidermann, este no anuncia la autoría de Cervantes de la obra, sino la del cartógrafo: la reputación de Tomás López, cartógrafo real, y la del agrimensor, Joseph de Hermosilla, refrendaron aún más la calidad del libro en su conjunto gracias a la inclusión de esta creación cartográfica elaborada entre ambos. Sus logros como creadores de mapas, unidos a la calidad de sus fuentes y colaboradores, hicieron que el valor total de la edición como trabajo literario fuese mayor.



Figura 3. Un mapa de España que sigue la pista de las aventuras de Don Quijote. Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española* (Madrid: Joaquín Ibarra y la Real Academia, 1780). El mapa figura en el tomo I en dos páginas opuestas sitas entre p. ccxiv y p. I.

Su colaboración en otros proyectos apoyados por el estado, los que Michael Wintle ha llamado “la agrimensura patrocinada por el estado” (274), nos permite observar que el objetivo nacional de proyectar su imagen cartográfica se canalizaba en la segunda mitad del siglo hacia el de establecer una herencia literaria en las manos de López, el cartógrafo real, e instituciones como la Real Academia de la Historia. Podemos entender la ruta trazada en el mapa como una extensión de esta agrimensura patrocinada por el estado.

Las circunstancias de la creación del mapa por López, el cartógrafo, que envió a Hermosilla a realizar la inspección sobre el terreno, también involucraron a un tercero – Vicente de los Ríos – que fue quien preparó la introducción del libro, aportó información biográfica sobre Cervantes y un contexto más detallado para su novela; añadió también un itinerario de los lugares visitados en la historia, que fue utilizado, al hacer el mapa por las dos figuras arriba mencionadas. La confianza depositada en un estudioso y crítico literario llegó a ser una forma novedosa a través de la cual mapas

auxiliares como este fueron producidos. Si a ello añadimos que sus contenidos eran evaluados por expertos en la materia, todo ello redundaría en que el producto final resultase atractivo para el público específico al cual Ibarra se dirigía.

El mapa asimismo provee detalles adicionales que lo anclan firmemente en la novela, particularmente mediante la cartela decorativa que contiene el título en la parte superior y una lista de lugares visitados por el protagonista que hay debajo. Encima del componente textual de la cartela aparece una colección de pertenencias materiales de Don Quijote apresuradamente improvisadas por él para sus aventuras caballerescas. El lector prontamente reconoce estos objetos de caballería – la lanza, la anticuada armadura, la bacía de barbero que el futuro héroe usaba de celada – que de por sí llegaron a ser emblemáticas del protagonista. En lugar del cuello y la cabeza del personaje, es un tronco lo que sostiene el yelmo, cosa que nos recuerda que él a menudo se quitaba su indumentaria (y ceremoniosamente se la volvía a colocar con ayuda de su compañero, Sancho), y cuando descansaba de sus caballerescas andanzas la dejaba cerca. Otras ilustraciones en este libro igualmente retratan las posesiones más representativas de Don Quijote apoyadas contra un árbol, y con todo ello el mapa favorece un lenguaje visual unificado que hace eco del carácter textual como visual del libro, tejiendo de esta manera el paisaje ficcional vocalizado por la cartela con la novedosa y científica visualización cartográfica expresada por López en su mapa de España.

En contraste, una edición publicada aproximadamente dos décadas después también incluyó lujosas ilustraciones, aparato crítico y un mapa. Al hacerlo, su editor buscaba una clientela de una clase superior. El mapa de Antonio Manuel Rodríguez, sin embargo, omitió los objetos de caballería e incrementó hasta 45 el número de lugares a lo largo de la ruta del héroe.⁶ Estos ajustes demuestran un refinamiento en el modo en que los mapas producidos con fines literarios eran creados y usados. No solo la materia ajena como flora, fauna y la cultura material son omitidas –al igual que lo serían hoy los elementos incluidos en esas categorías – sino que también la índole científica del mapa, sus pormenores y la excelente calidad de sus fuentes ocupan un lugar privilegiado que indudablemente era valorado muy por encima de las cualidades estéticas. Así como podemos contar con este saneamiento del material cartográfico en los libros producidos hacia fines del siglo XVIII, del mismo modo características tales como las cartelas eran en cambio minimizadas o directamente eliminadas para, en su lugar, promover las propiedades matemáticas y geográficas del documento. La misma edición de 1798 también contenía mapas topográficos y vistas corográficas del episodio de la Cueva de Montesinos (II.22) como también

de las Lagunas de Ruidera y del curso del Río Guadiana mencionado en Parte II (Pellicer, t. 6, opuesto 12 y 25, respectivamente). Los mapas topográficos fueron en ese período una importante innovación en la práctica cartográfica, lo que hacía que esta edición aunase a una obra de literatura popular el interés de la cultura popular por la innovación tecnológica.

