UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

Las ilustraciones románticas literarias de las revistas y novelas publicadas en Madrid (1830-1850)

Tesis Doctoral dirigida por el profesor Doctor don Francisco Calvo Serraller, catedrático de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid. Presentada por doña María Luisa Vicente Galán, en la Facultad de Geografía e Historia. Departamento de Arte Contemporáneo III. Universidad Complutense de Madrid.

Madrid, Junio de 1999.



LAS ILUSTRACIONES ROMANTICAS LITERARIAS DE LAS REVISTAS Y NOVELAS PUBLICADAS EN MADRID (1830-1850)

TOMO I

Agradecimientos

Una vez concluidas las arduas labores de este ejercicio quiero expresar mi reconocimiento a cuantas personas me han prestado su apoyo durante el transcurso de los diez años que han supuesto la realización de esta investigación.

En primer lugar, a la experta dirección y orientación prestada por el director de la Tesis, profesor doctor don Francisco Calvo Serraller, catedrático del departamento de Historia de Arte Contemporáneo de la Universidad Complutense de Madrid; al profesor doctor don José Luis Piñuel, catedrático de periodismo, de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid; al profesor doctor don Valeriano Bozal, catedrático de Historia del Arte de Universidad Complutense; a don Juan Carrete Parrondo, doctor en Historia del Arte y subdelegado de la Calcografía Nacional; a doña Jesusa Vega, doctora en Historia del Arte y profesora del departamento de Historia y Teoría del Arte la universidad autónoma de Madrid.

Asimismo, agradezco la amabilidad del personal de los diversos fondos consultados que a lo largo de esta década, en algunos casos, han cambiado de dirección. En todo momento facilitaron mi labor, considerando las notables diferencias entre los archivos o bibliotecas de los centros menos concurridos, respecto a la masificación de la Biblioteca Nacional o la Hemeroteca Municipal. De todo ellos, quiero destacar a don Pedro Ajenjo, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid; a doña Isabel Ibáñez y don Juan Antonio Yeves, de la Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano; a doña Mª José Núñez Valentín, de la Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando; a doña Mª Jesús Martínez, jefe de Préstamo Interbibliotecario de la Biblioteca Nacional de Madrid; a las secretarias de la Hemeroteca Municipal de Madrid, Ángeles e Inmaculada; a doña Rosa Donoso, directora del Museo Romántico y a doña Loreto Mampaso, bibliotecaria del mismo; a doña Mª Luisa López, directora de la Real Biblioteca del Palacio Real y a doña Carmen Morales, bibliotecaria de la misma.

No puedo dejar de mencionar los acertados y precisos consejos y orientaciones, ante las múltiples dudas que han surgido a lo largo de ejercicio, de mi hermana, Eva Mª Vicente Galán, doctora en Bellas Artes y crítica de arte; de las profesoras de Geografía e Historia del I.E.S. *"Arquitecto Pedro Gumiel"*, de Alcalá de Henares (Madrid), compañeras de seminario, Lola Villarán, Pilar Bueno y Mª Dolores Bernal.

Asimismo a Paco Hidalgo, profesor de dibujo, y a José Gonzalvo, de informática, que resolvieron algunas de mis dudas técnicas. A Mónica López, experta en Artes Gráficas, que llevó a cabo el tratamiento de las imágenes para el Catálogo Gráfico y resolvió múltiples problemas específicos. A Manuela Sáez, amiga y notable investigadora, por sus acertados consejos. A todos ellos, mi más sincera gratitud por la paciencia que tuvieron al escucharme, leer mis textos y ayudarme con sus oportunas consideraciones.

Por último, al personal de los diferentes organismos cuyos fondos sirvieron para crear las bases de esa investigación:

Archivo Histórico Nacional de Madrid.
Ateneo de Barcelona. Biblioteca.
Ateneo de Madrid. Biblioteca y Hemeroteca.
Ayuntamiento de Cádiz. Biblioteca Municipal.
Ayuntamiento de Granada. Biblioteca Municipal.
Ayuntamiento de Madrid. Biblioteca Histórica Municipal. Servicio fotocopias.
Biblioteca Central de Barcelona.
Biblioteca Nacional de Madrid. Hemeroteca y Gabinete fotográfico. (fotocopias)
Calcografía Nacional. Biblioteca y Archivo.
Fundación Juan March. Biblioteca.
Hemeroteca Central. Nacional de Madrid.
Hemeroteca Municipal de Madrid. Material fotográfico (autorizada).
Instituto Alemán. Biblioteca Goerres.
Liceo Francés. Biblioteca.
Museo de Arte Contemporáneo. Biblioteca.
Museo del Prado. Biblioteca.
Museo del Prado. Siglo XIX. Casón del Buen Retiro. Biblioteca.
Museo Lázaro Galdiano. Biblioteca.
Museo Municipal de Madrid. Biblioteca.
Museo Romántico. Biblioteca y material fotográfico (autorizada).
Palacio Real. Biblioteca.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo y Biblioteca.
Universidad Complutense de Madrid. Biblioteca.
Universidad de Granada. Biblioteca general.

ABREVIATURAS

I.- DE LAS FICHAS TÉCNICAS DE LAS LÁMINAS:

Fig. Figura.
C. Calcografía.
L. Litografía.
X. Xilografía a la testa.
Dib. Dibujó.
Grº. Grabó.
Lit. Litografió.

II.- DE LA PROCEDENCIA DE LAS LÁMINAS:

B.N. Biblioteca Nacional.
B.P. Biblioteca de Palacio.
B.M.R. Biblioteca del Museo Romántico.
B.H.M.M. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid.
B.A.M. Biblioteca del Ateneo de Madrid.
B.A.B. Biblioteca del Ateneo de Barcelona.
B.C.B. Biblioteca Central de Barcelona.
H.M.M. Hemeroteca Municipal de Madrid.
C.P. Colección Particular. (de la autora).

Tomo I

Indice General

Indice General

TOMO I — Páginas

AGRADECIMIENTOS VII

ABREVIATURAS IX

INTRODUCCION 5

CAPÍTULO I.- PANORAMA HISTÓRICO (1830-1850).

Preliminares 17

1: La España romántica:

1.1.- Antecedentes 18
1.2.- Situación histórico- política 22
1.3.- Economía y Sociedad 27
1.4.- Cultura: 32
a) El movimiento romántico 34
b) La literatura romántica 35
c) El Arte 40

2: El Madrid romántico:

2.1.- Entorno socio-económico: 42
a) Sociedad 42
b) Economía 44
2.2.- La Cultura 45
2.3.- Círculos artísticos 46

CAPÍTULO II.- LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA: EVOLUCIÓN Y TÉCNICAS.

1.- La Imagen Gráfica. Evolución:

1.1.- Preliminares: 53
1.2.- Origen. De la imagen a la ilustración 55
1.3.- Siglos XIV – XVI 56
1.4.- Siglos XVII – XVIII 61
1.5.- Fin del XVIII – XIX 65

2.- Las Técnicas:

2.1.- Análisis de los Procedimientos 70
2.2.- La Xilografía: a) al hilo 70
b) a la testa 72
2.3.- La Calcografía 73
2.4.- La Litografía: 76
a) La Litografía en España 77

Indice General

CAPÍTULO III.- LA ICONOGRAFÍA ROMÁNTICA.

1.- Preliminares:

1.1.- La Iconografía del Arte Romántico en Europa..... 87
1.2.- Temas: A) El individuo..... 90
B) La naturaleza..... 94
C) Otros temas..... 94

2.- La Iconografía del Arte Romántico en España:

2.1.- Generalidades..... 96
2.2.- Diferencias entre la Pintura y la ilustración..... 102
2.3.- Los temas en las ilustraciones:..... 103
A) El individuo. Actitudes y Sentimientos:..... 106
a) Evasión. Lo medieval y Oriente..... 108
b) La Libertad. El Patriotismo..... 110
c) Las Pasiones. El amor. Los Duelos..... 111
d) Lo Fantástico. El Terror. La Muerte..... 115
e) El Sentimiento religioso..... 117
B) La Naturaleza..... 119
a) La noche..... 121
b) El mar..... 123
C) La mujer. La imagen femenina..... 123

3.- La imagen de la España romántica:

3.1.- Evolución de los elementos iconográficos..... 129
3.2.- *La imagen de la Sociedad Romántica*..... 135
A) La sociedad aristocrática. Estamental..... 135
B) La Sociedad Burguesa. Costumbrismo..... 136
C) Las Clases Populares. Pintoresquismo..... 138
D) La imagen de las Sociedades Exóticas..... 141

CAPÍTULO IV.- LITERATURA ILUSTRADA: LAS REVISTAS.

1.- Las Revistas (1830-1850):

1.1.- Generalidades..... 147
1.2.- Las publicaciones periódicas ilustradas:
a) 1830-1840..... 153
b) 1841-1850..... 153

1.3.- Las revistas, sus láminas y sus historias (1830-40):
1831.- *"Cartas Españolas"*..... 155
1835.- *"El Artista"*..... 159
1837.- 1) *"Museo Artístico y Literario"*..... 183
2) *"No me olvides"*..... 184
3) *"Observatorio Pintoresco"*..... 188
4) *"El Siglo XIX"*..... 196

Indice General

1838.- *"El Panorama"* 205
1839.- *"La Esperanza"* 218

1.4.- Las revistas, sus láminas y sus historias (1841-50):
1841.- *"Revista de Teatros"* 222
1842.- *"La nube"* 224
1843.- *"El Reflejo"* 226
1847.- *"El Renacimiento"* 229

CAPÍTULO V.- LA LITERATURA ILUSTRADA. LAS NOVELAS.

1.- Las Novelas (1830-1850):
1.1.- *Generalidades* 241
1.2.- Las obras literarias 247
1.3.- Las novelas, sus láminas y sus historias (1830-40): 251
1830. I.- Lit. Española: 1) *"Obras de Moratín"* 253
II.- Lit. Francesa: 1) *"Celina, novela..."* 256
III.- Lit. Inglesa: 1) *"El Castillo misterioso.."* 257
1831. I.- Lit. Española: 1) *"El ingenioso hidalgo...."* 258
2) *"El Lazarillo de Tormes"* 260
3) *"Galería fúnebre..."* 260
4) *"Gómez Arias o los.."* 268
II.- Lit. Francesa: 1) *"Las Tardes de la Granja"* 270
2) *"Fábulas de Florián"* 273
3) *"Recreo de damas o las.."* 274
III.- Lit. Inglesa: 1) *"Viajes de Enrique ...."* 275
1832. I.- Lit. Española: *"El ingeniosos hidalgo...."* 277
II.- Lit. Italiana: *"Jerusalem Liberada"* 278
1833. I.- Lit. Española: 1) *"El ingeniosos hidalgo..."* 279
1837. I.- Lit. Española: 1) *"Las noches de invierno.."* 280
2) *"Doña Isabel de Solís.."* 282
1839. I.- Lit. Española: 1) *"El Pelayo"* 283

1840. I.- Lit. Española: 1) *"El ingenioso hidalgo..."* 284
II.- Lit. Francesa: 1) *"Aventuras de Gil Blas...."* 285

1.4.- Las novelas, sus láminas y sus historias (1841-1850): 288
1841. I.- Lit. Española: 1) *"Los niños pintados..."* 291
1842. I.- Lit. Española: 1) *"Ayes del alma"* 292
2) *"El Conde Fernán González"* 294
3) *"Trabajos y miserias..."* 295
II.- Lit. Francesa: 1) *"El Diablo Cojuelo"* 296
1843. I.- Lit. Española: 1) *"Los españoles pintados.."* 299
II.- Lit. Inglesa: 1) *"Ivanhoe, el cruzado"* 303
1844. I.- Lit. Española: 1) *"El Lazarillo de Tormes"* 305
2) *"La Garduña de Sevilla"* 306
3) *"El Señor de Bembibre"* 306
II.- Lit. Francesa: 1) *"La Condesa de Rudolstadt"* 308
2) *"Los misterios de París"* 310
1845. I.- Lit. Española: 1) *"Obras de Quevedo"* 312

Indice General

II.- Lit. Francesa: 1) *"La Dama de Monsoreau"*..... 313
2) *"El judío errante"*..... 315
1846. I.- Lit. Española: 1) *"El Patriarca del Valle"*..... 318
2) *"Doce españoles de brocha"* 320
II.- Lit. Francesa: 1) *"Las tardes de la Granja"*..... 321
2) *"Nuestra Señora de París"*... 321
3) *"El Conde de Montecristo"*... 324
4) *"Martín el expósito..."*..... 325
5) *"Matilde, memorias de..."*..... 326
1847. I.- Lit. Española: 1) *"El ingenioso hidalgo..."*..... 328
2) *"Escenas andaluzas"*..... 329
1848. I.- Lit. Española: 1) *"El Romancero Pintoresco"*..... 331
2) *"El pilluelo de Madrid"*..... 336
II.- Lit. Francesa: 1) *"Martín el expósito..."*..... 338
1849. I.- Lit. española: 1) *"Solimán y Zaida"*..... 340
2) *"Las tres iniciales"*..... 342
3) *"La escuela del gran mundo"*..... 343
4) *"Cosas del mundo"*..... 344
II.- Lit. Francesa: 1) *"Aventuras de Robinsón.."*... 345
1850. I.- Lit. Española: 1) *"Fernando IV de Castilla"*..... 348
2) *"Delirium, leyenda fantástica"*..... 350
3) *"Lucila, Condesa D'Aimini"*.... 351
4) *"Pobres y ricos o la bruja."*.... 351
II.- Lit. Francesa: 1) *"Pablo y Virginia"*..... 354
III.- Lit. Italiana: 1) *"Los prometidos esposos"*..... 357

CAPÍTULO VI.- CATÁLOGO DESCRIPTIVO:

1830..... 363
1831..... 368
1832..... 411
1833..... 432
1835..... 436
1837..... 452
1838..... 470
1839..... 480
1840..... 484
1841..... 511
1842..... 521
1843..... 544
1844..... 592
1845..... 605
1846..... 649
1847..... 695
1848..... 708
1849..... 730
1850..... 753

Indice General

TOMO II Página

CAPÍTULO VII.- CATÁLOGO GRÁFICO:

1830 781
1831 786
1832 820
1833 837
1835 841
1837 854
1838 868
1839 876
1840 879
1841 903
1842 911
1843 929
1844 971
1845 982
1846 1017
1847 1052
1848 1063
1849 1080
1850 1098

CONCLUSIONES 1115

BIBLIOGRAFÍA 1123

APÉNDICES.

1.- Relación de novelas y revistas 1149
2.- Relación de ilustradores y sus láminas 1155
3.- Relación de las ilustraciones de las portadas 1225

Introducción

El Siglo XIX.

"Nuestro siglo, que es el de la ilustración y del movimiento, es al mismo tiempo una época solemne, colocada entre los restos de un pasado que se olvida y un porvenir que empieza a manifestarse. En su infancia todo es incierto, todo está suspenso, porque aún muchos gérmenes de progreso yacen aletargados, porque el azote de la guerra civil aún gravita sobre nuestro desgraciado país; pero llegado el suspirado día de la paz, entonces la mudanza será completa y nuestra patria haciendo el último esfuerzo, se lanzará en una nueva era de vida y de perfección. Ya llegó para la España la ocasión y la necesidad de constituirse en otras proporciones con arreglo a las luces, al gusto y a los conocimientos del siglo. Esta asombrosa revolución, esta transición entre lo pasado y el porvenir, es obra de nuestra juventud, que dará sin duda alguna muchos días de gloria a la patria, trabajando sin parcialidad, sin exaltación y contenida dentro de los justos límites que sería funesto traspasar. Los jóvenes nacidos en este siglo, curiosos de saber; llenos de entusiasmo y de gloria, amantes de la literatura y las artes anhelan imitar a los grandes hombres que hoy celebra la historia, quieren resucitar el siglo de oro de nuestra literatura, lidiar en defensa de sus sanos principios y ayudarse mutuamente a subir la escarpada senda que conduce al templo de la inmortalidad. A tan predilecta porción de jóvenes pertenecen los que publican El Siglo XIX con el noble deseo de contribuir a la perfección de sus compatriotas por medio de una instrucción al nivel de los recientes progresos del siglo. Pretenden describir los grandes monumentos de todos los países y las costumbres pintorescas de la península española tan explotada por historiadores y novelistas. Los siglos que no existen nunca han estado para ellos desprovistos de prestigio y de gloria, así que resucitarán las hazañas ocultas de nuestros mayores, reproduciendo escenas caballerescas de la edad media y rasgos heroico de que abunda tanto nuestra historia."

F.F.V.

(en El Siglo XIX, Madrid. Enero 1837, 1ª entrega)

Varias razones han dado impulso y fundamento a la realización de esta Tesis, centrada en el análisis de los diversos aspectos que presentan las láminas literarias de las novelas y revistas editadas en el Madrid Romántico (1830-1850). La primera, está provocada por una irresistible atracción y curiosidad hacia el universo de la imagen, lo que me ha abocado a una incesante búsqueda de estas creaciones, a partir de las láminas, las estampas, el dibujo o las pinturas que son capaces de recrear mundos mágicos, paraísos de la imaginación o, simplemente, lenguajes estéticos, por sí mismas o dispersas en las páginas de un libro.

Perteneciente a una generación que careció casi por completo de medios audiovisuales (Radio Nacional que transmitía novelas y teatro por las ondas, o el cine de vez en cuando), el recurso insustituible fue la lectura y la contemplación de las estampas e ilustraciones, a pesar de la escasez de publicaciones y ediciones existentes para niños. Tengo que agradecer la fuente primera que me facilitó el acceso a tal consumo desde muy temprana edad, mi madre, sensible conocedora del arte y extraordinaria lectora; de sus manos procedieron mis primeros libros y el afán mimético hacia la literatura y el arte. Todo ello, unido a una exaltada imaginación, contribuyó a crear en mí una pasión desbordada hacia las citadas artes y el dibujo que favorecieron el desarrollo de un bagage formativo, expresivo y discursivo, siempre alimentado por la combinación de la palabra y la imagen, entusiasmo que derivó hacia un temprano consumo de mi escaso peculio de estudiante de bachiller en libros de arte, pequeñas biografías de los impresionistas, los simbolistas, renacentistas, barrocos, románticos...., generalmente conseguidos en mis habituales incursiones domingueras por la Cuesta de Moyano, en desaparecidas librerías de la calle de san Bernardo o de la calle Arenal y aledaños. Esta vocación temprana me llevó más tarde a la formación académica en Historia del Arte.

Si recojo este aspecto que pone de manifiesto una inclinación personal, subjetiva, como primera razón que justifica mi acercamiento a la tarea investigadora, la segunda, viene dada por el interés que siento como historiadora hacia el tema de la ilustración en general, que, por razones obvias, se ha concretado al período citado y localizado a la producción editorial en Madrid. La elección del tema se suscitó después de la elaboración del trabajo de investigación de la tesis de Licenciatura, bajo el título: *"Aspectos sobre las estampas de contenido literario de la revista romántica El Artista (1835-36)"* que abría un camino escasamente explorado, dada la escasa valoración e importancia que la ilustración de libros y revistas ha tenido para los

historiadores del arte. De ahí la dificultad que ha supuesto la realización de esta investigación, por la escasez de fuentes y de estudios precedentes.

La depreciación del siglo XIX, desde el punto de vista crítico, hasta pasada la segunda mitad del siglo XX y la consideración de la ilustración como producto de un artesanado, unido a la endeblez, caducidad y escasa apreciación hacia el soporte, junto a la consideración de los *"papeles ilustrados"* como alimento de las clases poco letradas, han contribuido a que estos productos artísticos modestos y sus técnicas, hayan ocupado poco espacio en los tratados del arte. De ahí que haya demasiados estudios o réplicas sobre la pintura romántica, pero pocos sobre el grabado, considerado *"arte menor"* susceptible de popularizarse. Sin embargo, estudiarlo con más profundidad y detenimiento ayudaría a ampliar la visión de la pintura y del mundo de la representación en general.

Además, hay que considerar que el mundo del grabado se revolucionó a principios del siglo XIX desde el punto de vista técnico, coincidiendo con la expansión de la *"tipografía"* de los medios de comunicación de masas y es absurdo que se ignore. Por otro lado, la imagen popular es típicamente romántica e ilustra con claridad el cambio histórico y de sensibilidad que se produjo en el siglo XIX, (el Romanticismo) que apenas está estudiado en estas manifestaciones.

España fue un *"hito romántico"* en la imaginación europea, pero el romanticismo español tuvo menos fuerza que otros del entorno. Es interesante indagar en ello, conocerlo y valorar los aspectos que presenta la corriente romántica española a través de la imagen gráfica.

El romanticismo coincidió con la época de *"despegue"* de la novela decimonónica que puede considerarse el *"Siglo de oro"* de la novela, por lo que es de notable interés profundizar en el estudio de la novela ilustrada que, en cierta medida, contiene un *"programa romántico"*.

A partir de estas consideraciones que desarrollaron y encauzaron la investigación, se irán analizando aspectos tales como, el contenido de los libros, las ilustraciones, las técnicas, la iconografía, la sociedad, la historia, intentando conseguir los siguientes objetivos:

1.- Acercarse a unas manifestaciones artísticas escasamente valoradas y estudiadas (poca gente que lee sabe quién es el ilustrador).

2.- Profundizar en los aspectos claves de las revistas y libros del Madrid romántico.

3.- Establecer algunos aspectos iconográficos a partir de las láminas que constituyen este repertorio, considerando los temas, elementos, arquetipos que

surgen de la representación de la imagen social española, a partir de tres apartados: pasado, presente y costumbrismo.

4.- Entender los aspectos innovadores de una estética romántica (modernidad) que está presente en el repertorio iconográfico.

5.- Analizar las características y aspectos que presenta la ilustración romántica en las dos décadas acotadas 1830-1840, en las que se gesta, florece y decae el movimiento romántico español.

6.- Estudiar la evolución que presenta la ilustración durante este período, tanto formal como iconográficamente.

7.- Analizar la relación del binomio imagen-palabra, entre el texto y la imagen, en aspectos tales como la subordinación entre ambos, mensajes y dependencias.

8.- Establecer la importancia que tuvieron la letra impresa y la ilustración en la prensa y la literatura para el desarrollo de la sociedad madrileña durante el período pre-industrial; desde el análisis de la formación de empresas, talleres de grabado, litografías, editoriales, librerías; la demanda y la comercialización.

9.- Establecer la importancia de la ilustración en revistas y libros para la formación de las clases medias (lectorado) en cuanto a mejorar la alfabetización, información, cultura, ocio, sensibilidad e ideología.

10.- Aproximarse a una faceta artística que se hizo asequible a clases sociales que no podían disfrutar de la posesión, del placer y de la belleza del arte (pintura y que seguirá siendo así), al que sí se acercarán a partir de las láminas o estampas.

11.- Analizar las técnicas de grabado, llevando a cabo una breve síntesis de los procedimientos en que están realizadas las láminas. Así como hacer un breve recorrido por la historia del mismo.