El mapa de Rodríguez de 1798 no fue el primero en eliminar deliberadamente adornos como la flora y fauna además de la elaborada cartela, lo cual nos indica que la apariencia del mapa de Ibarra era en cierto modo anticuada, y podemos conjeturar que dar esa impresión era precisamente lo que estaba buscando porque su estilo anticuado encarna el carácter del protagonista. Después de todo, el protagonista de la novela es caracterizado como alguien que ha perdido el contacto con la realidad, cree en una versión desfasada de la masculinidad y de la caballerosidad y para colmo viste una armadura pasada de moda. Estas características entonces fueron proyectadas sobre España como una nación, apocándolo especialmente desde el extranjero donde las cualidades de la vejez masculina y la impotencia también servían para criticar el país mismo y su carácter nacional (Altschul 115).

Existía por tanto una tensión entre mapas como el de Ibarra, que contribuía a enfatizar la cualidad pasada de moda de la novela, y la manera en que mapas como el de Rodríguez podían modernizar el libro a través de su inventiva tecnológica. Es esta segunda vía la que hombres como Rodríguez adoptaron y no fue el único. En 1777, John Bowle, al escribirle a un colega en anticipación de una edición que apareció en 1781, le advirtió a su lector que la edición llevaría un “Mapa de España, adaptado a la historia [de Cervantes], [y que] no debe ser meramente un ornamento, sino de clara utilidad, dado que hay más de cien nombres de Provincias, Ciudades, Montañas, Ríos y similares mencionados en [Don Quijote]” (45-46)⁷. El mapa, continua Bowle, no va a incluir las tierras inventadas que pertenecían al Duque de la Ínsula Barataria, lo que pone de relieve la opinión de que los mapas no ficcionales podían ilustrar relatos ficcionales pero que, en cambio, los elementos ficcionales no se solían incluir en mapas de este tipo publicados en libros. Y a pesar de la crítica contemporánea y de las correcciones hechas por el propio López después de ver el mapa de 1777 que Bowle pensaba incluir en la edición de 1781, –⁸ que incluía el error de situar Extremadura en el centro del país –, y posteriormente de la crítica erudita de que el mapa de Bowle evitaba la toponimia quijotesca, no conseguía trazar una ruta lineal para los movimientos del protagonista y planteaba otros problemas relacionados con la geografía española en general (Mayayo 19; 40-41). El hasta cierto punto corregido “Mapa de España y África, Acomodado á la Historia de Don Quixote de la Mancha” (1781) de Bowle

proporcionó no obstante lo que el comisario británico había prometido en cuanto a ser un mapa útil y no uno meramente ornamental que uno podía emplear para otros propósitos (Bowle t.6 [vol.3], n.p.). El mapa de Bowle de 1777, a pesar de sus defectos, nos obliga cuestionar la afirmación erudita de que el mapa de López de 1780 representó por primera vez la geografía quijotesca y ejemplifica además el modo en que manos no españolas influenciaron a una comunidad de artistas, cartógrafos, autores y editores que simultáneamente trabajaban en varias ediciones de la popular, y por ende lucrativa, novela de Cervantes, especialmente cuando el mapa y la novela de Cervantes se habían convertido en emblemas de identidad nacional.

La incorporación de mapas en la literatura anticipa la práctica de los siglos XIX de ofrecer modelos cartográficos con fines didácticos. Novelas como *Don Quijote* eran leídas cada vez más en el extranjero en traducciones o en forma resumida. Los lectores de otros países no contaban necesariamente con un conocimiento de la geografía de la novela como podía tenerlo un lector español. Observamos un notable aumento de la inclusión de mapas producidos para textos literarios al final de la Ilustración y a lo largo del período moderno a medida que los corpus literarios nacionales se convirtieron en listas de lecturas para estudiantes de literatura. La incorporación del mapa de López en la cuarta edición de *Don Quijote* de la Real Academia, cuatro décadas después de la primera edición de Ibarra, señala asimismo la transformación experimentada por mapas más antiguos que, en lugar de ser documentos para descartar o desestimar en favor de nuevos mapas tecnológicamente más avanzados, se convirtieron en guiones gráficos de índole literaria o histórica que representaban con exactitud el despliegue narrativo en el libro y de esta manera se adaptaban a la nueva edición sin necesidad de ningún cambio significativo respecto del grabado original de 1780.⁹ Esa estética antiguada era apreciada y siguió siendo una característica visual que tanto editores como lectores valoraban. De igual manera varias ediciones no españolas copiaron y tradujeron el mapa de López, pero esta vez como un artefacto indicativo de la autenticidad cultural; véase, por ejemplo, la adopción en lengua inglesa del mapa que es titulado *A Map of that Part of Spain which Contains the Travels of Don Quixote with the Situations of his Various Adventures Pointed Out, Corrected and engraved from the Map of Don-Joseph de Hermosilla* (William Miller, 1801).¹⁰



Figura 4. El mapa de John Bowle de la España de Don Quijote, *Carta de España, acomodada a la Historia de Don Quixote* (Londres: para B.White, 1777), que apareció en su *A Letter to the Reverend Dr. Percy, concerning a new and classical edition of Historia del valeroso caballero Don Quixote de la Mancha* (Londres: para B. White, 1777), enfrente a la página del título.

Como el título de este último mapa demuestra, el hecho de reproducir el mapa de López no significaba que manos extranjeras no pudieran actualizarlo. El recurso de producir un mapa cada vez más exacto que rectificaba los errores de cartógrafos anteriores, y de sus asesores literarios, va a generalizarse durante este período y a permitir que las manos de extranjeros puedan reivindicar un mejor conocimiento de *Don Quijote* y con ello cuestionar la autoridad de los predecesores y contemporáneos españoles. Fabricantes de mapas como Ambrosio Tardieu usaron el mapa de López como base para el suyo, pero siempre buscando una manera de añadirle nueva información; Tardieu, en su mapa de 1814 publicado en París, añadió diez nombres de lugares más que en el de 1780 publicado en España, y con ello influyó en Francia otros mapas relacionados con el *Quijote*.¹¹ En

Europa esta estrategia juega un papel dentro de un programa más amplio que es el de orientalizar y darle un sello visual diferente a la cultura, la geografía y la historia española, lo que queda ejemplificado en el siglo XIX por muchas ilustraciones de la novela cervantina creadas fuera de España e incluso en lugares tales como México (véanse los grabados incluidos en Cumplido 1842). Algunas de las naciones emergentes en Latinoamérica se veían a sí mismas como superiores a España y su cultura, precisamente en una época durante la cual España se tambaleaba en conflictos domésticos e internacionales que de ser un imperio la redujeron, en 1898, a meramente una nación y a un corpus nacional formado bajo influencias no españolas.

El momento de la publicación de estos mapas españoles, al igual que el de otros que circulaban fuera de España en traducciones y ediciones de *Don Quijote* en lengua española, anuncia también el nacimiento de la industria europea de turismo (i.e., el Grand Tour) en el siglo XIX con motivo de la cual viajeros ingleses, franceses y alemanes descendieron sobre España con el fin de visitar sus monumentos históricos y culturales. El turismo de los molinos de viento de Castilla-La Mancha aumentó durante este período precisamente debido a la vinculación de *Don Quijote* con ese paisaje.¹² El cierre del siglo XVIII vio además el surgimiento de la fundación del Hispanismo en su forma actual y ello redundó en el interés exterior hacia la historia, el lenguaje y la literatura española. En ambos contextos los turistas, autores, artistas y estudiosos extranjeros se interesaron por ver España a través de la óptica de la cartografía literaria de las obras maestras, hecha visible por quienes, como López y Rodríguez, los guiaron a la hora de ahondar en su conocimiento de las geografías foráneas, ya sea en persona o a distancia. Ediciones extranjeras se apropiaron de estos mapas y los hacen su supuestamente superior creación propia. La producción de ediciones en lengua española fuera de España da testimonio también de la creciente demanda de los estudiantes de español por la literatura de la lengua correspondiente.