12.- Encuadrar todo este recorrido artístico que nace del repertorio iconográfico en un entorno histórico, dando una visión general de España y del Madrid romántico durante este período.

Una vez establecidos estos ambiciosos objetivos ha habido que realizar una labor exhaustiva para configurar el presente repertorio, constituido por las láminas fuera de texto de las publicaciones periódicas y de los libros, básicamente novelas. Para la selección de las ilustraciones se ha tenido en cuenta su carácter literario y narrativo, descartando el retrato, las vistas, las técnicas de dibujo, las reproducciones de obras de arte o las de ciencias naturales. El conjunto de las que aparecen en las revistas ilustradas se ha

configurado en los fondos madrileños, hemerográficos, a partir del Catálogo de Eugenio Hartzenbusch.[1]

Los fondos consultados han sido: la Hemeroteca Municipal de Madrid, la Biblioteca Nacional, la Biblioteca y Hemeroteca del Ateneo de Madrid y el Museo Romántico; contando con numerosas dificultades, sobre todo las debidas al azaroso destino que han sufrido algunos de los ejemplares consultados; algunos desaparecidos, en ocasiones tristemente mutilados y, en bastantes casos, mal conservados.

Los libros de los que proceden las láminas se ciñen, casi en su totalidad, a los reseñados en el tratado de Mª Carmen Artigas Sanz, *El libro romántico en España*.[2] Algunos de los que cita no se han localizado en los fondos que remite ni en los restantes consultados. Se incluyen varios títulos, editados en Madrid, por la calidad de sus láminas que Artigas no recoge. En un principio, inicié la prospección en varios catálogos, como el de J. Ignacio Ferreras,[3] que no recoge si son ilustrados o no y el catálogo de Hidalgo,[4] en el que aparecen reseñados muchos más libros ilustrados (novelas). Desechè esta vía por la imposibilidad real de llevarla a cabo, observando, asimismo, la reiteración de modelos, ilustradores y técnicas por lo que con la presente selección se pueden llevar a cabo las propuestas citadas.

Los fondos consultados han sido: la Biblioteca Nacional, Biblioteca del Palacio Real, Biblioteca del Museo Romántico, Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, Biblioteca de la Academia de Bellas Artes de San Fernando y Calcografía Nacional, Biblioteca del Museo Lázaro Galdiano, Biblioteca del Ateneo de Madrid, Biblioteca del Museo Municipal, Biblioteca del Ateneo de Barcelona, Biblioteca Central de Barcelona, Biblioteca Municipal de Granada y Biblioteca Municipal de Cádiz.

Las láminas catalogadas se presentan, en su totalidad, mediante imagen gráfica para lograr un mayor acercamiento y comprensión, reproduciéndolas mediante un escáner a partir de las fotografías que realicé en aquellos centros que me autorizaron a ello, (Hemeroteca Municipal de Madrid y Museo Romántico), o bien, de las fotocopias del Servicio de Reprografía de la Biblioteca Nacional, de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, de la Biblioteca de Palacio. Dada la extensión numérica de la catalogación, no he podido conseguir que, algunas de las láminas, presenten la calidad y belleza de las imágenes originales.

---

[1] HARTZENBUSCH, E.: *Apuntes para un catálogo de Periódicos Madrileños desde el año 1661 al 1870*. Edición facsímil. Madrid. 1993.
[2] ARTIGAS SANZ, C.: *El libro romántico en España*. Madrid. 1953.
[3] FERRERAS, J.I.: *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*. Madrid. 1979.
[4] HIDALGO, D.: *Diccionario general de Bibliografía Española*. Madrid. 1862-1881. 7 volúmenes.

En cuanto al desarrollo de la investigación se recoge, por su extensión, en dos Tomos. El primero incluye el Catálogo Descriptivo y el segundo, el Catálogo Gráfico, dado que no se puede elaborar a doble cara, puesto que las fotocopias no mostrarían las imágenes con nitidez. El primer Tomo se inicia con los apartados de rigor que recogen, los agradecimientos a cuantos contribuyeron a que esta investigación fuera posible, el Indice General que recoge los diversos capítulos que se irán introduciendo mediante láminas alusivas al tema y, a continuación, las abreviaturas utilizadas para las fichas de las láminas y las de los fondos consultados. Esta Introducción viene de la mano del texto de presentación de los editores de la revista *El Siglo XIX* (1837) que considero idóneo para la presentación del trabajo. A continuación se establecen los siguientes capítulos con sus correspondientes epígrafes:

En el primero, Panorama Histórico (1830-1850), se hace un somero recorrido por el panorama histórico del período citado (1830-1850), a fin de dar un marco que contribuya a la comprensión y ubicación de los acontecimientos, económicos, políticos, sociales, culturales e ideológicos, ocurridos en España durante esas décadas a fin de pergeñar el contexto en el que se desarrollaron las manifestaciones artísticas gráficas que va a favorecer la expansión de una industria tipográfica que producirá numerosas ediciones de libros y revistas ilustrados. Se trata de dar una visión general del país y a continuación recoger aspectos localizados en el Madrid romántico, en cuanto a conocer el panorama socio-económico y cultural de la capital que permitan apreciar la imagen de la capital en una etapa que fue tan rica en acontecimientos, en los que la urbe jugó un importante papel ya que fue uno de los centros de difusión de las nuevas corrientes así como importante foco de desarrollo de la industria editorial.

En el segundo, La ilustración gráfica, evolución y técnicas, se establecen dos apartados. En el primero se define, de forma breve, la imagen gráfica y se establecen las diferencias entre los términos utilizados, láminas, estampas y grabados. Se lleva a cabo un breve resumen de la evolución histórica que han tenido la ilustración y el grabado, sobre todo en los libros, desde sus orígenes hasta el siglo XIX. Un segundo apartado recoge las distintas técnicas y sus procedimientos, de forma breve, a fin de dar a conocer las tres en las que están realizadas las láminas que componen el repertorio. Así se analizan, la técnica xilográfica en sus dos modalidades, al hilo y a la testa; la calcografía y la litografía. Sobre esta última se dedica un epígrafe a la litografía en España, al ser la técnica romántica por excelencia.

El tercero, La Iconografía Romántica, recoge los aspectos que muestra la iconografía a partir del análisis del repertorio catalogado. Un primer apartado, refleja los temas del arte romántico en Europa y en España; un segundo, refiere los elementos iconográficos que surgen de los grandes temas románticos. El tercero, nos remite a la imagen de la España y del Madrid románticos a través de las láminas, analizando la evolución que presentan a lo

largo de los veinte años acotados, tanto en los elementos iconográficos y en los temas, como en la estética y recogiendo lo tres grandes temas principales o focos de interés: el pasado histórico-medieval; lo popular y lo pintoresco y lo contemporáneo costumbrista.

En el cuarto, La Literatura ilustrada. las revistas, trata de la Prensa ilustrada, partiendo de una visión preliminar y, seguidamente, se procede al análisis de las revistas, sus láminas y sus historias, haciendo una introducción general de la producción de estas publicaciones en Madrid, realizando el estudio de las producciones de cada década, por años, recogiendo una breve ficha de la revista. A continuación se comentan las láminas catalogadas, clasificándolas según los tipos de narración que ilustran y haciendo una breve sinopsis de la misma.

El quinto, La Literatura ilustrada. las novelas, sigue las misma estructura, de modo que se realiza una introducción general sobre los libros (especialmente de las novelas ilustradas), estableciendo dos apartados con las producciones de cada década, a su vez, por años; se especifica si es novela extranjera (traducciones) o española y, en cada caso, el tipo de obra que es (clase de novela). De cada obra se lleva a cabo una breve reseña o ficha del libro (así como de la signatura) y a continuación se relatan las láminas, número y características. Dado que algunos libros tienen muchas láminas con similares características, se comentan alguna de las más significativas; se citan los artistas que las crean, sus características formales y estilísticas generales, así como una breve sinopsis de la novela.

En este capítulo y en el anterior, se incluyen fragmentos literales que son ilustrados por las láminas, manteniendo la sintaxis y ortografía de la fuente de origen, significándolo mediante la utilización de cursiva.

El sexto capítulo comprende el Catálogo Descriptivo de las láminas del repertorio. Las fichas de catalogación recogen los siguientes aspectos.

1.- Año de producción del conjunto de láminas procedentes de las revistas o libros que haya.

2.- Número de orden de las láminas por año, establecido por orden alfabético de autores de las mismas, siguiendo el siguiente criterio, primero el nombre de dibujante, (cuando aparecen firmadas por lo dos, dibujante y grabador); segundo, el nombre que aparezca sea dibujante o grabador, y tercero, anónimo si no aparece ninguna firma y no se tienen referencias del autor o no está clara su adscripción.

3.- El título de la lámina, si éste no aparece, se refleja *Sin Título*.

4.- El número de figura, considerando la totalidad de las láminas, utilizando numeración romana, de la I a la MCCXLVIII, a fin de evitar confusiones.

5.- La técnica en que está realizada, utilizando simplemente los términos: Xilografía, Calcografía y Litografía; a continuación las dimensiones del dibujo, alto x ancho en milímetros.

6.- El pie, si lo tiene, reflejando las distintas líneas o versos mediante barras, respetando la ortografía de la época. A continuación el número de página contigua a la lámina en la que aparece inserta.

7.- Apartado con el nombre *Observaciones*, en el cual se reflejan: número de orden de la lámina en el total de la obra literaria; título de la obra, autor, lugar de edición, editorial y fecha de edición; número de la lámina en el tomo o volumen del que procede, en el caso de que haya varios volúmenes; capítulo que ilustra.

8.- Reseña de la fuente, página y localización del fondo del que procede.

9.- Sucinta descripción de las características iconográfica que muestra la lámina.

El segundo Tomo, comienza con el capítulo séptimo que constituye el Catálogo Gráfico en el que se recogen las mil doscientas cuarenta y ocho láminas mediante un proceso de escaneado de las fotografías y de las fotocopias que se han ido recogiendo a lo largo de la investigación. Primero se organizan expresando cada año de producción en una página acompañada por una lámina ampliada y una ficha correspondiente, Seguidamente, todas las láminas de ese año se encuadran, (cuatro en cada página, dada la extensión) por orden alfabético de autores. En cada lámina, una pequeña ficha refleja: figura, autor, título, técnica, medidas, procedencia (revista o novela con su título correspondiente), Madrid, año de edición y fondo donde se localiza. Como el número de láminas no es exacto, (múltiplo de cuatro más uno) se ha procurado ajustar en la última página de ese año, las láminas restantes: una, dos, tres o cinco, procurando lograr una cierta armonía.

A continuación se llevan a cabo las Conclusiones de la investigación, estableciendo aquellos aspectos que, considero, se deducen del pormenorizado análisis del repertorio. A continuación se recoge un apartado, titulado: Apéndices, en el que incluyo una relación de las revistas y novelas, dado que por su extensión no pueden recogerse en el índice; una relación de los autores de las láminas, dibujantes, xilógrafos, calcógrafos y litógrafos, configurándolo por orden alfabético. reseñamos de cada uno: datos biográficos, su especialidad y actividad, las referencias encontradas y las láminas realizadas del catálogo, primero de las revistas y luego de las novelas. El tercer apartado recoge la procedencia y datos de las ilustraciones que

incluimos para introducir cada capítulos. La mayoría son láminas seleccionadas del repertorio y algunas proceden de otras fuentes que citamos acogiéndonos al derecho de cita para trabajos de investigación.

Por último, la Bibliografía utilizada, que dada su amplitud temática, se ha establecido por temas recogidos en un apartado de Bibliografía General, Historia, Arte y Literatura, y un segundo apartado de Bibliografía específica sobre el *romanticismo*; la *ilustración* y *técnicas de grabado*; los *fondos* ilustrados constituidos sobre todo por catálogos y libros de imágenes; la iconografía y la imagen y los que utilizamos para las referencias biográficas. Casi la totalidad de los libros reseñados proceden de mi biblioteca personal.

Por último, añadimos una fe de erratas ya que he apreciado algunos errores que dada la complejidad de reconstrucción de ambos catálogos, sobre todo el del Gráfico por el tratamiento de las imágenes por ordenador y la evidente torpeza que tengo en este tema, no ha sido posible situar las láminas de F.V.H. Francisco de Paula Van Halen, por su apellido correcto, pues sólo al familiarizarme con el estilo de cada ilustrador, fue evidente que eran el mismo. Otro de los que he descubierto (es probable que existan más), es la ubicación de la revista *El Reflejo* en el año 1842, siendo de 1843.

.

Capítulo I

Panorama Histórico (1830-1850)

1.- La España Romántica:

1.1.- Antecedentes.
1.2.- Situación histórico-política.
1.3.- Economía y Sociedad.
1.4.- Cultura: a) El movimiento romántico.
b) La literatura romántica.

2.- El Madrid Romántico:

2.1.- Entorno socio-económico.
2.2.- Entorno cultural.
2.3.- Círculos Artísticos.





".....la vista de los puentes de Toledo y Segovia y más que todo la estensa capital que se ostentaba ante mis ojos por el lado más agradable, ofreciéndome por términos el palacio Real, el cuartel de Guardias y el Seminario de nobles a la izquierda, el convento de Atocha, el Observatorio y el hospital General a la derecha; al frente tenía la nueva puerta de Toledo, y desde ella y la de Segovia la inmensa muchedumbre precipitándose al camino formaba una no interrumpida cadena hasta el sitio en que yo estaba o quería estar".

Escenas matritenses "La romería de S. Isidro"





PANORAMA HISTÓRICO (1830-1850)

Preliminares: Al abordar el estudio del presente tema sobre la Ilustración gráfica a partir de las láminas que adornan la producción impresa de libros y revistas editados en Madrid, entre 1830 y 1850, en los aspectos que pretendemos desarrollar, tenemos que considerar que estas manifestaciones constituyen una parte, modesta, dentro de la Historia del Arte Español Contemporáneo, concretamente el origen y aparición de las ilustraciones de nuestro repertorio tiene lugar coincidiendo con las transformaciones y los cambios de propuestas, de gusto, estilo y estética que se producen en el Arte occidental Europeo a raíz de la aparición del movimiento romántico que constituyeron la vanguardia del Arte Moderno.

Teniendo en cuenta que las manifestaciones artísticas no suceden como fenómenos aislados, sino que tiene lugar dentro de un contexto histórico determinado, podemos considerar que las obras de arte son hijas de su tiempo y se constituyen en virtud de unos comportamientos humanos que tienen lugar a partir de unas estructuras contingentes y variables que se modifican o producen según los acontecimientos que tienen lugar en el seno de cada sociedad determinada, dando lugar a un entorno específico histórico, político, económico, social, cultural e ideológico.

Por lo tanto, para conseguir una mejor comprensión y aproximación al tema, es preciso establecer un somero panorama en el que queden pergeñados los hechos más notables de nuestra historia, durante los años acotados, en los que tuvo lugar en Madrid el desarrollo de unas tecnologías e industrias, a la par que una demanda, que posibilitó la creación de estas ilustraciones.

Asimismo nos acercaremos a los acontecimientos y al tiempo histórico en el que se desarrollaron, tratando de dar la mayor claridad al análisis propuesto, vinculándolos a estas manifestaciones artísticas que se desarrollan en España y concretamente en Madrid en el período de tiempo que abarca nuestro estudio. [1]

[1] "Llegamos, pues, a establecer la siguiente regla: Para comprender una obra de arte, un artista, un grupo de artistas, es preciso representarse con la mayor exactitud posible el estado de las costumbres y el estado del espíritu del país y de momento en que el artista produce sus obras. Ésta es la última explicación: en ella radica la causa inicial que determina todas las

1. La España Romántica

1.1.- Antecedentes: Durante los primeros treinta años del siglo XIX en España tuvieron lugar una serie de acontecimientos que reflejaban la crisis del Antiguo Régimen y la decadencia de sus estructuras, así como preconizaban las transformaciones que iban a hacer viable en nuestro país el tránsito hacia el Liberalismo. Los transcendentales cambios que entonces se iniciaron habían partido de un acontecimiento histórico capital como fue la Revolución Francesa (1789) y las importantes repercusiones que este hecho originó en el panorama europeo de finales del siglo XVIII, totalmente determinado por las monarquías absolutistas.

La revolución generó una nueva mentalidad liberal que recogía el pensamiento y los valores del movimiento ilustrado que habían sido llevados de la mano por una clase social en ascenso: la burguesía, cuyas pretensiones eran, básicamente, las de alcanzar el status político de los privilegiados. La expansión de la prensa y la literatura y la utilización de estos medios como fuente de información y de trasvase ideológico, contribuyeron a extender las ideas revolucionarias y a concienciar a las minorías burguesas, sobre todo de la Europa Occidental. La influencia que en nuestro país tuvieron aquellos hechos, a nivel de la reacción de las instituciones, fue la remisión de los avances iniciados durante el reinado de Carlos III ante el temor, por parte de la monarquía, del posible contagio liberal dada la proximidad de nuestras fronteras. Los acontecimientos posteriores del vecino país estuvieron conducidos por la política imperialista de Napoleón, marcada por su intento de construcción de una Europa unida bajo su mando, que provocará el despertar más virulento de los sentimientos nacionales en los países ocupados.

España sufrirá la invasión de las tropas francesas y las divisiones napoleónicas se establecerán durante seis años en nuestro país, respaldando al monarca extranjero impuesto por el Emperador. El vacío del poder legítimo y el abandono de las fuerzas vivas del Antiguo Régimen, secuestradas en Francia, abocaron a las escasas y dispersas fuerzas políticas, que no colaboraron con el nuevo régimen, a una furibunda oposición, dando lugar a un trágico acontecimiento, como fue la Guerra de la Independencia (1808-1814). Sin

---

demás condiciones. Verdad es ésta, señores, que confirma la experiencia, porque recorriendo las principales épocas de la historia del arte podemos observar que las artes nacían o morían al mismo tiempo que aparecían o desaparecían ciertos estados de espíritu y de costumbres con las cuales el arte estaba íntimamente ligado." TAINE, H.: *Filosofía del Arte*. Madrid. 1968, p. 19.

embargo, este hecho puso de manifiesto cómo habían arraigado las ideas liberales en el puñado de patriotas que se constituyeron en Cádiz como gobierno legítimo del país. Aún siendo de heterogéneas posturas políticas: absolutistas, jovellanistas y liberales, se organizaron en Cortes Generales, logrando llevar a cabo una importante tarea legislativa que sirvió para colocar la primera piedra del liberalismo español con la proclamación de la Constitución de Cádiz el 19 de marzo de 1812.

En ella, que se configuró como el triunfo de las fuerzas liberales reunidas en la Isla, se recogía el primer paso del proceso de transformación de las estructuras del viejo sistema tradicional absolutista español y del cambio en la mentalidad, pero, dada la situación de atraso y subdesarrollo de la nación española, el proceso revolucionario será más largo y complejo que en otros estados europeos. La guerra de la

Independencia supuso el despertar de un pueblo que estaba anclado a unos parámetros totalmente medievales, como eran: una economía de base agraria; la posesión de la tierra por parte de los privilegiados, mediante un sistema de mayorazgos y cargas impositivas de carácter feudal; la existencia de una sociedad estamental en la que la burguesía se reducía a pequeños grupos urbanos; la ausencia de desarrollo industrial que se concretaba a pequeños grupos textiles en Cataluña. La guerra fue un revulsivo para el pueblo que consiguió, a través de su exaltado nacionalismo,[2] hallar un original sentido de identidad nacional, germen de pleno contenido romántico por su afán de libertad e independentismo, opuesto a la Ilustración que era el modelo que representaba Napoleón.

Después de la derrota napoleónica, Europa vivió el nuevo orden de la Restauración bajo los auspicios del Congreso de Viena (1815) y el interés partidista de los diferentes monarcas absolutos. España afrontó también la más penosa de las experiencias de su historia contemporánea: la restauración del Absolutismo bajo el reinado de Fernando VII (1814-1833). Sin embargo, nada volverá a ser como antes, a pesar de que se iniciarán entonces los años oscuros de nuestra historia contemporánea.

Las dos décadas que constituyen el período histórico durante las que se desarrolla la producción artística motivo de nuestro análisis, forman parte del período más complejo y crucial del siglo XIX español. Las espectativas de cambio hacia un sistema liberal y constitucional se vieron defraudadas con la llegada del deseado monarca que haciendo caso omiso a las esperanzas e ilusiones que se cifraban en su llegada, restauró de inmediato el Antiguo Régimen iniciando una dura represión que sentará las bases del talante del

[2] JOVER ZAMORA, J. Mª.: *Edad contemporánea. Introducción a la Historia de España.* Barcelona. 1970, p. 523.

nuevo rey.[3] A partir de los acontecimientos anteriormente recogidos se pueden establecer para España las siguientes etapas históricas que se corresponden con los reinados:

1°.- Reinado de Fernando VII: (restauración del Antiguo Régimen)
- a) Sexenio Absolutista – 1814-1820.
- b) Trienio Liberal – 1820-1823.
- c) Década Ominosa – 1823-1833.

2°.- Reinado de Isabel II – 1833-1868.
- a) Período de regencias: Mª Cristina –1833-1840.
  Espartero – 1840-1843.
- b) Mayoría de edad: Década moderada –1844-54.
  Bienio progresista – 1854-56.
  Últimos años (moderado) 1856-68.

Fernando VII restaurará el régimen abjurando y suprimiendo la Constitución de 1812, frustrando las esperanzas de la primera generación liberal. El monarca buscará el apoyo de las oligarquías tradicionales y, desaparecido el régimen de incipientes libertades, éstas buscarán refugio, bien en el exilio, bien en la lucha denodada de las sociedades secretas que iniciaron por entonces su andadura, cuyos efectos se plasmarán en la extensa lista de pronunciamientos militares que se dilataron a lo largo del siglo XIX, prueba de la bisoñez e inestabilidad del nuevo sistema liberal y de los últimos coletazos y resabios del Antiguo Régimen. En 1820 tuvo lugar el pronunciamiento de Riego [4] que supuso el primer éxito de una conspiración liberal para restaurar la Constitución de 1812. Tres años durará este período, llamado Trienio Liberal, y la brevedad de su existencia se debió a la diversificación y desunión de las fuerzas liberales y a la debilidad de sus bases sociales constituidas por una burguesía escasa; mandos inferiores del ejército y clero, bajos.