Desde otra perspectiva, el interés doméstico y extranjero por figuras de la literatura tuvo un auge de popularidad, como es patente en la creciente aparición a través de los siglos XIX y XX de la biografía de Cervantes, ya sea como un capítulo de una nueva edición de *Don Quijote* o encajada en la introducción del libro o como una obra independiente. No ha de sorprendernos que el papel de *caballero andante* que se asocia al carácter de *Don Quijote* termine siendo una característica que se atribuye a su inventor, y es así como mapas del mundo de Cervantes, tal como era conocido por él, salen a relucir en libros eruditos y no eruditos. *Cervantes viajero* (1880) encarna este tipo de texto que ofrece a los lectores un mapa que visualiza los movimientos de Cervantes por tierras diferentes en sus

muchas aventuras.¹³ Al desear conocer los movimientos del *doppelgänger* de la invención literaria del autor, se ofrecía a los lectores también la posibilidad de ser un cervantista andante y rastrear la ruta de los viajes del hombre a través del mundo, desde Lepanto en Grecia a Argelia en África, y desde Lisboa a la isla Terceira de las Azores.¹⁴

En plena encrucijada de la representación gráfica, de la cartografía y de la Ilustración se encuentran el conocimiento y la ignorancia europea respecto de la geografía y estos encajan perfectamente con la no ficción y la ficción. A la vista de lo cual podemos reflexionar sobre el propósito del mapa como instrumento para navegar y refrescar nuestra memoria acerca de la configuración geográfica de nuestro mundo, y para encontrar nuestro camino desde aquí hasta allí, precisamente cuando la índole del “allí” no ha sido captada del todo. La naturaleza errante de Don Quijote invita a la inserción de un mapa en el libro como también ocurre en las narrativas y en los diarios de viajes que eran populares a comienzos del período moderno. Los mapas que aparecen en *Don Quijote* guiaban a lectores por narrativas verbales de viaje, en muchos casos siguiendo visualmente la pista del protagonista por tierras conocidas o no conocidas por ellos, lo que significa que su experiencia al ver estos mapas variaba de un modo significativo según fuese su conocimiento y vivencia personal de la geografía española.

La ampliación del número de lectores resultó en la creación de múltiples ediciones y traducciones aparecidas a lo largo del siglo XVIII y trajo consigo que los productores de libros debiesen tener en cuenta diferentes grados de conocimiento geográfico y de instrucción cartográfica. La creciente complejidad de la imagen en este período también fue el reflejo de una mayor instrucción visual por parte de lectores y también de su exigencia de consumir imágenes que combinaban diversos componentes. Es dentro de este entorno cada vez más sofisticado de la producción de libros que los autores y artistas van a incitar al público con las tensiones que conectaban mundos reales con mundos inventados, lo cual por otra parte cuadraba muy bien con algunos de los temas fundamentales de *Don Quijote*. En contraste con esto, las geografías convencionales de la España de la época de Cervantes seguían siendo no obstante el escenario de las delirantes aventuras de su protagonista, para las cuales ningún mapa era necesario, siempre y cuando el público destinatario fuese español, lo que se mantuvo hasta que la obra se volvió emblemática de la identidad nacional española y su público se amplió a otras naciones. La inclusión de material cartográfico también sirvió para que lectores españoles pudiesen localizarse en el mapa en el caso de haber vivido o haber pasado tiempo en alguna de las zonas visitadas por nuestro protagonista. Este involucramiento del individuo se corresponde con lo que Tom Conley ha llamado la “topografía de la cara”

según la cual cualquiera es localizable en el mapa (Conley 170). Esta posición privilegiada ya no estaba reservada a los estudiosos y monarcas que creaban o cuyos reinos estaban representados en el mapa.

La medida en que el aspecto visual – sea cartográfico u otro – ha sido tratado por manos no españolas merecería un análisis más amplio. Investigaciones recientes han demostrado que la visualización del Cid a fines del siglo XVIII y en el XIX fue influida de un modo significativo por las ilustraciones de libros franceses y alemanes. Las ediciones españolas comenzaron a adoptar y a recibir con los brazos abiertos ilustraciones extranjeras para un corpus que, como las versiones de *Don Quijote*, se convirtió en emblema de la identidad y cultura española (Beck, *Illustrating El Cid*). Está aún por verse lo que esta práctica de usar la ilustración extranjera significó para dicho período de la cultura literaria y visual española y su cruce con la identidad nacional española.

Mount Allison University

NOTAS

- 1 El volumen incluye ensayos de Tom Conley, "Early Modern Literature and Cartography: An Overview" (401-11); Henry S. Turner, "Literature and Mapping in Early Modern England, 1520-1688" (412-26); Nancy Bouzrara y Tom Conley, "Cartography and Literature in Early Modern France" (427-37); Franz Reitinger, "Literary Mapping in German-Speaking Europe" (438-49); Theodore J. Cachey, Jr., "Maps and Literature in Renaissance Italy" (450-60); Neil Safier e Ilda Mendes dos Santos, "Mapping Maritime Triumph and the Enchantment of Empire: Portuguese Literature of the Renaissance" (461-68); y Simone Pinet, "Literature and Cartography in Early Modern Spain: Etymologies and Conjectures" (469-76).
- 2 Una de estas ediciones, actualmente conservada en la Biblioteca Nacional de España, se titula *Cosmographia (latine) interprete Jacobo Angelo* (Ulm: Leonardus Holle, 1482). Respecto a su representación de España y su influencia ahí, ver García Alonso.
- 3 Un ejemplo representativo de esta práctica es el mapa atribuido a Claudio Ptolomeo aunque publicado mucho después de su muerte en *Geographia*, titulado *Hispania III Nova Tabula* (Basilea: Heinrich Petri, 1545).
- 4 Este documento permaneció inédito y está conservado en forma manuscrita. Alonso de Santa Cruz, *Islario general de todas las islas del mundo*, antes de 1567, Biblioteca Nacional de España, Res/38.
- 5 El mismo mapa aparece en la tercera y cuarta edición (Dilinga: Joannem Casparum Bencard, 1691 y 1714 respectivamente).

6 El mapa de Rodríguez, titulado “Carta geográfica de los viajes de Don Quixote y Sitios de sus aventuras”, aparece en la edición de Juan Antonio Pellicer de la novela de Cervantes (Pellicer 1797-1798: t.8, entre 278 y 279).

7 Mi traducción. Titulada en español *Carta de España acomodada a la Historia de Don Quixote*, las instrucciones de Bowle a los impresores indican que el mapa debía aparecer enfrente de la p. 64 aunque a menudo es colocado enfrente de la página del título.

8 Extractos de la carta de López a Bowle se reproducen en Eisenberg (50).

9 Cervantes 1819: t. 1, vol. 1, después de 359. La segunda (Ibarra, 1782: t. 1, vol. 1, después de 280) y la tercera (Viuda de Ibarra, 1787: t. 1, vol. 1, después de 89) ediciones de este texto contienen también el mismo mapa, aunque cada una de las cuatro ediciones utiliza nuevas planchas y sus dimensiones varían un poco. En adición a estas cuatro, dos más (1862-1863 y 1867, respectivamente) fueron publicadas en este siglo con el mapa de López. Otras ediciones, incluyendo la de Ignacio Cumplido, publicada en México en 1842, utilizaron el mapa de López como base para el suyo. Véase Mayayo (49; 88-89).

10 El mapa está incluido en la traducción de Charles Jarvis (1810, vol. I, después de cxxii). Va acompañado de una extensa leyenda que vincula las aventuras del héroe con lugares en el mapa.

11 Titulado *Carta geográfica de los viajes de Don Quijote y sitios de sus aventuras*, apareció en la edición de José René Masson (1814: vol. 2, opuesto 1).

12 Sobre el tema de la quijotificación del paisaje, ver los ensayos contenidos en Pillet Capdepón y Tabasco.

13 El creador del mapa es Martín Ferreiro y se titula *Bosquejo de los viajes de Cervantes* (Foronda 1880: después de 91).

14 Véase el prólogo escrito por Cayetano Rosell (Foronda 2; 3).

OBRAS CITADAS

ALTSCHUL, NADIA R. *Geographies of Philological Knowledge: Postcoloniality & the Transatlantic National Epic*. Chicago: U of Chicago P, 2012.

ARIOSTO, LUDOVICO. *Orlando Furioso*. Venecia: Vincenzo Valgrisi, 1556.

BECK, LAUREN. *Illustrating the Cid, 1498-Today*. Montreal y Kingston: McGill-Queens UP, 2019.

—. “Mercator and the *theatrum mundi*: The Map as Cosmographic Text and the Humanistic Community in the 16th Century.” *SILVA: Estudios de Humanismo y Tradición Clásica* 4 (2005): 7-37.