La conspiración de las fuerzas absolutistas contó con el apoyo de las bases sociales tradicionales, nobleza, alto clero, altos mandos del ejército, clases populares urbanas y el campesinado [5] del norte. El fracaso del Trienio supuso de nuevo la implantación del Absolutismo más retrógrado. Los liberales han denominado a los últimos años del reinado de Fernando VII, 1823-1833, con el nombre de *Ominosa Década*. Los primeros años de este período se caracterizaron por la brutal represión de los liberales lo que provocó nuevas

---

[3] "Triste caricatura del mito forjado por el pueblo durante su levantamiento y guerra. Fernando VII, el primer afrancesado, no sólo barrerá la obra de los doceañistas, sino que dejará pasar la gran oportunidad de llevar a cabo el programa de reformas de inspiración jovellanista, que el mismo <<Manifiesto de los Persas>>, como todas las clases ilustradas españolas, juzgaban indispensable. Fernando VII, que supo estar a la altura de su pueblo, no en su heroísmo pero sí en su ignorancia del problema político del país, iba a inaugurar en 1814 un período absolutista puro, soslayando el problema constitucional planteado de antiguo a la sociedad y al Estado españoles". Ibidem, p. 536.

[4] TUÑÓN DE LARA, M.: *La España del siglo XIX*. Barcelona. 1973, pp. 41 y sig.

[5] JOVER ZAMORA, J.Mª.: Op. cit., p. 535.

oleadas de emigrados que se refugiaron en los países vecinos. La lucha de la burguesía liberal contará con dos fuerzas fundamentales: la conspiración y el pronunciamiento militar. La oposición liberal clandestina actuará a través de las sociedades secretas[6] y los emigrados en Francia e Inglaterra conspirarán también, desde fuera, contra el régimen. Las fuerzas del ejército procedentes de las clases medias que se habían formado durante la guerra de la Independencia[7], llevaron a cabo numerosos intentos de cambio del sistema de gobierno mediante el pronunciamiento militar, entre los que se pueden citar los de Espoz y Mina (1814), Porlier (1815), la *Conspiración del triángulo* (1816) que pretendió asesinar al monarca, Lacy (1817), Riego (1820) o Torrijos (1830).[8]

Sin embargo, fueron las presiones internacionales sobre el monarca, la de algunos de los propios ministros y de los políticos de la corona, las que detectarán y demandarán la necesidad de modificar las viejas estructuras, abocando al rey a iniciar una cierta suavización del régimen, a partir de 1826, admitiendo a los

liberales más moderados. España perdió, por entonces, el imperio colonial americano (Ayacucho 1824)[9], originando graves consecuencias y repercusiones en la situación económica del país.[10] Asimismo, tuvo lugar, en esas fechas, la aparición de un movimiento de protesta de las fuerzas absolutistas, éstas, se agruparán en torno al infante don Carlos Mª Isidro, hermano de Fernando VII y recibirán el nombre de *apostólicos*. No hubo durante este período política exterior definida, España asumió el puesto de potencia de segunda y, en la interior, se limitó a vivir al día frente al caos financiero y a los pronunciamientos liberales, como hemos citado, promovidos por los emigrados. Importantes repercusiones tuvo el del Mariscal de Campo, Torrijos, que fue fusilado en Málaga junto a sus compañeros. Notables son las persecuciones de los liberales, como el caso de Mariana Pineda en Granada.

---

[6] TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., pp. 46/47

[7] "En estos pronunciamientos interesa destacar, por una parte, la progresiva complejidad de la conspiración que los produce, conspiración generalmente llevada a cabo en el seno de la masonería española; por otra la progresiva adhesión que prestarán a los mismos determinados núcleos populares urbanos. Frente a esta iniciativa liberal, el gobierno de Fernando VII opondrá, según quedó indicado, la barrera de una represión de intensidad creciente, más odiosa por su carácter puramente negativo que por unos procedimientos cuyas tintas – nada claras, por otra parte – han sido evidentemente ennegrecidas por la historiografía de tradición romántico liberal." JOVER ZAMORA, J. Mª.: Op. cit., p. 548.

[8] Ibídem, pp. 549/550.

[9] VICENS VIVES, J.: *Historia de España y América. Social y económica*. Vol. 5. Siglos XIX y XX. Barcelona. 1982, p. 296.

[10] TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., pp. 65/66.

1.2.- Situación histórico–política (1830-1850): Las dos décadas que constituyen el período histórico durante el que se desarrolla la producción artística motivo de nuestro análisis, forman parte del período más complejo y crucial del siglo XIX español. En 1830 se inician los últimos años del reinado de Fernando VII. Dos circunstancias especiales vinieron a reforzar la crisis política y las disensiones entre liberales y absolutistas en el año 1830. Por un lado, la repercusión que tuvieron las oleadas revolucionarias liberales en Europa, en concreto la caída, en el mes de julio, de Carlos X en Francia y la implantación de la monarquía Constitucional de Luis Felipe. Por otro, el nacimiento, el mismo año, de Isabel II, hija de Fernando VII y de su cuarta esposa, Mª Cristina de Borbón, acontecimiento que originará el problema sucesorio y provocará el giro de la corona hacia la rama más moderada del liberalismo.[11]

En 1832 Mª Cristina asumió la regencia ante la enfermedad del rey, siendo notable la postura de la misma apoyándose en los liberales, cuya muestra es la amplia amnistía que permitió volver a muchos de los emigrados. Por otro lado, el infante don Carlos, que se negó a reconocer a su sobrina Isabel como heredera, vio agruparse en torno suyo al partido de los apostólicos que representaba las fuerzas nostálgicas del Antiguo Régimen y del Absolutismo monárquico. Estos años suponen el período de transición del Antiguo Régimen al sistema liberal y serán los últimos coletazos del Absolutismo en España.

El reinado de Isabel II comprende varios períodos que se iniciaron el 14 de septiembre de 1833 con la muerte de Fernando VII. La aplicación de la Pragmática Sanción, [12] dio lugar a una crisis dinástica provocada por la actitud del infante que desencadenará una guerra civil, la Primera Guerra Carlista (1833-39). Los

partidarios del aspirante a la corona española, al que consideraban heredero legítimo de su hermano (Carlos V, manifiesto de Abrantes, 1 de octubre de 1833), pasarán a llamarse *carlistas* y englobarán a las fuerzas absolutistas más reaccionarias[13], aunque no contaron con el apoyo de la mayoría del ejército real, ni del alto clero, sí lo tendrán en regiones y comarcas del Norte de España de marcada raíz rural. Bajo estas circunstancias se iniciaron los dos períodos de regencias, dado que Isabel a la muerte de su padre tenía tres años. El primero estuvo a cargo de su madre, Mª Cristina de Borbón, (la reina

---

[11] ARTOLA, M.: *La burguesía revolucionaria (1808-1874).* Historia de España Alfaguara, tomo V. Madrid. 1975, pp. 30/31.

[12] "A comienzos de abril de 1830 Fernando VII mandó promulgar en la *Gaceta la Pragmática Sanción en fuerza de ley decretada por el rey don Carlos IV a petición de las Cortes del año 1789, y mandada publicar por Su Majestad reinante para la observancia perpetua de la Ley 2ª, título 15, partida 2ª, que establece la sucesión regular en la corona de España."* MARTÍNEZ VELASCO, A.: *Manual de Historia de España. Siglo XIX,* tomo V. Historia 16. Madrid. 1990, p. 145.

[13] TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., pp. 69/70.

gobernadora), (1833-1840); el segundo, a cargo del general Espartero (1840-43).

Los partidarios de Isabel, que pasarán a denominarse *realistas* o *cristinos*, se apoyaron en una clase media urbana y en una nobleza de corte moderado agrupada en torno a la reina viuda. De esta manera se asentó la monarquía isabelina contando, por un lado, con el interés de la reina de mantener el trono para su hija y con el apoyo de los liberales que aspiraban a realizar sus ideales logrando conseguir la legitimidad.

Durante este período comenzó a pergeñarse el panorama liberal español que estará marcado, a lo largo de todo el siglo XIX, por grandes vicisitudes y dificultades, guerras, conflictos, pronunciamientos (cuarenta y cinco) y revueltas. Prácticamente, toda la regencia de doña Mª Cristina estuvo determinada por la guerra civil que concluirá el 31 de agosto de 1839 con el abrazo de Vergara entre los generales Espartero y Maroto. El primero alcanzaría un notable prestigio por ello, don Carlos abandonó España renunciando a sus derechos a la corona.

En el aspecto político, 1833, supuso la vuelta de los emigrados y, con ellos, las expectativas de cambio constitucional del país[14]. Sin embargo, las pretensiones de la monarquía marchaban por otros derroteros, hacia un absolutismo de corte moderado, como recoge el Estatuto Real de 1834,[15] que se limita en la práctica a ser una especie de Carta Otorgada. Frustrados los liberales en sus pretensiones de cambio, iniciaron una serie de disturbios que coincidieron con una epidemia de cólera. Esto, desató la furia civil al rumorearse que los frailes habían envenenado el agua, provocando una matanza de jesuitas, asalto a conventos y violencias de todo tipo, síntoma del acusado anticlericalismo popular, sobre todo en las capas sociales más deprimidas.

La Regente, intentando solucionar la crisis, llevó a cabo una serie de cambios ministeriales, y así, se sucedieron los ministros, a Céa Bermúdez, Martínez de la Rosa, éste dimitió en junio de 1835; Toreno, el 13 de septiembre; el 15 la reina nombra a Juan Álvarez de Mendizábal, emigrado y exaltado liberal. Los liberales propugnaban la reposición de la Constitución de 1812 y el nuevo

---

[14] "Difícilmente podía ser Cea el hombre de esta situación. Así lo comprendieron los generales Quesada y Llauder que, reincidiendo en la intervención militar en la vida política, escribieron a la Regente para exponerle que el gobierno, falto de popularidad, no era el más adecuado para defender los intereses de su hija [...] La regente cedió, y Martínez de la Rosa fue llamado a palacio el 15 de enero para reemplazar a Cea Bermúdez. La era constitucional había comenzado.", ibídem, p. 70.

[15] "El estatuto real venía a sustituir a la Constitución gaditana de 1812, cuya inviabilidad en la práctica se había puesto de manifiesto durante el Trienio. No obstante, el documento de Martínez de la Rosa no puede considerarse como una Constitución.... [...] , como una Constitución Otorgada, es decir, impuesta desde el poder y no elaborada por una asamblea constituyente elegida por el pueblo." Ibídem, p. 168.

ministro inició y aplicó las esperadas reformas que suponían el cambio de las estructuras económicas, sociales y políticas respecto al Antiguo Régimen, fundamentalmente, la desamortización de los bienes de las órdenes religiosas y la supresión de mayorazgos y privilegios. En mayo de 1836 dimitió Mendizábal, la reina nombró a Istúriz, pero la situación conflictiva se mantuvo y reaparecieron nuevas oleadas revolucionarias que se plasmaron en la rebelión de los sargentos de la Granja el 12 de agosto. Una comisión de dos sargentos y un soldado se presentó ante la reina pidiéndole que volviera a la constitución de 1812.[16] Se organizaron las Cortes Constituyentes y se aprobó la nueva Constitución el 22 de Mayo de 1837. Ésta, recogía, más ampliamente, las aspiraciones progresistas de los liberales.

En 1839, el general Espartero [17] que había conseguido una enorme popularidad y prestigio al ser el artífice del final de la Primera Guerra Carlista, descontento por el predominio moderado que ha ido adquiriendo el sistema político y aprovechando el descrédito popular que la reina doña Mª Cristina había conseguido por su nuevo matrimonio, inició una nueva oleada revolucionaria que ocasionará la renuncia de la Regente que se exilió en Francia (12 de octubre 1840).[18] Se inició entonces la segunda etapa de regencias (1840-1843), con Espartero como regente. Este período de caracterizó por el exagerado personalismo del general que se ganó la antipatía de todos, incluso la de su propio partido. Su política arancelaria y librecambista y su inclinación hacia Inglaterra originaron protestas de tinte republicano y proletario, sobre todo en las escasas zonas industriales existentes. Los conflictos con la industria textil de Cataluña, por sus medidas políticas arancelarias y el desafortunado bombardeo de Montjuich (3 diciembre 1842), provocaron su caída que se precipitó con el pronunciamiento militar de Torrejón de Ardoz, protagonizado por el general Narváez, con la disolución de las Cámaras el 26 de mayo de 1843 y la salida del general de Cádiz a Inglaterra.[19]

En Noviembre de 1843 se proclamó la mayoría de edad de Isabel II. Narvaéz se convirtió en el hombre fuerte del país llevando a cabo un firme control mediante la aplicación de un poder dictatorial que originará un "*nuevo orden*", en éste serán modificadas o eliminadas las instituciones de carácter progresista que recogía la Constitución de 1837. En 1845 se proclamó una nueva Constitución en la que quedaba patente su carácter conservador; establecía la soberanía en el rey y las Cortes, limitaba el régimen de libertades,

---

[16] JOVER ZAMORA, J. Mª.: Op. cit., pp. 553/54..
[17] Ibídem, pp. 558.
[18] MARTÍNEZ DE VELASCO, A.: Op. cit., p. 192.
[19] "La regencia de Espartero, combatida por la derecha y por la izquierda, no tendrá larga vida. Pero antes de conocer su fin, conviene examinar los movimientos políticos y sociales que se producen en esa época y los progresos en la situación material del país." TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit. p. 104.

establecía el sufragio censatario; suprimía la Milicia Nacional y el poder de los ayuntamientos. Supuso un frenazo al impulso

inicial logrado por la revolución liberal, y posibilitó que los antiguos valores del Antiguo Régimen que habían defendido la Iglesia y el carlismo, permanecieran presentes en la nueva sociedad bajo la ideología del moderantismo conservador. Narváez llevó a cabo la creación de la Guardia Civil (1844), fuerza armada cuya función sería la de mantener el orden y evitar sublevaciones en la España rural.[20]

Se suspendió la venta de parte de los bienes amortizados (1844), se llevó a cabo el Concordato con la Santa Sede (1851), reforma de la Hacienda (1847), construyó el canal de Isabel II (1850), las primeras líneas de ferrocarril financiadas con fuerte inversión extranjera. Estas medidas dieron lugar a la primera expansión industrial que favorecerá los intereses de una nueva clase dominante que estará constituida por aristócratas de linaje, banqueros, terratenientes, promotores urbanos, industriales vascos y catalanes.

El reinado (1843-1868), salvo el breve paréntesis del bienio progresista (1854-1856)[21], puso de manifiesto la debilidad del sistema constitucional, sobre todo por la constante presencia del ejército en el poder y la carencia de unas bases políticas que hubieran sido necesarias. El protagonismo militar constante al frente del gobierno: Espartero, Narváez, O'Donell; la alternancia política que se llevaba a cabo por métodos extraparlamentarios para hacerse con el poder; las intrigas de la Corte y las camarillas; la escasa diferenciación de las bases ideológicas y doctrinarias entre los moderados y los progresistas caracterizo la etapa isabelina que estuvo dominada por un sistema liberal moderado y conservador, apoyado en el ejército, lo que no confirió al régimen una estabilidad política. Hasta 1854 hubo 12 gobiernos diferentes después de Narváez.

En 1854 tuvo lugar un golpe militar del general O'Donell en Vicálvaro (la Vicalvarada), que dio paso al llamado bienio progresista. La sublevación liberal se llevó a cabo en numerosas ciudades que organizaron el viejo sistema de la Guerra de la Independencia de las Juntas provinciales que organizaron el poder. De nuevo se llevaron a cabo medidas liberales progresistas, sobre todo la reapertura de las leyes desamortizadores que llevará a cabo el ministro Pascual Madoz en 1855, en un intento de realizar la reforma agraria. Esta ley tendrá consecuencias desastrosas para los campesinos, ya que al desvincular los bienes de propios de los municipios, estos fueron a parar a manos de los ricos propietarios y terratenientes.

---

[20] GARCÍA NIETO, M.C.: *Historia de España (1808-1878). La revolución liberal. (1808-1868).* Barcelona. 1987, p. 22.
[21] TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., pp. 135/136.

Espartero fue nombrado jefe de gobierno y se inició la elaboración de una nueva Constitución (1856) que no llegó a proclamarse dado que el descontento por algunas de las medidas tomadas, originó una sublevación de los campesinos, a la vez surgieron las primeras movilizaciones obreras en Cataluña. Las medidas represivas del gobierno y las disensiones entre los dos caudillos, Espartero y O'Donell. Éste, artífice de un nuevo partido político, la Unión Liberal, de corte ecléctico, opuesto al purismo liberal del primero, vencerá en las Cortes y en la sublevación popular de julio de 1856 que dio paso a la era O'Donell que constituyó la última etapa del reinado de Isabel II.

Se restableció la Constitución moderada de 1845 y se pasó a la alternancia política, gobernando el partido de O'Donell en los años 1856, 1858-63 y 1865-66; Narváez gobernaría en los períodos intermedios, de forma moderada, hasta el año de la revolución del 68, fecha de su muerte.[22] Estos últimos doce años del régimen vieron aparecer graves crisis en lo político, moral, ideológico, mientras la situación general del país iba evolucionando y modificándose a estadios que ponían de manifiesto la incorporación general a unas nuevas estructuras en todos los campos del país, poniendo de manifiesto que habían arraigado las bases del Liberalismo.

A pesar de que la inexperiencia de la reina y sus veleidades políticas, determinaron este largo reinado (25 años), aún con notables y graves altibajos, supuso la consolidación del régimen liberal en España y, lentamente, fue desapareciendo la amenaza de restauración del Antiguo Régimen con todo lo que ello hubiera supuesto. A la vez, la nueva andadura en el régimen de libertades será un penoso y conflictivo camino hacia la democracia.

Queremos concluir, estos los planteamientos generales sobre la situación histórico - política de la España de 1830 a 1850, resumiendo el panorama en unos puntos muy concretos.

1º.- Las estructuras económicas del Antiguo Régimen apenas fueron trastocadas por la desamortización de Mendizábal, sobre las que subyacían se impuso un régimen liberal sin raíces. De ahí surgieron la inestabilidad política y la militarización de la misma, guerra, pronunciamientos y protagonismo de los generales en la política.

2º.- División ideológica de los liberales con predominio de la tendencia conservadora y el "miedo al pueblo", con el que no pactan ni los progresistas.

3º.- Dominio cultural de la iglesia sobre un país en el que la Ilustración fue bastante débil.

[22] JOVER ZAMORA, J. Mª.: Op. cit., p. 637.

En suma, al aplicarse el Liberalismo sin haberse llevado a cabo una revolución desde abajo, las medidas aplicadas con grandes dificultades que provocaban una inestabilidad constante, no lograron aplicar la revolución socio - económica que incluso al acabar el siglo estaba apenas hecha. La revolución política y liberal fue tímida y conservadora, sin raíces, enfrentada a los poderosos partidarios del Antiguo Régimen que eran los que seguían detentando el poder económico. Y, por último, tuvo lugar la conversión – asumida- del país en potencia de segundo rango en Europa y en el mundo.

1.3.- Economía y Sociedad: Los acontecimientos políticos que ocurrieron en España durante la primera mitad del siglo XIX, contaron con unas estructuras sociales y económicas que es necesario analizar para poder establecer, con cierta
claridad, cómo fue el proceso en el que se trataba de cambiar las bases anquilosadas del Antiguo Régimen, sin llevar a cabo una revolución profunda (como
lo fue la francesa), por unos nuevos fundamentos que estuvieran en consonancia con las pretensiones de la revolución liberal burguesa.[23]

Los primeros decenios contemplaron un país anclado en un sistema de régimen feudal, retrógrado y decadente, en el que la propiedad de la tierra, que estaba en manos de una minoría privilegiada, suponía un grave lastre para el proceso del cambio. Durante todo el siglo, se luchó denodadamente para lograr acercar al país hacia un modelo económico moderno, siguiendo las pautas desarrolladas en Europa a raíz de la implantación de la Revolución Industrial.

Los acontecimientos políticos, anteriormente citados, desde la Guerra de la Independencia y los primeros intentos de Constitucionalismo (1812, 1820-23), no contribuyeron a favorecer el proceso de desarrollo de la economía española, antes bien, esta inestabilidad y, sobre todo, el pertinaz absolutismo del monarca, abocaron al país a un claro retroceso en cuanto a los avances que habían logrado iniciar los monarcas ilustrados (Carlos III), en política económica e intentos de modernización. La pérdida de las colonias americanas (1810-1822), supuso la desaparición de una de las más importantes fuentes de recursos, a esto hay que añadir las graves consecuencias de las guerras, con la destrucción de cosechas. Por otro lado, existía una escasa infraestructura comercial y mercantil, una incipiente

[23] "Dicha revolución se puede objetivar doblemente como antifeudal - derribó el régimen señorial basado en la coerción jurisdiccional sobre el campesinado, abolió las expresiones políticas y sociales. Facilitó la hegemonía de esa clase social y su desarrollo como clase social dominante a lo largo del siglo XIX." PÉREZ GARZÓN, J.S.: *Crisis del feudalismo y revolución burguesa.* Historia de España, tomo IX, Historia 16. Madrid. 1986, p. 70

industria anclada a un sistema gremial arcaico que encorsetaba las relaciones de trabajo en lo artesanal y manufacturero.[24]

Las características económicas del país eran las de un estado de profundo subdesarrollo, permaneciendo las bases medievales del Antiguo Régimen que mantenían la propiedad de la tierra en manos privilegiadas, aristocracia y clero, y los "bienes de propios" de los municipios; vinculada a los mayorazgos o en manos muertas.[25] La producción agraria presentaba grandes diferencias regionales entre el norte y el sur; sin tecnología, con sistemas anquilosados y precarios; mal explotada por una masa campesina que era la mayoría de la población, más del 80 % de la población activa; con un sistema monetario de aranceles, cargas y gravámenes totalmente disperso.

Por otro lado, una hacienda caótica en la que estuvieron vigentes hasta 1845 los impuestos del Antiguo Régimen, como la alcabala, la sisa y los diezmos[26], gravando a los españoles con todo tipo de impuestos indirectos, sin olvidar el importante peso de la deuda pública del país, teniendo en cuenta el importante frenazo demográfico provocado por la guerra. A este panorama, hay que añadir las enormes dificultades sufridas por el casi inexistente comercio que contaba con una red de transporte escasa, insegura y deficitaria. Mientras tanto, los países centrales de Europa, Inglaterra y Francia, habían iniciado un fulgurante desarrollo en el proceso de la Revolución Industrial.

La revolución liberal española, desde la Constitución de Cádiz de 1812 y, sobre todo, durante el período del Trienio Liberal (1820-23), trató de llevar al país hacia un "modelo económico moderno", modificando el sistema feudal y aproximándolo al "modelo industrial capitalista". Pretendieron aplicar, con las dificultades consiguientes, las reformas necesarias en los ámbitos fundamentales para el cambio, que se centraron en la puesta en práctica de unas las leyes desamortizadoras, ya iniciadas en España durante el reinado de José I, intentando aplicar el modelo francés. Este proceso comenzó durante las primeras etapas de la revolución liberal (1812-14, 1820-23), pero se vio obstaculizado hasta la muerte del rey (1833), fundamentalmente, porque no existía en España una poderosa burguesía industrial y financiera, como la que se había desarrollado en Inglaterra o Francia a raíz de la Revolución francesa, países en los que fue el motor del nuevo modelo económico.

---

[24] Ibídem., p. 69.