BELLAMY, ELIZABETH JANE. *Dire Straits: The Perils of Writing the Early Modern English Coastline from Leland to Milton*. Toronto: U of Toronto P, 2013.

BERNAL, CÉSAR OLIVA. *La verdad del personaje teatral*. Murcia: U de Murcia, Escuela Superior de Arte Dramático, 2004.

BIDERMAN, JACOB. *Utopia didaci Bemardini, Seu Jacobi Bidermani e Societate Jesu.* Dilinga: Joannem Federle, 1670.

BOWLE, JOHN. *A Letter to the Reverend Dr. Percy, Concerning a New and Classical Edition of Historia del valeroso cavallero Don Quixote de la Mancha, to be illustrated by Annotations; and Extracts from the Historians, Poets, and Romances of Spain and Italy, and other Writers Ancient and Modern; with a Glossary and Indexes, in which are occasionally interspersed some Reflections on the Learning and Genius of the Author, with a Map of Spain, adapted to the History, and to the every Translation of it.* Londres: for B. White, 1777.

BUILES, RUBEN. *The Emergence of Europe in the Work of Miguel de Cervantes: The Map behind the Text.* Saarbrücken: Verlag Dr. Müller, 2009.

CERVANTES, MIGUEL DE. *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.* Ed. Vicente de los Ríos. Cuarta edición. Madrid: Imprenta Real, 1819.

—. *Historia del famoso cavallero Don Quixote de la Mancha: por Miguel de Cervantes Saavedra, con Anotaciones, índices, y varias lecciones, en seis tomos [3 vols.].* Ed. John Bowle. Salisbury: Imprenta de Eduardo Easton, 1781.

—. *The History of Don Quichote: The First Parte.* Ed. Shelton, Thomas. Londres: Ed. Blounte, 1619.

—. *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.* Tomo I: Vida y análisis. Ed. Jose René Masson. París y Londres: Bossange y Masson, 1814.

—. *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.* Ed. Antonio Pellicer. Madrid: Gabriel Sancha, 1797-1798.

—. *El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra. Nueva edición corregida por la Real Academia Española.* Ed. Vicente de los Ríos. Madrid: Joaquín Ibarra y la Real Academia, 1780.

—. *The Life and Exploits of the Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha.* Ed. Charles Jarvis. Londres: for William Miller, 1810.

—. *Segunda parte del ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha.* Madrid: Juan de la Cuesta, 1615.

CHAVES, JERÓNIMO. *Hispalensis conventus delineation auctore Hieronymo Chiaves.* Amberes: Chr. Plantin, 1579.

CLYMER, LORNA, Y ROBERT MAYER, EDS. *Historical Boundaries, Narrative Forms: Essays on British Literature in the Long Eighteenth Century in Honor of Everett Zimmerman.* Newark: U of Delaware P, 2007.

CONLEY, TOM. *The Self-Made Map: Cartographic Writing in Early Modern France.* Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.

DE ARMAS, FREDERICK A. *Quixotic Frescoes: Cervantes and Italian Renaissance Art.* Toronto: U of Toronto P, 2006.

DOMÍNGUEZ, JULIA. "Coluros, líneas, paralelos y zodíacos: Cervantes y el viaje por la cosmografía en el Quijote." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 29.2 (2009): 139-57.

—. "¿Qué grandeza es mandar en un grano de mostaza, o qué dignidad o imperio el gobernar a media docena de hombres tamaños como avellanas?: La visión celestial de Sancho y el *Theatrum orbis terrarum* de Abraham Ortelius." *Hispanófila* 166 (2012): 19-37.

DÜNNE, JÖRG. "'Ya la comedia es un mapa'. Cervantes y la teatralización del espacio geográfico." *Olivar* 13.17 (2012): 33-54.

EISENBERG, DANIEL. "La edición del *Quijote* de John Bowle (1781). Sus dos emisiones." *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 23.2 (2003): 45-84.

ENGBERG-PEDERSON, ANDERS. *Literature and Cartography: Theories, Histories, Genres*. Cambridge, MA: MIT Press, 2017.

FISHER, JAIMEY, Y BARBARA MENNEL, EDS. *Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture*. Ámsterdam: Rodopi, 2010.

FORONDA, MANUEL DE, ED. *Cervantes viajero*. Madrid: Imprenta de Fortanet, 1880.