[25] "El diputado Alonso y López presentaba en 1811 un estado del régimen señorial en España: si la superficie total cultivada era de 55 millones de aranzadas (4,47 m2 en Castilla), toda ella estaba sometida a un tipo u otro de señorío: - 17.599.900 aranzadas de señorío realengo, - 28.306.700 aranzadas de señorío solariego o laico, -9.093.400 aranzadas de señorío eclesiástico." Ibídem, p. 73.

[26] SÁNCHEZ MONTERO, R.: *Hª. De España. S. XIX.* tomo V. Hª 16. Op. cit., p. 221.

Las clases sociales, escasamente desarrolladas en número y progreso continuaban distribuidas en los estamentos tradicionales. En la base, la clase más numerosa era la campesina, analfabeta, anquilosada dentro de unos moldes feudales, entre los que cabe destacar una sumisión fanático-religiosa inculcada por el clero, combinada con una extendida superstición popular achacable a las carencias totales de formación y cultura. Ambos ingredientes configuraban un rechazo total a todo lo que supusiera cambio y progreso, por lo que el liberalismo español no podrá contar con la fuerza de este pueblo, pacato y miedoso, totalmente manipulado por la iglesia.

La carencia de estructuras burguesas imposibilitó el desarrollo efectivo de la Revolución Industrial y, con ello, la aparición de la industria que no comenzó a manifestarse, de forma incipiente, hasta los años 30 cuando se inicien algunas condiciones económicas favorables, aunque no será patente su auténtica andadura hasta bien entrado el siglo XIX.[27] Esto determinó que fueran, prácticamente, inexistentes las nuevas clases sociales, patronos y obreros, salvo los tímidos esbozos que aparecieron en las escasas zonas que comenzaron a industrializarse, a partir de 1830, en el norte del país, Vizcaya y Asturias, Cataluña y Madrid.[28]

Es notable el grado de subdesarrollo y el carácter predominantemente agrario que presentará el país durante todo el siglo, poblado, sobre todo, por una masa de jornaleros sin tierra y arrendatarios pobres, situación que no modificaron las medidas de los sucesivos gobiernos liberales, si bien la ley de la desamortización de Mendizábal, en 1837, y la de Madoz, en 1855, paliaron el problema de la tierra, contribuyendo a hacer cultivables grandes extensiones. Se inició, entonces, un cierto proceso de cercamiento de tierras y la aplicación de unos sistemas de cultivo cerealístico más modernos que mejoraron la producción y posibilitaron que el país utilizara esta fuente de recursos para comerciar los excedentes con los países vecinos, aunque esta situación convirtió al campesinado en una masa proletarizada, empobrecida y explotada. [29]

Así, el resultado de estas leyes no produjo los efectos liberalizadores y democráticos que se pretendían, como los que se llevaron a cabo en Francia con la revolución, que sí fue efectiva en cuanto a la reforma agraria. Las tierras desamortizadas pasaron a engrosar las de los propietarios ricos, nobles o terratenientes que, en escasa medida, aplicaron avances o reformas, mientras

[27] "La industria era aún más exigua y no conviene confundir sus primeros pasos, que tienen lugar en este momento, con su desarrollo intenso, y las inversiones importantes que se producen en el período inmediatamente posterior." TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., p. 73.
[28] "A partir de 1830 se inicia el arranque de la nueva industria, dentro ya de una coyuntura económica favorable, a pesar de los obstáculos de la guerra carlista, las repercusiones de la crisis de 1846-48 y la persistencia de los bajos precios hasta 1854.", PÉREZ GARZÓN, J.S.: Op. cit., p. 88.
[29] Ibídem, pp. 69/70.

que una gran parte de campesinos, arrendatarios, aparceros o pequeños propietarios, no contaba con los medios económicos suficientes para llevar a cabo la aplicación de nuevas técnicas, por lo que siguieron haciendo uso de los procedimientos tradicionales. Por otro lado, el abundante número de jornaleros sin trabajo, incrementó el abuso, por parte de los grandes terratenientes, de esta mano de obra barata, lo que agudizó, aún más, el grado de proletarización masiva de los campesinos.

Sin embargo, hay que precisar que fueron notables las diferencias regionales entre el Norte y el Sur, dado que el problema agrario de los grandes latifundios de Castilla y Andalucía, no lo resolvieron las nuevas leyes sobre la tierra, más bien lo agudizaron, dando lugar a un panorama en el que era patente la pobreza y la miseria. Mientras, Cataluña, con distinta trayectoria histórica, propiciará la aplicación de avances agrarios y comerciales, favorecidos por la existencia de pequeñas y medianas propiedades, así como por el desarrollo de una incipiente industrialización, impulsada por capital extranjero. En esta zona apareció una clase social, de procedencia campesina, que formará la mano de obra de las fábricas y que constituirá el primer proletariado industrial del país. En 1848 se dio un importante paso en la mejora de la red de transportes en España, la puesta en funcionamiento de los primeros tramos de la primera red de ferrocarriles españoles, regulada por la Real Orden de 31 de Diciembre de 1844, que no verá su expansión hasta la segunda mitad del siglo XIX.

La Sociedad: Los artífices de la Constitución de 1812 habían iniciado un cambio radical en las estructuras sociales de la España del Antiguo Régimen, aplicando a partir de aquella primera Carta Magna el régimen de libertades individuales que preconizaba la Ilustración y eran la base del Sistema Liberal. Apenas esbozadas las posibilidades de protagonismo del pueblo en el proceso social, éstas se verán frenadas por la actitud intolerante del rey. El pueblo, realmente no había contado en

el proceso de la *"revolución liberal"*, llevado a cabo por el escaso número de los constituyentes reunidos en Cádiz como *"Nación"*, pero sí la guerra contra los franceses había logrado desatar un exaltado nacionalismo popular que sirvió de acicate al sentimiento colectivo patriótico frente al, *"enemigo"*, extranjero. Es probable que la garra y la fuerza de los que habían luchado por la libertad durante la epopeya napoleónica, no tuviera el suficiente peso social que se hubiera requerido para llevar a cabo una transformación inmediata en las bases de la sociedad española.

Después de los acontecimientos que convulsionaron el orden social establecido desde hacia siglos, las clases tradicionalmente dominantes, Aristocracia e Iglesia, que se reducían en España a una nobleza bárbara y terrateniente, escasamente culta, o, a una nobleza burócrata, plagada de cortesanos insolidarios e intrigantes, medianamente ilustrados, vieron conmoverse los cimientos de su status social. La burguesía se reducía a unos

grupos urbanos, escasos, medianamente preparados y con notable debilidad económica. Eran, los que se suponía, debían haber sido el motor revolucionario, como había ocurrido en Francia. El *Trienio Liberal* (1820-23), fue un rayo de esperanza dentro del panorama nacional de privaciones, presiones y ostracismo que había provocado el *Sexenio Absolutista* (1814-1820). Breve y parco período de libertades, pronto acallado y disperso pero simiente que se conservaría y cuajaría como fermento para la lucha incansable que llevaron durante diez años las perseguidas sociedades.

Durante la *Ominosa Década* (1823-33), restaurado el Absolutismo, se redoblaron las amarras de la intolerancia y de la incultura, con una dureza y una represión mucho mayor de las que nuestro país había soportado en el pasado que agravaron, aún más, las lacras seculares de todas las clases sociales, retrayendo a estadios pre-ilustrados a una exigua población que no sobrepasaba los catorce millones de habitantes. El retroceso hispano fue sumo en todas las escalas y estructuras de la sociedad. A la incuria, desidia e incultura de la cabeza dirigente y de su aparato de Estado, se añadía el dato de que, en 1800, el 94% de la población española era analfabeta, el 90% en 1840, en 1860 el 80% (Francia, el 32% en 1861, Inglaterra 30-33/% en 1850).[30]

Hasta la muerte del rey, en 1833, no se abrieron nuevas expectativas de cambio hacia un sistema liberal y, éstas, se vieron ensombrecidas y determinadas por los acontecimientos bélicos de la guerra carlista que abocaron al país a una terrible contienda, esta vez de carácter civil. [31] En tanto, el pueblo asistía impasible y ajeno al duelo que se establecía entre las diferentes tendencias ideológicas burguesas, partidos políticos, que empezarán a surgir, así como a sus aspiraciones de poder, padeciendo las insuficiencias e incompetencias del nuevo e inestable sistema. [32]

Pese a los cambios políticos el panorama social era desolador. La nueva burguesía tomó la antorcha arrebatada a los nobles, de los que en gran parte nutría sus filas. Muchos de estos burgueses liberales, moderados y progresistas, habían dejado atrás los años de juventud revolucionaria y de rebeldía romántica durante la larga espera y , cuando el régimen evoluciona hacia el moderantismo, se sumaron a un sistema burocratizado que, aún bautizado con rimbombantes términos de resonancias liberales, a la larga, resultará casi tan mediocre y anquilosado como el que le había precedido.

---

[30] MADOZ, P.: *Madrid, Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, partido y Villa*. Ed. Facsímil. Madrid. 1981, p. 287. Y ARTOLA, M.: Op. cit., p. 80.

[31] "Durante estos diez años, el absolutismo es derrotado y comienza la vida política de la burguesía, moderados y progresistas se disputan el poder a vueltas con una guerra civil en el norte del país y con dos clases o grupos sociales: la aristocracia y la Iglesia, que luchan contra las nuevas fuerzas en presencia." FERRERAS, J.I.: *La novela española en el s. XIX. Hasta 1868*. Madrid. 1987, p. 15.

[32] "La desamortización produjo el reforzamiento de las clases terratenientes, en cuyas manos estaban las palancas directrices de la economía y de la política..." TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., p. 72.

1.4.- La Cultura: El movimiento romántico. La Literatura y el Arte: La cultura española durante el reinado de Carlos III había sido de signo decididamente ilustrado y, dentro del concierto de las naciones europeas contemporáneas, nada hacía suponer que este desarrollo se iba a ver frenado en todos los aspectos de la cultura y el arte. [33] El ansia de reforma y progreso que habían traído en su bagaje, al volver del exilio, los ilustrados españoles, entre los que se encontraban las ideas y tendencias de las nuevas corrientes revolucionarias de Inglaterra, Alemania y Francia, quedó ahogada y estranguladas sus voces en el bochornoso episodio que, para nuestra historia, supuso el reinado de Fernando VII.

Los ecos del progreso resonaron de nuevo durante el Trienio Liberal y el fervor triunfal que el liberalismo, en ese corto período, comenzó a desarrollar en todos los aspectos de la vida social, dio vida a las primeras reformas y cambios que pretendían conseguir para España. Por otro lado, el espíritu subyacente, el impulso hacia la modernidad, el cambio, la europeización, apareció junto con las tendencias que anunciaban una nueva sensibilidad, el Romanticismo.

Era una tarea ardua y difícil para llevarla a cabo ya que los principios estaban más avanzados que la realidad social. Ésta era arcaica, campesina, retrógrada; refractaria a cualquier tipo de renovación. Y esta esperanza se vio nuevamente frustrada en sus ambiciosas aspiraciones con el fracaso de la revolución y, durante la década siguiente, pareció que la involución había logrado sus propósitos de aventar hasta las más mínimas partículas de lo que sonara a liberalismo y progreso.

Fueron vanos los nuevos intentos, promovidos desde las sociedades secretas, para derrocar al tirano y las medidas restrictivas e inquisitoriales persiguieron, censuraron y prohibieron cualquier manifestación diabólica; esto es, cultural, como prensa,

publicaciones, arte, teatro y todo aquello que fuera capaz de sacar a las masas de su marasmo. Pero, a pesar de los medios, no pudo impedir que, a su muerte, el movimiento revolucionario estallase triunfante, a pesar del inevitable pacto con una monarquía insegura y veleidosa. La regencia de Mª Cristina de Borbón abrió paso a los liberales. La postura tolerante de la regente estuvo motivada, más, por la conveniencia de afirmar en el trono a Isabel II, y así reforzar los apoyos a su partido, que a motivos reales de simpatía liberal. De

[33] "En definitiva, la España de finales del siglo XVIII se encontraba intelectualmente a tono con su época y, como indicó Pierre Vilar, en condiciones de pasar al siglo industrial en plan de igualdad con las otras naciones europeas.

No fue así, ni económica, ni social, ni culturalmente es posible comparar la España del siglo XIX con el resto de las potencias europeas de la misma época." CRUZ VALENCIANO, J.: *Hidalgos, burgueses, libros y libreros en Madrid.* p. 118.

todas formas, la clase liberal española era un conjunto ecléctico, formado y gestado básicamente en el seno de las clases ilustradas dominantes. [34]

Se inició, a partir de 1833, una etapa que supuso la desaparición, más o menos efectiva, de los resabios del absolutismo del Antiguo Régimen, si bien, estuvo sujeta, durante todo el siglo, a dificultades y altibajos en todos los aspectos de la vida española. Uno de los factores que es preciso destacar, por el importante papel que tuvo para la difusión, información y formación de todas las clases sociales, fue la prensa.[35] Todas las tendencias y partidos políticos la utilizaron como vehículo para la polémica y discurso político, siendo inapreciables los recursos que va a proporcionar la prensa escrita, si bien hay que dejar constancia de que este cauce de expresión apenas alcanzaba a interesar y a servir más que a un sector minoritario.[36] El desarrollo de la prensa escrita llevó aparejada la aparición de una industria que ya había comenzado su función, de forma precaria e irregular, a comienzos del siglo XIX, había padecido los avatares del proceso histórico y las consecuencias de la dura censura absolutista.[37] Además, este medio fue uno de los vehículos más importantes para la expresión y difusión del Romanticismo en España.

---

[34] "Se empezó exagerando el carácter burgués de la Ilustración española ignorando, como ha señalado Gil Novales, la fuerte vinculación del Antiguo Régimen de sus bases sociales, mayoritariamente compuestas por funcionarios, aristócratas y clérigos... Y probablemente se terminó exagerando el carácter netamente burgués de los cambios políticos y sociales que se operaron en España durante el primer cuarto del siglo XIX." Ibídem, p. 118.

[35] "... una de sus manifestaciones más espectaculares que siguió al triunfo del liberalismo, en especial al prodigioso desarrollo de la prensa que, tras las tímidas experiencias de los siglos precedentes, entra en su época más brillante, para disfrutar durante un siglo largo de la condición de instrumento único de la comunicación de masas, a las que informa, educa, orienta y en ocasiones moviliza al servicio de una u otra causa. ARTOLA, M.: Op. cit., p. 325.

[36] "Dicho de otra manera, los libros o los impresos que la gente podía comprar, se sobreentiende gente alfabetizada, variaron poco su temática y contenido respecto a épocas anteriores. En segundo lugar, la difusión social de la cultura impresa fue irregular también en lo que a las elites se refiere. En el proceso de recepción de la cultura ilustrada, la burguesía mercantil y financiera ocupó un lugar muy secundario. Por el contrario las clases sociales mejor informadas pertenecieron inequívocamente, al ámbito histórico de la sociedad estamental." CRUZ VALENCIANO, J.: Op. cit. , p. 118.

[37] "A pesar de las dificultades y altibajos, puede afirmarse que con la llegada del siglo XIX resurge, o mejor, se crea en España una auténtica industria editorial, pese a que las iras absolutistas e inquisitoriales no dejan de caer sobre impresores, editores y libreros, profesiones cuyos límites no eran muy precisos en aquel momento, y de que el medio principal de subsistencia, hasta el final del reinado fernandino, será la edición de colecciones por suscripción fija.

Los sombríos horizontes culturales y editoriales que caracterizan el final de esta época se ven contrarrestados con la sucesión inmediata de uno de los momentos dorados de la industria editorial española, al menos en lo que innovación y calidad se refiere: el romanticismo. Con la llegada de este movimiento cultural e ideológico, la transformación libresca es profunda, en realidad el libro romántico es el que presta carácter a este siglo." RODRÍGUEZ MARÍN, R.: *La novela en el s. XIX*. Madrid. 1982, p. 82.

a) El movimiento romántico: Es inherente, al tratar de la cultura durante las primeras décadas del siglo y, especialmente, de la de los años 30, tener en cuenta las características que el movimiento Romántico tuvo en España.[38] Empezó a manifestarse desde la primera mitad del siglo XVIII, cuando el notable ascenso de las clases burguesas posibilitó a este estamento, a través de la Ilustración, el camino hacia la situación de poder y prestigio que detentaba la nobleza decadente, sostén de las monarquías absolutas. Contradictorios y complejos caminos enredaron la maraña que llevaría al camino de su comprensión, que podemos analizar desde diversos aspectos, en lo político, en la sociedad, en el pensamiento, en el arte.

Los primeros contactos y noticias que se tuvieron del Romanticismo procedían de dos caminos; uno, el de los viajeros europeos que habían descubierto a España como país *romancesco* en su misma identidad, fuente inspiradora por su pasado medieval pleno de restos que hablaban en un lenguaje exótico de mundos lejanos orientales, a la vez próximos a las fronteras europeas, y por las características de su paisaje abrupto e intrincado, netamente pintoresco [39]; otro, el de los exiliados españoles durante el reinado de Fernando VII que habían entrado en contacto con los círculos románticos en Inglaterra, Francia, Alemania e Italia.[40]

El Romanticismo español, desde sus orígenes, estuvo íntimamente unido a la presencia burguesa en la vida española, a sus intentos de lograr el cambio y el progreso de las estructuras. Sin embargo, debido al escaso desarrollo de esta clase, se llevó a cabo una contemporización con los poderes fácticos, que en gran medida estuvieron constituidos por los antiguos privilegiados. Éste heterogéneo grupo es el que se incorporará a las nuevas corrientes dotándolas de unas características especialísimas, de ahí que el movimiento romántico

---

[38] "¿Qué es el Romanticismo?... Pocos hoy día querrían dar a esta palabra. un sentido real y positivo: ¿se atreverán, no obstante, a afirmar que una generación consiente en librar una batalla de muchos por una bandera que no es un símbolo?..... recuérdense las inquietudes de estos últimos tiempos y se verá que, si han quedado pocos románticos, es debido a que pocos de ellos han encontrado el romanticismo, pero todos lo han buscado sincera y lealmente." BAUDELAIRE, Ch.: *El salón de 1846.* Valencia. 1976, p. 100.

[39] "Pues bien, al margen del nuevo espíritu de la época, el detonante al que antes aludíamos fue la Guerra de la Independencia que convirtió nuestro país, durante algunos años, en zona de paso obligada a muchos miles de europeos: ingleses y franceses principalmente, de manera que, aunque años antes tuvimos visitantes tan perspicaces como el inglés y los exiliados de la Revolución Francesa, Towswed o el francés Bourgoing, por citar sólo un par de ejemplos, la avalancha de hispanofilia se produce tras la sangrienta contienda y alcanza su punto culminante entre 1830 y 1850, cuando se institucionaliza oficialmente por toda Europa el triunfo del Romanticismo." CALVO SERRALLER, F.: *Los viajeros románticos franceses y el mito de España.* En Introducción. Catálogo: *Imagen Romántica de España.* Madrid. 1981, p. 22.

[40] "... entre éstos, no había sólo hombres políticos, sino también artistas, literatos y poetas. Con ellos volvieron la ideología del año 12 y la más extremista del año 20. Venía también en su equipaje con etiqueta inglesa o marchamo francés, según los casos, la gran novedad del siglo: El Romanticismo." CATÁLOGO.: *Exposición de libros y estampas del Madrid romántico.* Madrid, dic. 1961- feb. 1962, p. 13.

hispano pierda, casi totalmente, el sentimiento revolucionario y se acomode al nuevo estilo al borde de un conservadurismo tradicional, quedando como un fenómeno cultural desdibujado y de carácter moderado que constantemente buscará su propia identificación en un sometimiento formal a las propuestas y antecedentes externos.[41]

Con todo, la revolución romántica en España se hizo sentir, aunque fuera por breve espacio de tiempo, considerando que varios autores, entre ellos Navas Ruiz, consideran como fecha de esplendor del movimiento en nuestro país la década que comprende los años 1834 a 1844[42], desarrollando un auténtico y peculiar movimiento en la prensa, las letras y las artes.[43]

b) La literatura romántica: *"El Romanticismo es una revolución artística tan grave y transcendental que sobrepuja al mismo Renacimiento"*, ha dicho Julio Cejador y Franca en su Historia de la Literatura y la Lengua castellana. [44] Con la vuelta a España de los exiliados españoles, después de la muerte de Fernando VII, llegó el germen de los movimientos culturales e ideas estéticas que conmovían Europa desde los primeros lustros del siglo XIX.

Ya, desde algunos años antes de la muerte del rey, había aumentado el número de publicaciones de novelas que se reducían a traducciones, de bastante mala calidad, procedentes de Francia y de Inglaterra. Los títulos de novelas traducidas entre 1800 y 1830 son más de trescientas, entre los que se encuentran, por ejemplo, *Atala* de Chateaubriand (1768-1848), que llegó a imprimirse en español diecinueve veces durante el período de tiempo señalado. Asimismo, hubo cerca de un centenar de novelistas españoles que publicaron más de doscientos títulos de este género.

Al mismo tiempo que se extendía la atracción y gusto por la novela, se desarrolló una industria editorial que supuso la aparición de circuitos comerciales de difusión y de venta. Los editores crearon bibliotecas y colecciones de libros que se repartían mediante suscripciones periódicas, tratando de llegar a todas las provincias de España, de captar y conseguir lectores. Las editoriales más importantes se encontraban en Madrid, Barcelona y Valencia, teniendo éstas sus puntos de distribución y venta en librerías, editoriales y locales para envíos a provincias.

---

[41] "Respecto a lo que se ha llamado romanticismo reaccionario o conservador, habría que matizar semejante concepto, relacionándolo con el inevitable proceso de conservadurización de los grupos burgueses antaño revolucionarios." PÉREZ GARZÓN, J.S.: Op. cit., p. 11.

[42] NAVAS RUIZ, R.: *El romanticismo español.* Madrid. 1982, p. 37.

[43] ".... paralela a la marcha de nuestras luchas políticas y guerras civiles se desarrollan la batalla literaria y el certamen artístico. Durante unos años el romanticismo en plena ofensiva va desplazando de sus sólidas posiciones a los clásicos hasta hacerse dueño absoluto de gustos y criterios. Luego caminará hacia su ocaso, sin que sepamos a ciencia cierta el momento en que nos dice su adiós definitivo." CATÁLOGO.: Op. cit., p. 13.

[44] NAVAS RUIZ, R.: Op. cit., p. 11.

Hasta 1830 el interés hacia este medio de conocimiento y distracción se manifestó de forma paralela al desarrollo y ascensión de la clase burguesa, sobre todo en la pequeña burguesía comerciante. Esto movió a la clase dominante a intervenir en los temas y traducciones, mediante la censura, y a dirigir los temas tolerados a fin de inculcar, a través de ellos, las ideas moralizadoras del sistema. Aparecieron cuatro tendencias que se fundamentaban en cuatro distintas formas de pensar, de sentir y de escribir, la novela moral y educativa; la novela sensible o sentimental; la novela de terror y la novela anticlerical. [45]

La década de los años treinta estuvo marcada por una liberalización paulatina en las nuevas leyes, sobre todo a partir de la Constitución de 1837, si bien no supuso la desaparición de las trabas y la censura, favoreció un cierto desarrollo en la literatura, en las publicaciones periódicas y en el teatro, lo que contribuyó a paliar el importante hueco que habían dejado la incultura y la intolerancia. Todos los géneros literarios reflejaron la influencia de las corrientes europeas, conocidas en España a través de los exiliados que regresaron a partir de 1830. Así, se conocieron en nuestro país algunas de las más notables obras del romanticismo europeo (Alemania, Francia, Inglaterra, Italia), sobre todo de la novela histórica. [46] Por otro lado, España había sido punto de referencia y atracción para numerosos escritores y viajeros europeos, desde que los hermanos Schlegel, en la revista El Ateneo (1798-1800), revalorizaron la Edad Media como fuente de inspiración, un exaltado sentido del cristianismo y de la religiosidad y una especial atención hacia el Siglo de Oro español y sus mejores autores, sobre todo Calderón de la Barca.[47] Junto a esto, el atractivo de la corriente romántica más exaltada que había puesto de moda, en Inglaterra, la obra de Lord Byron. [48]

---

[45] FERRERAS, J.I.: Op. cit., pp. 19/25.

[46] "... la novela histórica comienza con Chateaubriand y con Walter Scott, pero si nos atenemos a la nueva visión del mundo, revolucionaria o no la novela histórica es una materialización al nivel novelesco (o al nivel de la representación artística) de un desequilibrio social. Hay una novela histórica en la que se exaltan las fuerzas del yo, como las únicas capaces de transformar al mundo; pero también existe otra novela histórica que sirve de refugio a la derrotada ideología aristocrática, que le sirve también de catarsis, por medio de la cual se proclama la perennidad de ciertos valores puestos en duda primero, y después negados, por la burguesía revolucionaria (la jerarquía, la fe, etc.,). " Ibídem, pp. 30/31.

[47] "Pero Augusto Guillermo Schlegel no se contenta con referirse en términos tan encendidos al gran pasado de España, sino que se hace cargo de su presente y mira esperanzado a su porvenir. Considera que España ha salido bien librada respecto de "la lamentable ilustración (die Leidige Aufklärung) de la pasada generación". ALLISON PEERS, E.: *Historia del movimiento romántico español.* Tomo I. Madrid. 1973, p. 123.

[48] "Con su estilo de vida desenfadada y con su imaginación poética, imaginativa y fecunda, apasionada, dio pie a toda una actitud, el byronismo, en el que se mezclan el orgullo satánico, la impiedad, el pesimismo y la melancolía, el escepticismo ante la vida, la aventura, la sensualidad, la exaltación del yo, la persecución de ideales imposibles..." NAVAS RUIZ, R.: Op. cit., pp. 14/15.

La producción novelística en España, a partir de estos momentos, fue muy numerosa y de compleja clasificación, aunque el Romanticismo supuso una ruptura en cuanto a los temas, los géneros y la ideología; así como el compromiso ante la vida. Si bien, no alcanzó el nivel de las publicaciones europeas de este género, no puede dejar de ser tenida en cuenta como fuente para la comprensión del romanticismo español.[49] Además del terreno de lo novelesco, otros géneros de la creación literaria, teatro, poesía y prensa, reflejaron la revolución romántica en su producción y en el número de autores. No todos, ni de forma radical y simultánea, adoptaron las nuevas corrientes en sus obras.

Hasta muy avanzado el siglo XIX se mantuvieron los gustos neoclásicos del siglo anterior en algunos autores, como en Bretón de los Herreros; muchos de ellos, que iniciaron su obra en el estilo clasicista, se convirtieron al nuevo estilo, Rivas y Espronceda entre otros. Dentro del primer romanticismo pertenecieron a la tradición clasicista, Martínez de la Rosa, Espronceda y Larra. En el segundo romanticismo o segunda generación de fervientes y apasionados románticos podemos contar a Gil y Carrasco, Navarro Villoslada, Donoso Cortés, García Gutiérrez, Hartzenbusch, Avellaneda, Zorrilla, Coronado y otros. Algunos escritores que permanecieron sin tomar parte en las posturas enfrentadas entre *Los Modernos* y *Los Clasiquinos,* optaron por una observación curiosa de lo popular y castizo que, a la vez, producirá una valiosa obra documental de tipos y costumbres pintorescas. Serán, Mesonero Romanos y Estebánez Calderón.

En la poesía y en el teatro, éste sobre todo, se afirmó el triunfo del movimiento romántico en nuestro país y proliferaron las obras concebidas dentro del nuevo gusto y las nuevas ideas, como las que preconizaba el *Don Álvaro.* Esta obra, que fue estrenada con un inusitado éxito de público y división de opiniones, plagó de artículos de opinión y críticas las páginas de los periódicos y las revistas de ese momento, iniciando una polémica por las innovaciones que suponía, sobre todo, para un público acostumbrado a ver las representaciones de teatro de gusto neoclásico y a una férrea censura fernandina.

Surgieron, entonces, sobre la escena española, héroes de carácter épico y caballeresco que se desenvolvían entre decorados medievales, desarrollando no una, sino varias acciones que se entrelazaban dando origen a una mayor diversificación y vistosidad. Desaparecieron las reglas de lugar y tiempo y se introdujeron elementos cómicos acompañando a situaciones de intenso dramatismo. Se utilizaba, alternativamente, verso y prosa sin atenerse a reglas o medidas. Se perdió el sentido moralizador como única razón y justificación

[49] "La novela española parece aprovecharse inmediatamente de la nueva libertad conseguida con la desaparición del régimen absolutista, y surge así la "novela histórica" con visión o sin visión política. Se cultiva "el costumbrismo" en sus varias tendencias, sobre todo en la política, y se echan las bases del dualismo novelesco que se desarrollará en el período siguiente." FERRERAS, J.I.: Op. cit., pp. 14/15.

del fenómeno dramático. Se intentó subyugar al espectador, conmoverlo hasta lograr un pasmo sublime ante la exaltación de la obra, de los sentimientos de los personajes. Podríamos aplicarle la frase de Visconti: "*Me horroriza pero me fascina*". En *Confidencias*, 1974.

Los personajes estarán marcados por un sentido extraño, singular, infernal, don Álvaro, don Juan, Macías, Juan Lorenzo, el Trovador. Se desarrolló una enorme abundancia de recursos escenográficos cargados de misterio, desafíos, cementerios, apariciones, suicidios. Actitudes exaltadas de cinismo y reto ante los poderes del más allá o los divinos; de todas las normas establecidas, respeto a la ley, a los deberes, a la religión; exaltación de los valores individuales, gallardía, valentía, arrojo. Con Martínez de la Rosa, Angel Saavedra, García Gutiérrez, Hartzenbusch, José Zorrilla se cubrió el brillante panorama de dramaturgos del romanticismo español. Las manifestaciones artísticas y literarias románticas se sucedieron y multiplicaron durante su período de esplendor (1834-44).

En 1834 se estrenaron en Madrid varias obras de teatro;[50] la primera de ellas *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa y *Macías*, de Larra. En 1835 se estrenó *Don Álvaro o la fuerza del sino*, del Duque de Rivas. Tres obras originales se estrenaron también en Madrid en 1836, *El trovador*, de García Gutiérrez; *Aben Humeya*, de Martínez de la Rosa y *Elvira de Albornoz*, de Díaz.[51] En 1837 se produce la última de las obras de teatro plenamente romántico con el estreno de *Los amantes de Teruel*, de Hartzenbusch.[52]

A estas creaciones, de carácter plenamente romántico, se incorporó una producción novelística de tema histórico, que contó con un antecedente en: *Ramiro, Conde de Lucena*, (1823) de Húmara y Salamanca, a la que siguió un extenso repertorio de obras originales, muchas de las cuales manifiestan claras connotaciones con la obra scottiana. Entre los numerosos títulos que se editaron en varias provincias españolas, sobre todo en Madrid, Barcelona y Valencia, cabe destacar algunos: *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras* (1831) de Trueba y Cossío; *El doncel de Don Enrique el Doliente* (1834), de

---

[50] "Debe notarse que el éxito que logró se circunscribió casi enteramente a la producción española nacional. Por limitada y breve que fuera la popularidad de ésta, aún lo fue más la de las traducciones de obras francesas. El único servicio prestado por aquellas producciones fue fomentar el gusto por el teatro nacional de patrón similar." ALLISON PEERS, E.: Op. cit., tomo I, p. 323

[51] Ibídem, pp. 342/343.

[52] "... una década apenas, lo suficiente para transformar el panorama cultural, también por supuesto el social y político de España. Se inicia con una obra de teatro, "La conjuración de Venecia", y se acaba con otro: "Don Juan Tenorio" de Zorrilla. Entre estas dos fechas escribe Larra muchos de sus artículos; Espronceda sus poesías; Hartzenbusch, García Gutiérrez, Gil y Zárate, el propio Zorrilla sus mejores dramas; florece el costumbrismo y se publican "Los españoles pintados por sí mismos"; la novela histórica alcanza un apogeo inusitado; los grandes autores extranjeros: Hugo, Dumas, Scott, Byron, se popularizan; revistas y periódicos acogen en sus páginas las novedades." NAVAS RUIZ, R.: Op. cit., p. 37.

Larra; *Doña Isabel de Solís, reina de Granada* (1837), de Martínez de la Rosa, y otras muchas, cuyo repertorio recoge Ferreras en su estudio sobre el liberalismo y la novela histórica.[53] Notable también la producción poética que contó con excelentes autores, baste citar a Espronceda, y en la periodística, a Larra.

A ésta, que podíamos considerar como primera generación romántica, ponen fin, en el teatro, *El zapatero y el rey* (1840) y *Don Juan Tenorio* (1844), de Zorrilla; en novela, *El Señor de Bembibre* (1844), de Gil y Carrasco, y en poesía, Zorrilla, Arolas, García Gutiérrez, Rivas, y otros. De forma paralela, floreció y se desarrolló el costumbrismo que contó entre sus máximos exponentes con Fernández de Moratín y Bretón de los Herreros, en el teatro; Mesonero Romanos y Estebánez Calderón, en la literatura.

La prosa tuvo, en el período romántico, tres vertientes: la novela histórica, la novela de costumbres y el artículo periodístico.[54] La primera arrancaba de la influencia de la novela histórica, en boga en Europa, que había impuesto la novela de Walter Scott. Dentro de este género novelesco surgieron numerosas variantes que dieron lugar a varios tipos de novela, que Ferreras establece en, novela histórica de origen romántico; novela histórica de aventuras y novelas de aventuras históricas. Por último, aparecerá un proceso paraliterario, la novela por entregas que, difundida a través de la prensa periódica, tuvo enorme aceptación en las clases populares a las que les estaba vedado, por razones económicas, la adquisición de publicaciones más selectivas de los géneros anteriormente citados.

Junto a las manifestaciones literarias expuestas, el género que desempeñó un papel fundamental, a partir de la década de los treinta, fue la prensa que consiguió convertirse en un elemento decisivo para la expansión y difusión de las nuevas ideas liberales. Sirvió como tribuna para la crítica de las nuevas pugnas políticas; como vehículo de información; como instrumento de formación y medio aleccionador de las diversas clases sociales. Numerosas fueron las publicaciones periódicas, diarios y revistas que se editaron, a veces con enorme rapidez desde su aparición hasta su cese.[55] Es preciso anotar las

---

[53] FERRERAS,J. I.: *El triunfo del Liberalismo y la novela histórica. 1830-1870.* Madrid. 1976, pp. 134/138.

[54] "La novela ya se venía desarrollando aunque sin excesivo éxito dadas las dificultades de todo tipo para su extensión pública. Sus antecedentes: "Ramiro Conde de Lucena" de Rafael Húmara y Salamanca publicada en Madrid durante el trienio Liberal o la novela de Telesforo Trueba y Cossío: "Gómez Arias or the moors of the Alpujarras, impresa en Londres por primera vez en el año 1828." RODRÍGUEZ MARÍN, R.: Op. cit., p. 15.

[55] "Entre los medios que algunos escritores escogieron para vivir estuvo también el periodismo. Restaurada la libertad y los partidos políticos, floreció el periodismo político junto al literario y al cultural. El periódico era en general de modesto tamaño y de modesta tirada, las revistas en cambio, se esmeraron en la presentación tipográfica y el grabado. Unos y otros vivían a base de suscriptores. Los sueldos de los colaboradores eran pequeños: una

dificultades que la empresa periodística tuvo que vencer a pesar de las leyes que exclusivamente liberalizaron a la prensa de carácter cultural y artístico. [56] Es muy numerosa la relación de publicaciones que a partir de la primera regencia (1833), se sucedieron, sobre todo en las grandes ciudades españolas. [57]

Estas publicaciones, fueron el instrumento más utilizado para la defensa de las ideas opuestas, ya antiguas, como la de clásicos y románticos, polémica en la que los románticos trataron de exponer con claridad el contraste de ambas escuelas. Los clasicistas, que habían contado con la protección y ayuda de la monarquía de Fernando VII, se expresaron en furibundas invectivas contra los románticos en sendas revistas: *La Estrella* (1833-1834) y *El Eco del Comercio* (1834-1837), mientras la revista militante del romanticismo fue, por esas fechas, *El Artista* (5 Enero 1835-Abril 1836). De todas estas publicaciones ninguna como *El Artista*, supo llevar la bandera del romanticismo de una forma tan preciosista y elegante que logró que se le pueda aplicar aquella frase de Baudelaire: *"Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente, la más actual de la belleza."* [58]

c) El Arte: El arte perdió las bases y los principios que lo habían sustentado, mantenido y protegido, Iglesia y Monarquía y se vio abocado a un destino incierto dado que la nueva clase social que detentará el poder no estaba formada, en su gran mayoría, en unos principios sensibles hacia la expresión artística. De ahí que se dieran, de forma paralela dos corrientes, la oficial, académica, en la que persistían los principios herederos del Neoclasicismo que valora sobre todo el dibujo y, la moderna, romántica que antepone el sentimiento, lo individual, la naturaleza y la libertad sobre todo principio establecido.

De estas dos tendencias contrapuestas surgirá la polémica que enfrentará a través de la prensa del momento y en las tertulias, como la de *El Parnasillo y El Ateneo*, a clasicistas y románticos, polémica ésta que se remontaba a 1814, suscitada entre Nicolás Böhl de Faber y Joaquín de Mora[59], el primero

---

excepción fue Larra, que llegó a ser el mejor pagado de su oficio." NAVAS RUIZ, R.: Op. cit., p. 98.

[56] "La situación legal de la prensa de acuerdo con el decreto de 1 de Enero y el reglamento del 10 de Junio de 1834, era la siguiente, no necesitan licencias ni censuras previas los periódicos que traten de materias literarias y científicas, y sí las que traten de política o religión. El oficio de censor era asalariado." SEOANE, M.C.: *Historia del periodismo EN España II. El siglo XIX.* Madrid. 1987, p. 141.

[57] "Tras la muerte del rey los periódicos se multiplican de modo que al acabar el año 34 había en Madrid treinta y seis. [....] Pero en estos años se repite el fenómeno de las dos anteriores épocas constitucionales; la mayoría de los periódicos tienen vida efímera. Continuamente nacen y mueren, pocos son los que pueden estabilizarse. Unos mueren de muerte violenta por la política represiva del gobierno. Otros de muerte natural, por consunción, víctimas de la falta de medios técnicos y financieros." Ibídem, pp. 142/143.

[58] BAUDELAIRE, CH.: Op. cit., p. 100.

[59] NAVAS RUIZ, R.: Op. cit., p. 36.

partidario de un romanticismo reaccionario y nostálgico que propugna la recreación del pasado histórico *"romancesco"*, del corte de la corriente creada por los hermanos Schlegel. La tribuna, desde la que se defenderá una postura y se repudiará otra, será la revista *El Artista*, que fue uno de los órganos difusores del Romanticismo español.

El desarrollo de la litografía y de nuevas técnicas de grabado estuvieron íntimamente relacionados con la difusión del romanticismo, constituyendo un notable apartado de creación artística que aportará nuevos lenguajes artísticos basados en la libertad de expresión, siendo Goya uno de sus máximos exponentes.

2. El Madrid Romántico

2.1.- Entorno Socio-económico. a) La sociedad: Madrid era una ciudad sucia y polvorienta que no conocerá reformas urbanas hasta bien entrado el siglo XIX. El desarrollo urbanístico se había paralizado, prácticamente, desde el reinado de Carlos III, con el consecuente deterioro y desgaste de las infraestructuras creadas por aquel monarca ilustrado. Hasta 1857 no se realizó el primer Censo nacional por lo que las referencias para analizar la población madrileña y sus variables demográficas son el algunos casos inseguros, sobre todo durante la primera mitad del siglo.

- 1825.....201.344 hab.....- Miñano.
- 1833 .....166.595 " .....- Madoz.
- 1836.....224.312 " .....- Ministerio de Gobernación.
- 1846.....206.714 " .....- Empadronamiento.
- 1850.....221.707 " .....- Comisión Estadista Municipal.
- 1853.....236.649 " .....- Mesonero Romanos.
- 1857.....281.170 " .....- Censo Nacional. [60]

Determinante será para Madrid su condición de capitalidad y el hecho de reflejar todos los acontecimientos que convulsionaron a la nación durante el siglo XIX, especialmente en las primeras décadas.[61] El modelo demográfico madrileño es el de la primera fase pre-industrial, con unas tasas elevadas de mortalidad, sobre todo de mortalidad infantil. [62] Las causas de este proceso estaban en la falta de unas estructuras evolucionadas; en la carencia de niveles de progreso e industrialización en lo económico; en los fallos de las estructuras urbanísticas; en las condiciones de salubridad e higiene o de recursos asistenciales; así como en los elevados índices de pobreza. Por otro lado, Madrid era una ciudad insana y poco salubre, lo que se deduce del análisis y estadísticas que Pascual Madoz recoge en su tratado sobre la capital, en el que se observan las características de la higiene y las enfermedades más frecuentes que sufrían los madrileños. [63]

---

[60] FERNÁNDEZ GARCÍA, A. y BAHAMONDE, A.: *Historia de Madrid.* Madrid. 1993, p. 481.

[61] "...(1800-1845). Fase de parálisis y oscilaciones con flexiones al alza y baja provocadas por procesos de tanto impacto como la Guerra de la Independencia o los conflictos políticos del reinado fernandino". Ibídem., p. 481.

[62] "En España todavía a mediados de los 80 la mortalidad infantil suponía la proporción de alrededor de 245 por mil nacidos, cifra alarmante pero que podía codearse con la aterradora de Madrid, donde se rebasaba el 400 por mil." Ibídem., p. 483.

[63] "Son pues las principales enfermedades que en ella se padecen, o estacionales, dependiente de los cambios que las estaciones determinan en el organismo animal, o

Las tasas demográficas muestran, sin embargo, acusados contrastes entre los distintos distritos según su escala social, lo que pone de manifiesto las diferencias de clase y condiciones de vida de los madrileños.[64] El fenómeno demográfico que resultaba ser involutivo, dada las elevadas tasas de mortalidad, quedaba contrarrestado gracias al flujo continuado de emigración procedente de otras provincias que compensó, de esa forma, la estructura de la población activa, sobre todo teniendo en cuenta que la población inmigrante comprende un grupo de edades entre los veinte y cuarenta años. Este proceso se mantuvo desde 1804 a 1846. Procedían, fundamentalmente, de Castilla la Nueva, Castilla la Vieja, la provincia madrileña y ,especialmente notable, de Asturias y Galicia.

Guerras, epidemias y una economía de base agraria confirieron a Madrid, hasta mediados del siglo, un panorama de estancamiento social y de depresión que se reflejó en distintas crisis cíclicas. Los distintos grupos sociales se repartían en Madrid en los distintos barrios que configuran la urbe, Palacio, Universidad, Correos, Hospicio y Aduana correspondían al cuartel Norte. Congreso, Hospital, Inclusa, La latina y Audiencia que pertenecían al cuartel Sur.[65] La zona de las clases privilegiadas: aristócratas, clérigos, funcionarios y burguesía, se concentraba en el triángulo que forman las calles, Alcalá, Carrera de San Jerónimo y Paseo del Prado; las restantes, se diseminaban en los barrios circundantes, en el extrarradio, o cerca del río. Menestrales, artesanos, abaceros, planchadoras y otras profesiones, residían en esta variopinta y destartalada urbe que se extendía por arrabales y huertas. Por un lado, el río Manzanares y, por otro, el camino de Castilla.

Dominaban aún, hasta la llegada de la desamortización, una notable cantidad de iglesias, conventos e instituciones religiosas, baste anotar que en el estudio de Madoz aparecen, en el año 1848, ciento catorce edificios de carácter religioso.[66] La vida de Madrid que fue saliendo tímidamente del ostracismo fernandino, discurría entre las plazas y mentideros de la villa hasta perderse en las solanas, las huertas y praderas del otro lado del río.

Las características básicas de la sociedad madrileña derivaban de dos factores, de su condición de capital del reino y de su retraso industrializador que no se iniciará hasta la década de los cuarenta con el reinado de Isabel II.[67]

---

esporádicas, llamadas también accidentales, como son el sexo, la edad, la constitución física, la intemperancia, las privaciones, la alimentación escasa o mal condicionada, etc., etc.; enfermedades que se padecen en todas partes con más o menos excepciones, así agudas como crónicas". MADOZ, P.: Op. cit., p. 161.

[64] "Muestra de una sociedad desigual en la que no se repartían la vida y la salud de forma más equitativa que la riqueza." FERNÁNDEZ GARCÍA, A. y BAHAMONDE, A.: Op. cit., p. 484.

[65] TUÑÓN DE LARA, M.: Op. cit., p. 72.

[66] MADOZ, P.: Op. cit., pp. 221/230.