GARCÍA ALONSO, JUAN LUIS. *La península ibérica en la "Geografía" de Claudio Ptolomeo*. Vitoria-Gasteiz: U del País Vasco, 2003.

GORDON, ANDREW, Y BERNHARD KLEIN, EDS. *Literature, Mapping, and the Politics of Space in Early Modern Britain*. Cambridge: Cambridge UP, 2001.

KAGAN, RICHARD, Y FERNANDO MARÍAS. *Urban Images of the Hispanic World, 1492-1793*. New Haven: Yale UP, 2000.

LEWIS, ELIZABETH FRANKLIN. "Mapping Don Quixote's Route: Spanish Cartography, English Travelers and National Pride." *Studies in Eighteenth-Century Culture* 46 (2017): 35-48.

LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL. *Leer el Quijote en imágenes: hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Calambur Editorial, 2006.

LYELL, JAMES P.R. *Early Book Illustration in Spain*. Nueva York: Hacker Art Books, 1976.

MAHER, SUSAN. *Deep Map Country: Literary Cartography of the Great Plains*. Lincoln: U of Nebraska P, 2014.

MAYAYO, CARMEN LÍTER. *Los mapas del Quijote*. Madrid: Biblioteca Nacional, 2005.

MEDINA, PEDRO DE. *Libro de grandes y cosas memorables de España*. Sevilla: Dominico Robertis, 1548.

MITCHELL, W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

ORTELIO, ABRAHAM. *Theatro de la tierra universal de Abraham Ortelio, Cosmographo del Rey Nuestro Señor, con sus declaraciones traduzidas del latín*. Amberes: Chr. Plantin, 1588.

—. *Theatrum orbis terrarum*. Amberes: Chr. Plantin, 1570.

PADRÓN, RICARDO. *The Spacious Word: Cartography, Literature, and Empire in Early Modern Spain*. Chicago: U of Chicago P, 2004.

PARRONDO, JUAN CARRETE, FERNANDO CHECA CREAMDES, Y VALERIANO BOZAL. *El grabado en España, siglos XV al XVIII*. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

PETTO, CHRISTINE M. "From L'État, c'est moi to L'État, c'est l'État: Mapping in Early Modern France." *Cartographica* 30.4 (2005): 53-78.

PILLET CAPDEPÓN, FÉLIX, Y JULIO PLAZA TABASCO, EDS. *El espacio geográfico del "Quijote" en Castilla-La Mancha*. Ciudad Real: Ediciones de la U de Castilla-La Mancha, 2006.

POTOLSKY, MATTHEW. *Mimesis*. Nueva York: Routledge, 2006.

PTOLEMEO, CLAUDIO. *Comographia (latine) interprete Jacobo Angelo*. Ulm: Leonardus Holle, 1482.

DALLI SONNETTI, BARTOLOMMEO. *Isolario*. Venecia, 1485.

SÁENZ-LÓPEZ PÉREZ, SANDRA. *Los mapas de los beatos: la revelación del mundo en la Edad Media*. Burgos: Siloé Arte y Bibliofilia, 2014.

SANTA CRUZ, ALONSO DE. *Islario general de todas las islas del mundo, antes de 1567*. Biblioteca Nacional de España, Madrid, Res/38.

SASLOW, JAMES M. *The Medici Wedding of 1589: Florentine Festival as Theatrum Mundi*. New Haven: Yale UP, 1996.

SCHMIDT, RACHEL. *Critical Images: The Canonization of Don Quixote through Illustrated Editions of the Eighteenth Century*. Montreal y Kingston: McGill-Queen's UP, 1999.

TALLY JR., RICHARD T. MELVILLE. *Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer*. Londres: Continuum, 2009.

THACKER, JONATHAN. *Role-Play and the World as Stage in the Comedia*. Liverpool: Liverpool UP, 2002.

VAREY, SIMON. *Space and the Eighteenth-Century English Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1990.

WINTLE, MICHAEL. "Emergent Nationalism in European Maps of the Eighteenth Century." *The Roots of Nationalism: National Identity Formation in Early Modern Europe, 1600-1815*. Ed. Lotte Jensen. Ámsterdam: Ámsterdam UP, 2016: 271-87.

WOODWARD, DAVID, ED. *Art and Cartography: Six Historical Essays*. Chicago: U of Chicago P, 1987.

—. *The History of Cartography*. Vol. 3: *Cartography in the European Renaissance*. Chicago: U of Chicago P, 2007.