[67] "En cuanto a capital política tenía garantizada la presencia de las viejas aristocracias y la concentración de las profesiones liberales y de una abigarrada burocracia ligada a la actividad pública; por su retraso industrializador careció en los primeros decenios de un significativo

En una visión de conjunto se comprueba que entre 1800 y 1900 se pasó de una sociedad Antiguo Régimen, con clara presencia de los estamentos privilegiados y escasa diversificación de las actividades, a otra sociedad, postartesanal o preindustrial, fuertemente burocratizada, en la cual se percibían una serie de círculos: cohorte aristocrática en torno al trono; núcleo burgués de hombres de negocios y financieros que especulaban con el suelo y otros sectores de inversión típicos de la gran ciudad. Además, niveles nutridos de funcionarios y de profesiones liberales, un amplio tramo de artesanos y de oficios sin especial cualificación y, en la base, una masa amorfa en la que se incluyen inmigrantes sin integrar, parados y pobres. [68]

Cada grupo social tenía sus zonas exclusivas de expansión y esparcimiento. De los escasos focos de diversiones, el café fue para las clases burguesas el centro de las tertulias donde se repasaba cada día el acontecer político y la noticia de actualidad; el teatro será el núcleo de difusión de la cultura, de la ideología y de la estética del momento, asequible, fundamentalmente, a las clases burguesas altas, a la nobleza y a las élites de intelectuales. Menos elevadas y más bullangueras eran las diversiones de la clase media y baja de Madrid, verbenas, bailes, corralas y tabernas, aún con notables pervivencias de lo renacentista. A veces la diversión consistía en mirar cómo se divertían las clases altas, acudiendo a la salida de los espectáculos y paseos. [69]

b) La economía: Del mismo modo que la población de Madrid estuvo determinada por el hecho de la capitalidad, la economía de la urbe estará condicionada por el mismo fenómeno. El centralismo que llevaron a cabo los Borbones desde su establecimiento en España (1700), se había configurado plenamente con la conversión de esta capital en Corte y sede del Estado. Llegado el liberalismo, durante la primera mitad del siglo XIX, Madrid se convirtió en un centro de aglutinación e irradiación de diversos elementos. Por un lado, fue el centro de distintas corrientes y flujos comerciales para el abastecimiento de la urbe; por otro, fue un notable elemento dinamizador dado su carácter político. [70]

---

grupo de hombres de empresa, presente por el contrario en Barcelona o en Cádiz." FERNÁNDEZ GARCÍA, A. y BAHAMONDE, A.: Op. cit., p. 487.

[68] Ibídem, p. 489.

[69] "Cuando Mª Cristina asume la regencia, la capital del reino es una urbe incómoda, estrecha y sucia que no está a la altura de las exigencias. Fernando VII ha reinado con pautas absolutistas, encerrado en su corte y residiendo en los Reales Sitios sin contacto con el pueblo. Pero las desamortizaciones llevadas a cabo por su esposa liberalizan la actividad económica de tal forma que en pocos años los sectores enriquecidos sustituyen a la nobleza, ya no en el poder, sino en la estética y en la cultura. [...] Al igual que en otras capitales europeas, la carencia de infraestructura madrileña choca con los afanes de comodidad y seguridad de una burguesía, que, nacida del pueblo, aunque se desligue de él, siente gran apego por el medio ciudadano." AZNAR, F.: Madrid, *una historia en comunidad.* Madrid. 1987, p. 264.

[70] "La economía de la ciudad es más industriosa y artesanal que industrial, más rentista que burguesa, predomina más el comerciante sujeto a una estructura familiar que el empresario en

La situación geográfica de Madrid supuso un importante handicap para su desarrollo industrial. Alejada de las fuentes de recursos, de producción y de las vías de comunicación, mantuvo, hasta mediados del siglo, una infraestructura claramente artesanal heredera del Antiguo Régimen.[71] Pocas y escasas las fábricas de los distintos sectores, exceptuando el gran taller de Bonaplata, fábrica de 2ª fundición, pionera en el ramo del metal que se instaló en 1839 en el convento de mercedarias de Sta. Bárbara, después de la desamortización, que abastecía de maquinaria a las industrias de alimentación (casi inapreciables), a las de papel y posteriormente a las piezas de hierro colado para el ferrocarril de Madrid a Aranjuez.

Prácticamente inexistente el sector textil, cuya decadencia era total, en todo el siglo XIX no había en Madrid ninguna fábrica de tejido que pudiera designarse con ese nombre, todo se reducía a la existencia de algunos obradores que malvivían dadas las precarias circunstancias del escaso comercio.[72] Por otro lado, centralizó los recursos de otros rincones de la península, bien por motivos de su abastecimiento o por intereses financieros de inversión en la capital, al ser el centro burocrático. Hasta que el ferrocarril no se desarrolló debidamente, Madrid careció de buenas comunicaciones, lo que impedía a la urbe lograr el grado de desarrollo que caracterizaba a otras capitales europeas, como París o Londres, y como dice Gómez Mendoza: *"El ferrocarril convirtió a Madrid en puerto de mar".* [73]

2.2.- La Cultura: La corte, radicada en Madrid, fue durante el reinado de los Borbones el centro de atención en el que se articuló un mecenazgo cortesano que detentaban los privilegiados, la corona, la nobleza y la Iglesia. La Ilustración aportó, entre otras cosas, el interés por el saber, el afán hacia la cultura y el conocimiento, y, promovida por la monarquía, la creación de una cultura de Estado, determinada por el control de las Academias en todos los ámbitos del saber y de la creatividad. Esto dio lugar a una oficialización e intervención estatal en la enseñanza de todos los campos del conocimiento y de las artes. Por otro lado, estuvo el papel del mecenazgo privado y, a su

---

sentido estricto. [...] Madrid, pues, centralizó recursos de todo el país, pero no los absorbió en su propio desarrollo". FERNÁNDEZ GARCÍA, A. y BAHAMONDE, A.: *Op. cit.*, p. 516.

[71] "Las nuevas fábricas eran casos aislados que aparecían en diversos sectores de baja tecnología y producción destinada al gran consumo, o en aquellos sectores muy vinculados al mundo de la construcción o al editorial; el ámbito de los tipógrafos y encuadernadores, con seguridad el sector más modernizado de la ciudad y el más industrioso. [....] En 1848 había instaladas en la capital 67 imprentas... Alguna de ellas como la imprenta de Mellado, la Imprenta de Jordán o la de la casa Rivadeneyra superaban los 150 trabajadores." Ibídem, pp. 517/ 518.

[72] ".. el comercio de aquella época se bifurca entre un reducido número de establecimientos especializados en el comercio de lujo de una elite pudiente, afecta a la economía de la capital, y un sin fin de pequeñas unidades encargadas de abastecer lo que hemos definido anteriormente por economía de la ciudad sujeta a una demanda rígida y limitada en sus recursos". Ibídem, p. 524.

[73] GÓMEZ MENDOZA, A.: *Ferrocarril, industria y mercado en la modernización de España.*, p. 136.

amparo, surgieron también los "salones nobiliarios" como espacios de cultura y socialización. [74]

Madrid comenzó a recibir corrientes culturales, de otros países europeos, Francia, Alemania, desde mediados del siglo XVIII y esas corrientes del saber y de la cultura europeísta llegaron, sobre todo, de la mano de unas élites ilustradas francófilas que no desdeñaron lo que se producía en Italia, Inglaterra o el Imperio. Los acontecimientos revolucionarios que convulsionaron a Europa atrajeron hacia nuestro país a una pléyade de exiliados europeos, unido a esto, los trágicos avatares políticos que sacudieron a España, marcando el inicio de la revolución liberal, dieron lugar a nuevas oleadas de refugiados y exiliados españoles que, a su regreso, con la consolidación del Constitucionalismo, aportaron las bases que dieron lugar en nuestro país a una nueva cultura.

La capital se constituyó en centro de interés cultural y, paulatinamente, las bases del Antiguo Régimen fueron dando paso a los nuevos principios ideológicos del Liberalismo y del nuevo Estado Liberal.[75] Hasta 1856 no se iniciaron las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes que fueron la expresión más patente del Mecenazgo de Estado. Este mecenazgo, sustituyó al de la corte y actuó como un verdadero marchante del arte. En sus salones, mediante la adquisición de las obras
de arte, por parte del mismo, que se destinarán a engrosar el patrimonio público, marcaron la producción artística con un marchamo de carácter oficial que desarraigará a los artistas españoles de las corrientes europeas de vanguardia. [76]

2.3: Los Círculos Artísticos: Hasta el siglo XIX la cultura había sido privilegio de las clases dominantes. Con la llegada del liberalismo se fue haciendo patente la democratización de la cultura, aunque este proceso no deba ser entendido fuera del ritmo del contexto. Surgió la idea del Asociacionismo que ya había estado presente de forma exclusiva con el Despotismo Ilustrado en las *Reales Sociedades Económicas de Amigos del país.* El liberalismo extenderá, en los distintos estratos sociales, el interés por el debate político, artístico y cultural. Y surgieron así asociaciones privadas, como el Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1835), El Liceo Artístico y Literario (1836). Las sociedades patrióticas extendieron la necesidad de saber y debatir, desde los salones nobiliarios a otros espacios sociales, *La sociedad amigos de la libertad* (1820), en el café *Lorencini*; *Amigos de la Constitución*,

---

[74] MARTÍNEZ MARTÍN, J.A.: *Historia de Madrid.* Op. cit., p. 549.

[75] "El nuevo Estado liberal en su actividad protectora perfiló Madrid como una ciudad de Museos, es decir, referente cultural y artístico depositario de un legado histórico de la nación que precisa conservar." Ibídem, p. 550.

[76] "En este aspecto Madrid no desarrolló un mercado de arte similar al de París, Londres o Viena. El coleccionismo no traspasó el umbral de los centros oficiales y algunas excelentes pinacotecas privadas, como la del marqués de Salamanca". Ibídem, p. 550.

en la fonda del club de Malta; *Los Amigos del orden,* en el café *La Fontana de oro.* Las tertulias románticas dieron sus primeros pasos durante el Trienio Liberal, como *La Academia del Mirto*, creada por Lista (1823) y sus alumnos, Espronceda entre otros. *El Parnasillo*, café emblemático:

"Pasada la eclosión romántica, el café y la tertulia continuaron siendo espacios de intelectualidad en los que confluían producción cultural y debate político". [77]

Allí, el movimiento romántico español se plasmó y arrancó con cierta fuerza, desde aquellas tribunas se dirimieron, con entusiasmo, los revolucionarios estrenos teatrales, como el de *Don Álvaro o la fuerza del sino*, ya citado. Allí se dieron cita escritores, artistas, poetas, políticos; nobles y burgueses; moderados y progresistas, allí acudieron para discutir, leer sus últimas producciones o repasar la evolución de los acontecimientos políticos o culturales. Allí surgieron las nuevas voces de un concierto nuevo que, si bien es cierto que no derribó las murallas de Jericó, ni fue considerado por las sesudas cohortes del renacimiento de nuestro Siglo de Oro, ni transcendió más allá de nuestras fronteras, es notorio que tuvo, durante algunos años, en numerosos nombres, una fuerza y una garra innegables para aquellos que profundicen en sus obras.

[77] Ibídem, p. 553.

Capítulo II

La Ilustración Gráfica. Evolución y Técnicas

1.- La Imagen Gráfica. Evolución.

1.1.- Preliminares.
1.2.- Origen de la imagen y la ilustración.
1.3.- Siglos XIV-XVI.
1.4.- Siglos XVII-XVIII.
1.5.- Fin del XVIII-XIX.

2.- Las Técnicas:

2.1.- Análisis de los Procedimientos.
2.2.- La Xilografía: a) al hilo.
b) a la testa.
2.3.- La Calcografía.
2.4.- La Litografía:
a) La Litografía en España.



"Lo que llevábamos metido más dentro del alma son aquellos grabados en cuya contemplación aprendimos a ver aquellas viejas ilustraciones... Los grabados persisten en mi fantasía fuera del espacio y del tiempo, en la región sublime de las cosas puras....."

"Para siempre han quedado en mi fantasía Pedro el travieso, a quien veo cazando moscas en su calabozo, mientras su hermana entra en la cárcel llevándole de comer: [...] las dos hermanas que cazaban mariposas en un jardín ameno, y lo hacían en verso; el niño a quien el eco respondía - ¡niño tonto! Todo esto lo tengo presente mas merced a los grabados que no a la letra."

Miguel de Unamuno (memorias de su infancia)

LA ILUSTRACIÓN GRÁFICA: EVOLUCIÓN Y TÉCNICAS

Preliminares: El término nos introduce de lleno en un tema sugestivo que motiva el presente trabajo de investigación, partiendo del repertorio de mil doscientas cuarenta y ocho estampas[1] que configuran éste "*Corpus*". Les daremos el nombre de láminas[2] a lo largo del trabajo dado que, (aunque el término es motivo de discusión entre expertos de grabado y, en puridad, se refiera a las planchas metálicas sobre las que se graba un dibujo) es el que reciben las ilustraciones[3] que acompañan a cualquier publicación, libro o revista, encuadernadas con el texto pero exentas de éste.

Para llevar a cabo el análisis de estas imágenes, relacionadas íntimamente con la producción de libros y revistas, de las que proceden, es preciso tener en cuenta una serie de factores que provocaron su producción, difusión, finalidad e intencionalidad, técnica, soporte. Nuestra sociedad, al filo del segundo milenio, está determinada por una ingente producción de medios, procedimientos y recursos visuales. Si algo caracteriza a nuestra civilización es el extraordinario desarrollo de la imagen.[4]

Todos los aspectos de la vida cotidiana están acompañados por una multiplicidad de iconos reconocibles, desde los más rudimentarios a los más exquisitos o sofisticados. Vivimos inmersos en un continuo bombardeo de imágenes que parten de la prensa, propaganda, revistas, libros, carteles, publicidad, ocio, viajes, noticias, cine, televisión, juegos, ordenadores.

---

[1] "Estampa o reproducción fotomecánica que complementa un texto impreso. Su función es fundamentalmente informativa al cumplir un importante objetivo didáctico facilitando la comprensión del mensaje escrito". BLAS BENITO, J. (coordinador).: *Diccionario del Dibujo y la Estampa.* Madrid. 1996, p. 120.

[2] "Figura que se traslada al papel u otra materia, estampa." *Diccionario Enciclopédico ESPASA,* tomo 15. Madrid. 1987, p. 6414. Y: "Dibujo estampado en página u hoja, por ejemplo, un libro." MOLINER, Mª. *Diccionario de uso del español.* Madrid. 1984, p. 217.

[3] "Ilustración. Estampa o reproducción fotomecánica que complementa al texto impreso. Su función es fundamentalmente informativa al cumplir un importante objetivo didáctico facilitando la comprensión del mensaje escrito." Ibídem, p. 120.

[4] "...también es cierto que el inteligente uso de la imagen como servicio de comunicación suele coincidir con sociedades cultas y opulentas cuyo gusto estético consigue impregnar los más secundarios elementos de comunicación". SATUÉ, E.: *El diseño gráfico*, Madrid. 1988, p. 10.

Es notable constatar la importancia que ha adquirido la imagen y cómo han proliferado sus innumerables recursos y procedimientos; así como las dependencias que está generando el uso o abuso de los mecanismos visuales. Supone, por un lado, un importante mecanismo de información que actúa como elemento democratizador de masas; por otro, contiene, de forma implícita, los elementos que pueden contribuir a la manipulación de las masas. Éstas reciben, cada vez más, el bombardeo estático de imágenes, en detrimento del interés hacia la lectura, cuyo terreno está socavando y empobreciendo en función inversa al proceso visual, al menos en los sectores sociales populares menos ilustrados.

Esta regresión del interés lector, frente a la invasión de la imagen, está dando lugar a unas generaciones nacidas bajo el signo de la representación icónica y audiovisual que se convierten en receptores pasivos. La imagen propaga mensajes informativos, lúdicos, mágicos, trágicos, realistas, violentos, sumisos, machistas, que reflejan el interés de captación de los grandes sistemas capitalistas al utilizar estos recursos que sirven para afianzar la supremacía del sistema económico de las potencias actuales. Hoy día, la fuente del poder está en manos de los que detentan o poseen los medios de comunicación e información, en resumidas cuentas, de los que controlan los medios audiovisuales.[5]

Hemos querido partir con esta reflexión sobre la importancia del fenómeno visual porque nos parece que está originando, en amplios sectores sociales poco formados, una regresión hacia un primitivismo cultural, cuyo único medio de conocimiento era la imagen. Haremos un somero recorrido sobre la evolución histórica de la imagen, sobre todo gráfica y sobre el uso que se ha hecho de la misma como medio de control político, social, ideológico, económico, religioso, para poder conocer el proceso de la Ilustración del mensaje escrito a través del icono gráfico en el período romántico, concretamente del repertorio que nos ocupa.

[5] "Aún hoy día casi la mitad del mundo no se sirve en absoluto de la escritura, el largo proceso de alfabetización de la humanidad está muy lejos de concluir, sobre todo si incluimos al "analfabeto secundario" de Hans Magnus Enzensberger; es decir a las clases medias "instruidas" por la Televisión y la informática." Ibídem, p. 13.

1. La imagen gráfica. Evolución

1.1.- Origen. De la imagen a la ilustración: Desde la aparición del hombre existió la necesidad de comunicación en los grupos humanos. Ésta, originará primero el sonido, dando lugar a los lenguajes articulados que evolucionaron hacia sistemas de intercambio oral y gestual, configurando, en signos, la estructuración expresiva de los distintos lenguajes en cada grupo social. No tenemos datos de estos primeros milenios, por lo que, sólo sus restos nos permiten interpretar las imágenes y los símbolos prehistóricos. No sabemos cuándo y cómo aparecieron relacionados el signo escrito y la imagen, pero sabemos que aparecieron y que estos "lenguajes" están presentes en todas las culturas, desde las primitivas imágenes rupestres de Altamira, hasta en los más recónditos lugares de actuales culturas del Tercer Mundo.[6]

Es la imagen y su evolución, en las manifestaciones de cada cultura, la que ha servido para construir el edificio de la Historia del Arte, en su labor de ordenación, encuadre, catalogación e interpretación del repertorio iconográfico que nos ha legado el pasado en lo que constituye el cuerpo de las Artes Mayores o Bellas Artes, Arquitectura, Pintura y Escultura; o, el de las Artes Menores, Cerámica, Platería, Tapicería, etcétera.

Durante muchos siglos, incluso milenios, estas manifestaciones artísticas y los diferentes lenguajes iconográficos estuvieron controladas por aquellos que detentaban el poder. Generalmente, en el desarrollo de cada proceso, su disfrute quedaba limitado a las élites que, en Occidente, estuvieron constituidas por unas minorías privilegiadas, Clero y Nobleza. La producción artística contó con su mecenazgo y se concretó a temas de carácter aúlico o religioso.

No se modificará este panorama hasta que aparezca, en la Baja Edad Media, una nueva clase social, la burguesía, que lenta y paulatinamente fue llevando a cabo los cambios revolucionarios en las estructuras de poder. Así, las creaciones arquitectónicas, pictóricas y escultóricas, fueron la fuente de imágenes de la antigüedad clásica, Grecia y Roma; o de las culturas

[6] Impregnada de sentimiento estético compartía en cierta medida, la naturaleza "mágica" atribuida ancestralmente a aquellos miembros de la actividad dotados de la habilidad gráfica necesaria para representar visualmente (con imágenes o signos) aquello que se expresaba con palabras y había que fijar en las mentes del pueblo". Ibídem, p. 13.

mediterráneas y orientales, Egipto, Mesopotamia, India, China, que estuvieron al servicio de un programa político, mágico o religioso.

Como resultado, surgieron espléndidas obras de arte. Su función estaba determinada por un programa ideológico cuya finalidad era la de mantener el control de una mayoría social de súbditos, dirigidos, siervos. En todas estas culturas fue hábilmente utilizada por la clase dirigente, mediante unos mensajes iconográficos específicos; ya sea, el de la escultura del patesi Gudea, de la estatua del faraón Ramsés o, el de los frescos del príncipe de los lirios del palacio de Cnossos. Y así, lo aplicaríamos a cada propuesta del repertorio de creaciones artísticas desde el inicio de la Historia.

Las imágenes requieren una lectura, en principio, encaminada a hacerla fácilmente comprensible al espectador iletrado y analfabeto. Incluso en las culturas clásicas, Grecia y Roma, que alcanzaron altos niveles de formación democrática, el arte estuvo restringido a unas minorías de *ciudadanos* de las polis o al patriciado urbano romano.[7] Así, el pueblo llano bajo, las masas populares de esclavos o campesinos accedieron a los mensajes didácticos, religiosos, conformando la base social de las estructuras de poder, que se garantizaban así la obediencia y la sumisión configurando un orden político o religioso (o ambas cosas)

1.2.- Siglos XIV- XVI: Con las edades oscuras de Europa que coincidieron con la época de las invasiones y la desaparición del orden clásico, hacia mediados del siglo V, los programas políticos, éticos, estéticos y religiosos quedaron relegados a la oscuridad de los monasterios y de la Iglesia de Roma, es decir, el Cristianismo triunfante guardará la antorcha del pasado, del saber, del arte y de la cultura en la callada labor de los *Scriptorium*. En estos centros aparecieron lo que puede considerarse como el antecedente de la ilustración gráfica, en los Códices miniados. En estos libros manuscritos se recogió todo el saber de la antigüedad clásica, copiando los textos de historiadores, filósofos, artistas, ciencias, literatura. Apoyando al texto, aparecieron las miniaturas o ilustraciones miniadas; técnica dibujístico-pictórica de decoración del texto mediante imágenes. Se organizó, en los talleres de estos monasterios, la división del trabajo y la profesionalización de escritores, *calígrafos, dibujantes y pintores, apareciendo la figura del artista configurada* en aquellos que manifestaban una destreza o habilidad especial para la ilustración.[8]

---

[7] "La lectura de una "representación gráfica" se reducía a su aspecto más literal: el tema del asunto. Aquellos elementos ajenos a é, como son el estilo o la técnica que singularizan el tratamiento de temas convencionales cualificando al mismo tiempo a su autor, se pasó olímpicamente por alto durante toda la antigüedad, perpetuándose en el período gótico y aún en el primer Renacimiento." Ibídem, p. 19.

[8] "A partir de los siglos VIII y IX se desarrolla una ilustración que constituye el gran esfuerzo artístico de la Edad Media. En los escritorios (los talleres de los conventos) se realizan los "códices" según un sistema de división del trabajo. En el estilo propio de su época, estos productos muestran una admirable unidad entre escritura e imagen". Ibídem, p. 22.

La labor callada de copia de los monjes en los monasterios, fue configurando unos fondos de valor incalculable, perfeccionando los procedimientos de la ilustración que no se reducía a las escenas que apoyaban el texto escrito, sino que los convertían en auténticas obras de arte, utilizando profusamente la decoración de orlas decorativas con motivos geométricos o vegetales, letras magistrales, cabeceras y páginas enteras que imbricarán el texto con la ilustración. Durante casi seiscientos años el trabajo monacal contribuyó a la creación del *libro,* y al desarrollo de la técnica de la ilustración.

Hacia 1350 apareció en Europa una forma de grabado en relieve sobre madera, era la xilografía al hilo que originó, en el panorama del arte occidental, la imagen impresa, es decir, la aplicación de la nueva técnica a la reproducción múltiple y repetida de una imagen.[9] Estas primicias del arte gráfico se desarrollaron, al principio, en los talleres de escultores y entalladores, recibiendo este nombre los xilógrafos.

En menos de cincuenta años la expansión de este procedimiento fue paralela a la producción tipográfica de caracteres móviles que configuraban una página escrita mediante un sistema de cajas. Estos inventos coincidieron con la expansión del Renacimiento y del Humanismo, siendo utilizados como medio de difusión al impulsar los estados europeos, en el siglo XV, el desarrollo de un nuevo invento, la Imprenta, que contribuyó, al aplicar las nuevas técnicas de impresión y estampación, a divulgar y abaratar lo que hasta entonces había sido privilegio de uso y disfrute de unos pocos, el libro.[10]

Parece ser que el origen de la xilografía y de la fabricación del papel provenían de Oriente (probablemente de China). Una vez difundida la técnica en Europa, fue importante la producción de imágenes impresas y como dice el historiador Pierre Francastel: *"se desarrolla un capítulo esencial e insustituible para la historia del arte y la civilización moderna."* Desde el siglo XV hasta el siglo XIX se desarrolló extraordinariamente la emisión de estampas, grabados para libros, naipes, marcas de impresor. Aparecieron, también, importantes profesiones que llevaban aparejado el dominio y conocimiento de estas técnicas, como la de impresores, grabadores, dibujantes, xilógrafos, siendo muy solicitados por las cortes europeas aquellos que demostraban mejor estilo, perfección y experiencia.

---

[9] "En la primera mitad del siglo XIV aparece en Europa la xilografía y, con ella, la estampación. El grabado sobre madera, primer procedimiento de multiplicación seriada y mecánica de copias idénticas a partir de un original, facilita un incipiente consumo de imágenes repetibles, circunscritas en general a la Iglesia y al Estado como distribuidores de imágenes recordatorio para que el pueblo no olvidara las consignas, órdenes y normas pronunciadas desde el púlpito o la plaza." Ibídem, p. 26.

[10] "... siglo XV aparición de la editorial y del libro..<<Una de las mayores correas de transmisión de la cultura occidental>>....[....] En poco más de cincuenta años (los primeros de la tipografía) el libro adquiere como objeto cultural un valor de absoluta plenitud [....] En lo que se refiere a la ilustración, nada o bien poco ha podido el arte añadir a lo que aparece ya en los códices manuscritos y en los incunables de la imprenta." Ibídem, p. 31.

En Italia, Alemania, Francia, Inglaterra y España, aparecieron centros importantes que llevaron a cabo la creación de talleres tipográficos, dando lugar a importantes núcleos de producción de libros impresos. Ello originó un nuevo sistema productivo, de carácter artesanal y gremial; unas nuevas tecnologías que iban aparejadas a la aplicación de la imprenta y a los procedimientos del arte gráfico. En Venecia, en 1500 se contabilizaron 200 talleres tipográficos en funcionamiento.

El sistema racional del Humanismo, el mecenazgo y la protección de las artes, propiciaron un importante desarrollo industrial que armonizó la multiplicidad de relaciones que suponía la producción de libros ilustrados, diseñador, grabador de tipos, tipógrafo, impresor, encuadernador, editor. Como consecuencia, se crearon unos circuitos económicos de interés mercantil, si bien, no debemos obviar que la producción estuvo determinada y condicionada por la demanda de unas clases ilustradas dominantes y minoritarias.

En España, también surgieron importantes talleres provinciales, Zaragoza, Valencia, Barcelona, Toledo, Salamanca, Valladolid, en los que se produjeron ediciones de libros ilustrados y estampas, básicamente de tema religioso, aunque también de tema histórico, literario, científico y, más tarde, reproducciones de obras maestras de grandes pintores. A partir del siglo XV, sobre todo en el XVI, aparecieron grabados en pliegos sueltos, generalmente poéticos, llamados *literatura de cordel* que se divulgaron hasta el siglo XIX (y primer tercio del siglo XX), sobre todo entre las clases populares. Son de temática variada, milagros, leyendas, hechos monstruosos, noticias, maravillas, historias trágicas o truculentas, hasta resúmenes de obras literarias. En España destacaron artistas y grabadores notables, algunos de origen extranjero, como Juan de Vingles, Pedro Perret, Caxés, Antonio y Juan de Arfe y Villafañe y otros muchos.

La expansión de esta industria fue tan notable que dio lugar a una ingente producción, dada la demanda de las cortes europeas y de la Iglesia que recurrieron a estos nuevos procedimientos para la difusión de sus programas propagandísticos, políticos o religiosos, mediante el uso de los libros, estampas, pliegos.[11] Este desarrollo espectacular tendrá su época de esplendor, sobre todo en lo referente a la producción del grabado xilográfico y su aplicación a la edición de libros, hasta mediados del siglo XVI. Grandes artistas y pintores habían practicado esta técnica para elaborar sus estampas, Mantegna, Botticelli, Pollaiuolo, Holbein, Cranach, Van Dyck, Dürer, Canaletto y otros muchos. Apareció lo que, más tarde, se conocerá como grabado de creación, utilizado por los editores de estampas o de libros que desarrollaron, a

[11] "A consecuencia de la enorme producción de libros en el siglo XVI (unos doscientos millones) la decadencia del impulso creativo inicial se acentúa a medida que se populariza el producto". Ibídem, p. 51.

partir de estos procedimientos, una industria con resultados económicos verdaderamente sustanciosos.[12]

El exceso de producción dio lugar al agotamiento y depreciación de la técnica xilográfica. Unido esto a la utilización, por parte de los editores, de grabadores poco expertos y profesionales en elaboración de las láminas, basándose en unas destrezas brillantes o rudimentarias de los diversos talleres; así como el hecho de la reproducción repetida de obras que se copiaban de otras copias (de las que raramente el artesano conocía de primera mano, ni había visto el original), provocaron una degradación notoria en la calidad de las estampas, lo que llevó a muchos artistas a abandonar este procedimiento y a buscar nuevas técnicas, como fue la del grabado en hueco sobre metal, en planchas de cobre, que se denominará Calcografía.[13]

La utilización de esta técnica, permitía a los artistas conseguir una gran cantidad de gamas y tonalidades que enriquecían el grabado y daban lugar a reproducciones en papel plenas de matices, acercando la calcografía a la técnica pictórica (a los efectos). Además, las líneas trazadas a buril sobre el metal son las que directamente se reproducían en el grabado, a la inversa que en el grabado xilográfico que hay que tallar y vaciar la madera para conseguir el trazo que queda en relieve y no rehundido (en hueco).

Este nuevo procedimiento tenía varios inconvenientes respecto a la xilografía, en lo que se refiere a su aplicación por la industria editorial en la reproducción de estampas. El primero era que la plancha de metal tenía que ser tirada aparte del texto y luego encuadernar el libro, intercalando páginas y estampas, lo que suponía un notable encarecimiento de éste. El segundo era que este procedimiento no soportaba las grandes tiradas, como podían hacerse con el grabado en madera; esto es, no se podían sacar más de 3.000 o 4.000 copias sin que se perdiera la fidelidad del grabado, esto originó que fuera utilizado solamente en ediciones limitadas y especiales, convirtiendo el libro en un producto de lujo que no estaba al alcance de todos, llegando a ser un objeto al que sólo podían acceder las élites. Sin embargo, la nueva técnica, no desterró la producción xilográfica, que quedó relegada a una producción destinada a las clases populares, apenas o nada ilustradas, que siguieron consumiendo estampas de devoción, pliegos de cordel, aleluyas, juegos de naipes.[14]

---

[12] "Pero, el editor de estampas, al contrario que el pintor o el grabador independiente era un empresario capitalista. Contrataba hombres para que le hicieran grabados que almacenaba y publicaba; trataba estas obras como podía hacerlo un manufactor marchante ordinario." IVINS, W.M. jr.: *Imagen impresa y conocimiento*. Barcelona. 1975, p. 102.

[13] "El pintor pintaba. El dibujante que trabajaba para el grabador copiaba en blanco y negro lo que el pintor había pintado, o la vista de Roma o una estatua antigua. A continuación, el grabador trasladaba a la plancha los dibujos de los dibujantes. En consecuencia los grabados no sólo eran copias de copias, sino traducciones de traducciones." Ibídem, p. 102.

[14] "El grabado va a potenciar un mayor consumo de imágenes y su mayor difusión, es el "motor de una verdadera democratización icónica", el inicio de la explosión iconográfica que llega hasta nuestros días." GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, 1979, p. 14.

La calcografía tuvo su origen en el taller del orfebre florentino Tomaso Finiguerra y estuvo en sus comienzos muy relacionada con los talleres de plateros que la utilizaban para elaborar sus dibujos y diseños. El nuevo procedimiento tuvo pronto un notable desarrollo y expansión, en los países europeos y atrajo a numerosos artistas que se expresaron en el nuevo procedimiento; éste, confería a las estampas espléndidas calidades artísticas. A partir de la segunda mitad del siglo XV, hasta el último tercio del siglo XVIII, adquirió un prestigio inusitado y se convirtió en el primer sistema de estampación y grabado que se elevó a categoría artística, llegando a estar, cuando aparecen las academias de arte, al nivel de las enseñanzas de las Bellas Artes.

Por toda Europa se editaron numerosas colecciones de estampas de grandes artistas, como Rembrandt o Rubens y, más tarde, de Hogarth, que sirvieron como elemento difusor del arte del Renacimiento mediante la reproducción de cuadros. Éstas se comercializaron dando notoriedad a artistas y grabadores, originando un mercado internacional importante. Incluso, algunos talleres de calcógrafos adquirieron un notable prestigio por la calidad de sus producciones, provocando que se grabaran, imprimieran y encargaran ediciones de libros a editores e impresores afamados de Alemania, Francia o Inglaterra.

España, a partir de la 2ª mitad del siglo XVI, entró en un claro período de decadencia a causa de las crisis económicas sucesivas, originadas por la gestión de gobierno de los Austrias. Los talleres eran escasos, faltos de medios y de recursos; mala la calidad del papel y de las tintas. Esto, unido a la escasa preparación y formación de los artesanos relacionados con la producción gráfica y tipográfica, hizo que la producción de libros e impresos se volcara hacia la importación de éstos, o a la elaboración de numerosas ediciones en talleres extranjeros, más cualificados, sobre todo de los Países Bajos y de Italia.

A este panorama es preciso añadir la influencia nefasta del Tribunal de la Inquisición, por sus medidas represoras sobre la industria del libro y de otras publicaciones impresas.[15] En nuestro país, continuó siendo determinante la producción, de libros ilustrados o de imágenes impresas, de carácter religioso, aunque no desapareció la producción xilográfica destinada a las clases populares.

---

[15] "El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición era quien tenía atribuciones sobre la censura de estampas. A partir de 1612 aparecen las reglas, mandatos y advertencias generales del "Índice" expurgatorio..[....] Y en el Índice de 1640: <<Y para obviar en parte el grave escándalo y daño no menor que ocasionan las pinturas lascivas: mandamos que ninguna persona sea osada á meter en estos reinos imágenes de pintura, láminas, estatuas, u otras de escultura, lascivas, ni usar de ellas en lugares públicos de plazas, calles, ó aposentos comunes de las casas." CARRETE PARRONDO, J.: *Estampas, cinco siglos de imagen impresa.* Catálogo. Madrid. Dic. 1981- feb. 1982, p. 38.

Ésta debió de ser abundantísima, a pesar de que la endeblez de su soporte y su escasa valoración han impedido conservar ejemplares suficientes que permitirían un análisis más profundo de este tipo de ilustraciones. El sistema de trabajo, en los dos procedimientos, xilografía y calcografía, siguió, en toda España, bajo la influencia gremial, como recoge Antonio Gallego.[16]

1.3.- Siglos XVII-XVIII: A partir del siglo XVII, comenzó a aplicarse la imagen impresa a diversos campos de la sociedad, como la publicidad destinada a la difusión y venta de los productos comerciales, proliferando los anuncios, etiquetas, cartelones. También aparecieron los ex–libris y, lo más notable, se inició la demanda de información por parte de la clase burguesa, lo que dio lugar a la aparición de los primeros pliegos periódicos en hojas sueltas.[17]

Por otro lado, en el siglo XVIII se dio en Europa el desarrollo espectacular de la burguesía, clase social que detentaría el poder económico y comercial. En Inglaterra fue el motor de la Revolución Industrial, con todo lo que este fenómeno supuso para el cambio estructural del panorama europeo en todos los órdenes, social, político, económico y cultural.[18] El protagonismo que fue adquiriendo la nueva clase social estuvo asociado a un mayor grado de bienestar social, con el desarrollo e importancia del sector burgués. Clase que contó con un importante crecimiento en los núcleos urbanos, sobre todo con la aparición de las clases medias. Éstas, mostraron unos niveles de ilustración y formación más altos, sobre todo en Inglaterra. Se hizo patente en el aumento del interés hacia la lectura y en la demanda de libros y periódicos que comenzaron a difundirse desde comienzos del siglo.

Ello posibilitó que el negocio de editores, impresores y libreros alcanzase importantes cotas en el crecimiento del número de las tiradas y de las publicaciones. La exigencia del, cada vez más importante, lectorado en su interés por la cultura, aunque siguió siendo prevalente en las clases superiores, favoreció la creación de ediciones lujosas y esmeradas que utilizaban profusión de láminas fuera de texto. De forma paralela, siguieron existiendo publicaciones modestas y menos cuidadas, así como los impresos de carácter popular que mantuvieron el procedimiento xilográfico tradicional.[19]

---

[16] GALLEGO, A.: Op. cit., p. 301.

[17] "La clase burguesa élite ennoblecida reclama el derecho a ser informada y ya a primeros del siglo XVII aparecen publicaciones de hojas sueltas periódicas, en 1609 diarias en Praga, Estrasburgo y Colonia. Más tarde en Amsterdan, Londres, París y Venecia, desarrollándose, a partir de esta pública necesidad, la prensa diaria, el cartel y el panfleto como habituales vehículos de información pública." SATUÉ, E.: Op. cit., p. 56.

[18] "Con la burguesía instalada como poder fáctico la actividad mercantil, industrial y económica prospera inusitadamente y, con ellas, el progreso de la publicidad impresa, en sus variadas formas, se afirma en todos aquellos campos que los siglos precedentes habían sólo esbozado." Ibídem, p. 56.

[19] "El centro del renacimiento de la tipografía será Inglaterra ante el enorme desarrollo de la demanda, crecimiento del número de lectores, publicación de cada vez mayor número de libros y crecimiento del negocio de la librería." Ibídem, p. 56.

La aparición del Movimiento Ilustrado trajo consigo el afán por lo racional, experimental, la técnica, los inventos y generó un notable interés por lo desconocido, por las culturas de otros continentes, desarrollando un importante interés por los viajes y expediciones. Esto favoreció el interés hacia la información, de ahí la proliferación de publicaciones de libros que ilustraban lo que el público demandaba, libros de viajes, atlas, botánica, anatomía, inventos, arte.

La regulación y control de los Estados absolutistas en la enseñanza, se hizo efectiva con la creación de las Academias del Arte, Letras y Ciencias bajo protección real (Despotismo Ilustrado); así como, la aparición de las Escuelas de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos que se encargaban de dar formación a los artesanos, especialmente se centró en las artes gráfica y de impresión, y en las referentes a la industria textil. La intervención de las monarquías europeas en lo referido al arte y a la cultura, durante la Ilustración, su protección y mecenazgo, estuvo determinado, por un lado, por el afán de utilizar los recursos de las nuevas tecnologías en el refuerzo y control de sus programas políticos de poder; por otro, para exaltar sus valores y principios, y mantener los privilegios de las clases dominantes. De ahí, la aparición, barroca, de las ilustraciones de carácter emblemático como alegorías, retratos, construcciones fúnebres o gloriosas de exaltación de la monarquía.

La producción de libros y de publicaciones y su influencia en las masas populares, llevó aparejada la aparición de los instrumentos de censura y control, por parte del aparato del Estado, en forma de leyes y decretos que aplicaron en cada país las distintas instituciones burocráticas creadas a tal efecto. La ilustración gráfica se convirtió, durante el Siglo de las Luces, en un elemento de información, apoyo y adorno del texto, ya fuera éste de carácter científico, religioso, literario, histórico. Los recursos gráficos se utilizaron como vehículo de un sentido práctico, utilitario y didáctico.

El afán de saber y el racionalismo imperante se plasmaron de forma magnífica en la Enciclopedia, o Diccionario razonado de las Artes, Ciencias y Oficios, editada por D'Alembert y Diderot en el París laico, volteriano y prerrevolucionario entre 1751 y 1772.[20] Esta magna obra puso de manifiesto la importancia que las ideas ilustradas habían adquirido en el panorama europeo. Numerosos impedimentos retardaron su elaboración, dada la actitud remisa y poco favorable de la monarquía y de las clases dominantes (aristocracia), por lo que la ambiciosa recopilación del saber tenía de divulgación de un acervo cultural que, de siempre, habían detentado los estamentos privilegiados.

---

[20] " .... la función eminentemente informativa que se concede a la imagen queda reflejada en los 11 volúmenes ilustrados (contra 17 de texto) de su primera edición, que forman la totalidad de este inmenso resumen cultural, artístico y científico que consta de 3.135 grabados calcográficos originales, de clara exposición y esmeradísima factura, cuya composición ha hecho de estas láminas modelo insuperable y obligado para toda ilustración con propósitos seriamente didácticos." Ibídem, p. 59.

La Enciclopedia abrió el camino a los editores en la publicación, edición y producción de compendios semejantes, guiados por la nueva necesidad social de recibir información, comunicación y conocimiento de forma amena e ilustrada. Así proliferaron las enciclopedias, los libros ilustrados infantiles, obras para damas, que contribuyeron a la expansión del gusto lector; labor que en gran medida se debió al notable desarrollo de la prensa. Prueba de ello fue el éxito de los "magazines", revistas de carácter periódico que aparecieron en Londres a comienzos del siglo (el 1º en 1709); también aparecieron los diarios de carácter netamente comercial, como The Times", en 1730, que en 1785 tomaría el nombre de "The Daily Universal register". Importante, asimismo, el desarrollo del cartel publicitario que se realizaba generalmente mediante xilografías. La producción de libros e impresos populares, no recibió el esmerado tratamiento de las espléndidas enciclopedias, ni contó con la profusión de exquisitas y cuidadas láminas, elaboradas mediante grabados en cobre, en acero o al aguafuerte, sino que la industria editorial mantuvo ediciones baratas, a precios populares, ilustradas con xilografías sin exigencias artísticas.[21]

Junto a esta producción ilustrada, es significativo reflejar que la Francia revolucionaria contó durante las primeras fases de la Revolución con la publicación de 350 diarios y periódicos que se redujeron a 13 durante el Consulado y solamente a 4 durante el Imperio. Además del desarrollo del cartel propagandístico, que impulsó el pintor David al convertirse en el responsable de la propaganda artística durante la Revolución. A partir de 1789 tuvo lugar la aparición de una nueva manifestación de denuncia y propaganda política, agresiva, sardónica o mordaz, la caricatura.[22]

La España del siglo XVIII estuvo marcada, en su inicio, por un importante acontecimiento bélico, la Guerra de Sucesión a la Corona (1700-1715) que dio paso a la monarquía borbónica y a los pactos de familia con Francia. La decadencia, que se había ido manifestando desde mediados del siglo XVI, se mantuvo a lo largo del siglo XVII y la primera mitad del siglo XVIII, presentando un ambiente barroco de lasitud y precariedad que se hizo patente en la producción gráfica.[23] La segunda mitad del siglo asistió al afán reformista de

---

[21] "... no todos los libros ilustrados se editaban con la extrema pulcritud con que se emprendían las enciclopedias ni todos los grabados alcanzaban la calidad de un Giambattista Piranesi, en Italia, o de un William Hogarth, en Inglaterra. Todavía siguió usándose el grabado en madera en la industria del libro, que confeccionaba en gran escala mercancía barata y corriente para el pueblo y cuyo fin era estampar ilustraciones, fueran como fueran, sin ambiciones artísticas de ningún género. Para calendarios, anuncios, pliegos sueltos, etc, se aprovechaba el material en planchas todavía existentes (y ya usadas en otras ediciones), muchas veces a pesar de no tener ninguna relación con los textos. En casos especiales, en que no servían las planchas en existencia, se recurría al gremio de los xilógrafos." Ibídem, p. 59.

[22] "Esta tipología expresa la protesta y denuncia y remitirá constantemente no sólo a la prensa gráfica, sino también a la publicidad comercial y a la propaganda ideológica." Ibídem, p. 63.

[23] "El libro barroco es, ciertamente, menos atractivo que sus antecesores. Papeles, tintas y otros materiales son de ínfima calidad, los caracteres viejos, gastados y poco originales, y su

los Borbones y a la aparición del movimiento Ilustrado. La monarquía encontró, en la producción de libros y revistas, uno de los recursos más importantes para la difusión de su ideología. Hacia mediados del siglo, Felipe V fundó la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744), Fernando VI le confirió los Estatutos en 1749 y fue inaugurada en 1752.

La protección a las artes, mediante la creación de esta institución, por parte de la Monarquía, otorgó notable importancia a la enseñanza del grabado calcográfico, creándose dos plazas de profesores, junto a las de Pintura, Escultura y Arquitectura, que fueron la de grabado calcográfico y la de medallas en hueco. Juan Bernabé Palomino tuvo la responsabilidad de encargarse de la enseñanza del grabado en metal.[24] Una pléyade de grabadores se formaron en la nueva institución como, Manuel Salvador Carmona, Fernando Selma, Rafel Esteve y otros muchos nombres que denotan la importancia, la calidad y el esplendor que adquirió este procedimiento bajo los auspicios y mecenazgo del Despotismo Ilustrado. Con Carlos III se ampliaron las medidas de protección al grabado, con la exención de algunos impuestos, y medidas más tolerantes en cuanto a la producción, lo que provocó un inusitado esplendor en la producción tipográfica.

Madrid se consolidó como el centro de producción más importante en el panorama español, desarrollándose una industria de carácter privado junto a la creación de las instituciones de carácter oficial, como la Real Academia, la Imprenta Real (antecedente de lo que será la Real Calcografía. 1789). Además, se crearon también las escuelas de artes aplicadas y oficios artísticos, siendo, la de Barcelona, autorizada en 1760, fecha de su fundación. Talleres importantes de grabadores calcógrafos se dan en Cataluña, Valencia, Andalucía (Sevilla, Granada, Cádiz), Barcelona, Aragón y Galicia. En Madrid se originó, a finales de siglo (en 1789), durante el reinado de Carlos IV, un proyecto de iniciativa privada con el fin de reproducir mediante grabados calcográficos las colecciones de pintura de los palacios reales.[25] La empresa, mediante suscripción, fue un auténtico fracaso, de 74 láminas encargadas se grabaron 50 y se publicó la mitad.[26]

Durante estas décadas se publicaron tratados sobre la historia del grabado en España y las técnicas de estampación; ejemplos son, el *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, de Juan Antonio Ceán Bermúdez (Madrid, Ibarra 1800, 6 vol.); *Museo Pictórico y Escala Óptica*, de Palomino, cuyo segundo volumen se refiere exclusivamente al grabado en

---

presentación descuidada. Magnífico contenido, el de la literatura del Siglo de Oro, en pobre continente." GALLEGO, A.: Op. cit., p. 133.

[24] Ibídem, p. 267.

[25] "La idea ilustrada de favorecer en todo el reino el estudio de los grandes modelos nacionales y extranjeros y extender la noticia de la gloria de la antigua escuela española poco o nada conocida en lo más de Europa." Ibídem, p. 274.

[26] Ibídem, p. 274.

aguafuerte, estos entre los más notables. Dato especial y digno de mención, en este breve recorrido por la historia del grabado y de la ilustración, es la referencia obligada a la figura de Goya que escapa, por su genialidad, a las referencias mediocres en cuanto al grabado original en España. Figura sublime, a caballo entre el siglo XVIII y XIX, sintetizó lo mejor de cada una de las corrientes artísticas de su tiempo y, con él, surgieron las primeras manifestaciones del genio creador y de la modernidad. A sus series de grabados y dibujos preparatorios; a la utilización de una amplia variedad de técnicas y procedimientos; a una ingente producción, hay que unir sus tanteos en la litografía, ya en su ancianidad y exilio, que produjo su espléndida serie de *Los toros de Burdeos.* Citaremos, de su obra gráfica, *los Desastres* (1790), *Desastres horripilantes* (1810), *Disparates* (1790), *Caprichos* (1799-1800), *Caprichos enfáticos* (1815- 1820), *Tauromaquia* (1815)

1.4.- Fin del siglo XVIII - XIX: A finales del siglo XVIII surgieron dos nuevos procedimientos de grabado y estampación que revolucionaron el mundo de la imagen, el grabado a la testa y la litografía. El primero apareció en Gran Bretaña, cuando Thomas Bewick ideó un nuevo sistema de grabar en madera utilizando las planchas a contrafibra (parece ser que este procedimiento era utilizado por grabadores gallegos que no tuvieron la repercusión de Bewick). La madera (generalmente se utilizaba el boj), así cortada, presentaba una dureza que permitía grabar en ella con los útiles del grabado en metal, aunque al ser las planchas tacos de pequeño tamaño, había que grapar varias para conseguir planchas de mayor tamaño. Este nuevo procedimiento xilográfico revolucionó las técnicas de impresión tipográfica al permitir que se imprimieran las ilustraciones junto al texto y al conseguir calidades y gamas similares a las que se podían lograr con los grabados en planchas de metal. Al abaratar los costes, se utilizó en las *"viñetas"* o grabados en las páginas de los libros, novelas y publicaciones periódicas, o magazines que se adornaron con profusión de ilustraciones, así grabadas, que permitían, además, grandes tiradas.[27]

En Munich, en 1796, Alois Senefelder (1771-1834) autor de mediocres obras de teatro, descubrió la litografía. Como no gozaba de fortuna, buscaba el modo de imprimir él sólo y a bajo precio sus propios escritos. Después de renunciar al cobre, por demasiado caro, empleó piedras extraídas de las canteras de Solenhofen, en el valle del Isar, e intentó grabar su texto escribiéndolo al revés con un pincel untado en barniz graso. Sometió, entonces, la superficie a la acción del agua fuerte para que la piedra calcárea fuera *"mordida"* en toda la parte no protegida por el barniz usando la técnica de los grabadores en dulce. Pero el descubrimiento fundamental de Senefelder, que se debió al azar, fue el de imaginar que no era indispensable partir de un relieve para imprimir un

[27] "La técnica utilizaba recursos propios del grabado calcográfico y conseguía calidades extraordinarias, precisos trazos, gamas de sombreados, etc....[....] Al no existir troncos de boj de gran tamaño se utilizaran para viñetas de pequeño formato en ornamentos de libros, revistas y periódicos." SATUÉ, E.: Op. cit., p. 70.

texto. Inventó una especie de lápiz graso cuya fórmula dio en su "Tratado del Arte de la Litografía", que permitía dibujar las letras sobre la piedra.

La litografía no fue pensada, en un principio, ni por el descubridor e inventor ni por sus coetáneos, como procedimiento artístico, sino, técnicamente, para reproducir escritura o las notas musicales.[28]El invento tuvo enorme importancia por el hecho de que abarataba el costo de los tradicionales sistemas de estampación, cuyas planchas eran solamente válidas para un grabado, en contraposición con la litografía que permitía volver a utilizar las piedras después de rascar el dibujo y pulirlas varias veces para realizar nuevos dibujos.

Hubo polémicas sobre la identidad del verdadero creador de la litografía, llevado por ello, en su libro, cuya primera edición se publicó en Munich y que pronto fue seguida por una traducción francesa que data de 1819, el propio autor analiza los comentarios y contradicciones sobre la posible autoría del invento que unos achacaban a Schmidt, por haber intentado antes de Senefelder este nuevo sistema.[29] De hecho, la litografía fue el resultado de los esfuerzos conjuntos de los litógrafos alemanes y franceses.[30] La gran espectacularidad y originalidad de este procedimiento, unido a su rápida difusión, se debió a la importancia que la prensa había adquirido en Europa y al interés que suscitaban los nuevos inventos; además, el hecho de que su desarrollo tuviera lugar en plenas campañas napoleónicas, favoreció su expansión y la interrrelación con todos los países del Imperio. Todos los estados enviaron a sus artistas, dibujantes y técnicos para prepararse, aprender y adquirir la fórmula, procedimientos y materiales para poder aplicar y crear establecimientos litográficos en cada nación.[31]

---

[28] "Senefelder siguió trabajando y perfeccionando sin cesar su descubrimiento; en 1800 depositó, en Londres, en el registro de patentes, una "descripción completa de la litografía". En 1806 fundó con el barón Von Aretin la imprenta Senefelder, Gleisner y Cía." LOCHE, R.: *La litografía*. Barcelona. 1975, p. 88.

[29] "Pero si bien Schmidt había impreso sobre piedra, sus métodos eran completamente distintos a los de Senefelder y sobre éste recae, sin duda alguna, el descubrimiento de lo que él mismo llamará litografía química y definirá así: <<Importa muy poco que el dibujo está en relieve o en hueco, lo esencial es que, sobre las líneas y puntos de la plancha, se encuentre una materia a la que el color se adhiere rápidamente por afinidad química y según las leyes de la atracción, este color ha de estar compuesto por una sustancia similar a la del dibujo. Además es necesario que las partes de la plancha que han de quedar en blanco tengan la propiedad de no coger y hasta rechazar el color, de manera que éste no pueda fijarse en ellos.>>". Ibídem, p. 88.

[30] "Así Johann Anton André consiguió en París una patente de diez años, "para un nuevo método de imprimir y grabar". A partir de 1812 Charles Philibert de Lasteyrie du Saillant (1759-1849) estudia este procedimiento en Munich e instala en 1816, en París, la primera imprenta litográfica, Godefroy Engelmann (1788-1839) había abierto en 1814 un taller en Mulhouse y, en 1817, Charles Motte se instala en París, en 1818 el editor Delpech imprime las obras de Charlet y Gericault." Ibídem, p. 90.

[31] "La técnica se perfecciona, mejora la calidad de los tirajes. Aficionados ilustres, como la duquesa de Berry, el duque de Burdeos, la reina Hortensia y Vivant Denon practican la litografía, [...] Se une al perfeccionamiento del procedimiento litográfico en sí la evolución de

A partir de ese momento, la litografía, vio su función subdividida en dos campos muy delimitados. Por un lado, el comercial que la utilizó, con enorme éxito, como medio de producción de envolturas, anuncios, etiquetas, tarjetas de visita, dada la posibilidad de realizar grandes tirajes sin que el soporte se deteriorase; por otro lado, surgió la aplicación de este invento en el campo del arte. Las planchas de carácter artístico comenzaron a ser utilizadas cuando, a partir de 1810, la técnica había adquirido una cierta autonomía para reproducir dibujos y cuadros de los grandes maestros de la pintura.[32] Goya se sintió atraído por las posibilidades dibujísticas y expresivas de la nueva técnica y, ya exiliado en Burdeos, creó una serie de cuatro litografías, *Los toros de Burdeos* (1825), que fueron tirados por el hábil impresor Gaulon del que Goya dejará un retrato admirable.

Notables artistas, como Daumier, periodista, ilustrador y visionario, creador de tipos y costumbres de la Francia decimonónica, se expresaron por medio de litografías de gran calidad. Asimismo, no es posible deslindar la aparición de este procedimiento, de su aplicación en libros, revistas, a la difusión del movimiento romántico.[33] La litografía de la época romántica tuvo en Théodore Gericault (1791-1824), a uno de sus adeptos más fervientes: *"Yo litografío con vigor"*, escribía él mismo en 1821 a su amigo Dorcy. Empleó el procedimiento desde 1817 y trazaba sobre la piedra con enérgico lápiz escenas de la calle y sus *Etudes de chevaux*, en los cuales usó la aguada y el rascador. Otro artista romántico, Eugéne Delacroix (1798-1863), se sintió atraído desde muy joven por la litografía. Con toda evidencia, parece que fue Charlet el iniciador de Delacroix en el nuevo procedimiento. Éste último le consagra en 1861, en la *Revue des Deux-Mondes*, un artículo lleno de elogios. También conoció las admirables litografías de Gericault publicadas en Londres en 1821.

En 1825 situará en esta ciudad las escenas de Byron que, desde hacía tiempo, obsesionaban su imaginación y encontrará escondidos entre las brumas inglesas, llenas de melancolía, los espíritus y los demonios que habitaban en los castillos de sus sueños a los que hará revivir, más tarde, en *Macbeth les Sorciéres*. A la vuelta de Inglaterra se hizo amigo de Achille Deveria. Cuando decidió ilustrar el *Fausto* de Goethe, Deveria le propuso componer la cubierta.

---

las prensas de rodillos, inventadas por Mitterer,fue utilizado por Senefelder en los primeros intentos". Ibídem, p. 90.

[32] "Algunos pintores, Goya en particular, se sirven de la litografía como medio de expresión artística; unos años más tarde se convierte en instrumento de la prensa, el portavoz de la opinión pública y conoce por último una extraordinaria renovación, con la utilización del color, del que Toulouse-Lautrec, en sus carteles, hará tan magistral aplicación. La nueva técnica gráfica empleada en los talleres de Senefelder, se dio a conocer en numerosos centros artísticos, incluso en España. En Madrid, Francisco de Goya (1746-1828), uno de los más importantes grabadores de la época, probó este nuevo procedimiento." Ibídem, p. 91.

[33] "La litografía fue para los primeros artistas románticos objeto de predilección. Los "Voyages pittoresques et romantiques dans l' ancienne France" de Charles Nodier y Alphonse Cailleux se convirtieron en modelos para la litografía francesa. Para ilustrar esta obra monumental en veinticuatro volúmenes, el barón Taylor había reunido un grupo de artistas que trabajaron desde 1820 hasta 1878." Ibídem, p. 91.

Esta obra visionaria, que comprendía diecisiete planchas, fue tratada por Delacroix de una manera muy personal.[34] Al igual que en el paisaje, en el retrato utilizó también los recursos del lápiz litográfico. Entre sus obras abundaron las colecciones iconográficas, tales como *Galeries de celebrités y Pantheóns d'hommes illustres.* A menudo es ésta una producción que no sobrepasaba el nivel de lo anecdótico, con excepción de las obras de Achille Deveria (1800-1857)

Durante muchos años, la litografía vio su destino unido al desarrollo fulgurante de la prensa, para la cual el desarrollo de la imagen tuvo un enorme valor. Notables artistas, como Daumier, la convirtieron en una poderosa arma política a través de sus caricaturas, expresando el sentir popular en aquellas conflictivas etapas. A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la litografía, cuyos comienzos fueron triunfales, perdió brillo y atravesó una crisis. Se convirtió en poco más que un procedimiento comercial. A este desprestigio contribuyó la aparición de las primeras fotografías que atrajeron hacia este nuevo invento a las masas. Sin embargo, algún notable artista, como Odilón Redón (1840-1916), utilizó esta técnica con todos sus recursos para la creación de bellísimas e inquietantes litografías, con un enorme sentido de la independencia e incluso introdujo innovaciones.[35] En 1893 apareció *L'Estampe original* que agrupaba artistas que empezaban a grabar y a litografiar, lo que acabó por desacreditar la estampa de reproducción.

El auge y el desarrollo de la litografía y de la xilografía a la testa, ocasionó la decadencia del grabado calcográfico, si bien, siguió utilizándose e incluso presentó innovaciones en el procedimiento, como el de la *manera negra*. Los dos primeros procedimientos dominaron la industria del libro y de las ilustraciones periódicas, determinando la producción de imágenes repetibles de forma masiva, utilizándose en variados campos, como se ha dicho. Este uso desmesurado provocó que la producción del grabado calcográfico de reproducción comenzara, nuevamente, a ser considerado como artístico, mientras que la litografía será asociada al maquinismo, a la industria y a la modernidad; teniendo en cuenta que el siglo XIX se caracterizó por un extraordinario desarrollo de la tecnología industrial que se aplicó a los nuevos procedimientos de la industria tipográfica y de las técnicas de impresión. En

---

[34] "Bersier ha dicho de ella que: <<representaba el romanticismo pictórico como el prefacio de Cromwell el de las letras>>. Se aparta del texto literario para superarlo en originalidad de visión de modo que Goethe escribirá: <<Y ya que yo mismo he de aceptar que Monsieur Delacroix haya superado los cuadros que yo me había imaginado sobre las escenas que yo mismo había escrito, con mayor razón los lectores encontrarán estas composiciones llenas de vida y muy superiores a las imágenes que ellos hayan creado.>>" Ibídem, pp. 93/94.

[35] "En los últimos años del siglo XIX la litografía artística toma nuevo auge en Francia gracias al uso de un procedimiento que ciertamente se conocía desde sus orígenes pero raramente se había utilizado la impresión en color. Este procedimiento dará a luz un arte original, el del cartel, que se firmará con Jules Chére (1836-1933) y llegará a la plenitud del desarrollo con Toulouse-Lautrec." Ibídem, p. 98.

1814 apareció la máquina tipográfica de Friedich Köening, la utilización de la prensa rotativa y las bobinas de papel.[36]

El siglo XIX puede considerarse como el de la litografía. Fue desbordante la producción de imágenes; las ilustraciones acompañaron a los textos en cabeceras, viñetas, inicio, fin de capítulos y hasta la página entera. Se popularizaron los libros ilustrados y se extendieron las *revistas del hogar*, como el *Penny Magazine* (Londres, 1832) que, en su segundo año, alcanzó una producción de 200.000 ejemplares.

Este fenómeno gozó de una importante difusión, en cuanto al número de grupos sociales que accedieron a la letra impresa y a la ilustración. En la prensa, las imágenes aportaban a los lectores todo tipo de información al ilustrar los acontecimientos de actualidad, los sucesos, las noticias o curiosidades de otros países; los temas de zoología, de botánica, de inventos, de costumbres y tradiciones, de tipos; las narraciones, cuentos, poesías y novelas; el acercamiento al arte, mediante reproducciones artísticas, biografías, técnicas. Éste uso de la información, desarrollo los mecanismos de comunicación de masas y contribuyó a su popularización, sustituyendo al papel que habían tenido, en siglos anteriores, la literatura de cordel, las aleluyas o los romances de ciego que aún se seguían produciendo en las primeras décadas del siglo XX. [37]

Otra circunstancia, digna de mención, sobre la litografía fue el hecho de que este procedimiento tuviera su más importante foco de producción e irradiación en Francia, sobre todo como vehículo de producción de la estampa y de la ilustración romántica.[38] La ilustración de libros y revistas en la Europa romántica, mediante la litografía y la xilografía a la testa, mostró una notable variación respecto a los anteriores procedimientos de producción de grabados, como fue la estampa original.

La litografía posibilitaba que el dibujante o artista elaborara de su propia mano, sobre la piedra, el dibujo y la plancha sin necesidad de utilizar un intermediario o litógrafo, como ocurría en los restantes procedimientos de grabado, en los que raramente el artista era a la vez el grabador de su obra; por ejemplo, Goya, en los *Toros de Burdeos*; Daumier, Gustave Doré; Federico de Madrazo, Alenza, en España. Sin embargo, lo más frecuente fue la existencia de litógrafos que pasaban a la piedra los dibujos originales o de reproducción.

---

[36] "El desarrollo de la litografía y las nuevas maquinarias hizo tambalear la producción del sector calcográfico que había disfrutado desde el siglo XV de la más firme y ortodoxa continuidad evolutiva." SATUÉ, E.: Op. cit, p. 68.

[37] CARO BAROJA, J.: *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Barcelona. 1988, p. 38.

[38] "La litografía, en suma, es la técnica gráfica de la imagen romántica". GALLEGO, A.: Op. cit. , p. 333.

2: LAS TÉCNICAS

2.1.- Análisis de los Procedimientos: Las láminas que conforman el repertorio del presente estudio, han sido realizadas mediante tres técnicas o procedimientos de grabado y estampación que son: la xilografía a la testa, la calcografía y la litografía. Esta circunstancia nos lleva a establecer, de forma somera, los principios y rudimentos de cada una de ellas, a fin de lograr una mayor comprensión y acercamiento a las ilustraciones.

La xilografía y la calcografía utilizan procedimientos inversos de grabar. La primera se elabora sobre una plancha o matriz de madera sobre la que se *talla* un dibujo, de lo que resulta una técnica de grabado en relieve, mientras que en la segunda, se procede sobre una plancha de metal en la que se realiza un dibujo mediante incisiones, de lo que resulta una técnica de grabado en hueco. La litografía es, por el contrario, una técnica de estampación química y planográfica, realizada sobre piedra.

2.2.- La Xilografía. a) al hilo: Esta técnica de grabado sobre madera presenta dos modalidades, a la fibra o al hilo, cuando la plancha de madera se corta de forma paralela al tronco del árbol; en francés *boix de fil* y en inglés *woodcut* (madera cortada), y a contrafibra, contrahilo o a la testa, cuando la madera se corta en sentido vertical al tronco del árbol; en francés se denomina *boix debout* y en inglés *woodengraving* (madera grabada), esta última es probablemente la mejor definición.

El grabado en madera al hilo es el procedimiento más antiguo de grabar y se datan a finales del siglo XIV las primeras manifestaciones que a mediados del siglo XV culminarían en la producción de espléndidas obras. Sin embargo, ya se conocía en Oriente el grabado en madera que se usaba en la estampación de la seda desde el siglo VII. En China se conocían el grabado en madera y la fabricación del papel, en este país surgió el principio de la estampación y multiplicación de la imagen. Ya en el año 1250 existía en Corea el invento de la imprenta que Gutemberg reinventa en Occidente 200 años más tarde.[39] Parece ser que fueron los árabes los que introdujeron esta técnica en Europa y que las primeras obras realizadas por este procedimiento fueron naipes y estampas religiosas.

[39] MANZORRO PÉREZ, M.: *Técnicas tradicionales y actuales del grabado*. Madrid. 1978, p. 17.

La técnica del grabado al hilo utiliza planchas de madera cortadas en el sentido vertical, paralelas al tronco del árbol. La plancha debe de ser compacta, regular y perfectamente plana; de un grosor uniforme. Las maderas pueden ser de procedencia variada, aunque algunas presentan mayor grado de dureza, como el nogal, la caoba, el aliso, cerezo o boj; otras son más blandas y porosas, como el chopo, el álamo, el arce, el roble, el plátano o el abeto (en la actualidad se utiliza con frecuencia el pino y hasta el contrachapado). El uso de las maderas más duras tiene más ventajas, al ser de más consistencia, en cuanto a la pureza de los perfiles, a la precisión del trazo y el permitir un mayor número de tiradas con la misma matriz.

Una vez seleccionada la plancha de madera, se prepara dejándola perfectamente alisada y se procede a dibujar sobre ella, en sentido inverso a lo que se quiera estampar, es decir al resultado de la estampa que queramos conseguir. El dibujo se puede llevar a cabo directamente sobre la madera con lápiz blando o pincel y tinta china. Cuando se recurre a la labor de un entallador o xilógrafo para grabar el dibujo, elaborado previamente por un dibujante o un pintor, se puede proceder calcando sobre un papel fino el dibujo original y transportándolo a la matriz, bien mediante un papel carbón que se coloca entre la madera y el dibujo, repasando el dibujo con una punta dura que no rompa el papel, o bien, bruñendo el dibujo, elaborado con lápiz blando, sobre la madera, logrando así una impresión sobre la madera.

Pasado el dibujo a la plancha, se procede a excavar la madera mediante gubias, cuchillas, punzones o formones. Con las cuchillas se utilizan los cortes en v de talla y contratalla, produciéndose luego el vaciado, de lo que van a ser las zonas blancas, con las gubias que son las mismas que las utilizadas por los escultores en madera. De la destreza, precisión y medida de las gubias y las cuchillas, depende la fidelidad y perfección del grabado, ya que, a veces, la aparición de vetas o nudos en la madera pueden arruinar una matriz si se astillan los cortes, restando calidad al dibujo original.

Los primeros grabados realizados con este procedimiento, mostraban una enorme dureza de contrastes, apareciendo con gran rudeza los perfiles del blanco al negro, sin presentar matices, dominando la línea y ofreciendo escasos o nulos volúmenes y gamas de tonos o semitonos, luces y sombras, resultando las estampas grabadas más cercanas a los efectos caligráficos. Más tarde, los grabadores fueron logrando tonos y matices mediante el tallado de líneas entrecruzadas o vaciando los sombreados a base de punteados conseguidos utilizando gubias de distinta sección.[40]

Para ir viendo el resultado del grabado se puede proceder pintando en negro los perfiles y cubriendo de talco los blancos. Acabado el vaciado se procede a la estampación que en un principio se realizaba a mano, entintando, primero,

[40] RUBIO MARTÍNEZ, M.: *El ayer y hoy del grabado*. Tarragona. 1979, p. 141.

mediante tampones embebidos en tinta, las líneas del dibujo en relieve. En la actualidad para esta operación se utilizan rodillos de cuero, caucho o gelatina. Una vez entintada la plancha se procede a la estampación, eligiendo el papel que puede ser de cualquier clase, pero es preferible que tenga cuerpo para evitar la impresión de la huella. El mejor papel es el Japón, con el que se consiguen estampaciones de gran calidad.[41]

La estampación puede ser manual o mecánica, mediante una prensa. El primer sistema consiste en colocar el papel directamente sobre la matriz entintada y ejercer presión sobre el mismo con un objeto plano que produzca una presión uniforme y horizontal sobre éste, como puede ser el mango de una cuchara o bien una especie de tampón, como el usado por los japoneses, que se llama *barén* y que consiste en un disco de esparto de unos diez centímetros, cubierto de tela o cuero en su parte inferior y de una empuñadura en la superior.

Para la estampación mecánica se utilizan las prensas tipográficas, en las que, sobre una superficie horizontal, que se llama platina o mármol, se coloca la plancha, sobre ésta el papel para la estampación y, encima, papeles secantes o fieltros para evitar la dureza de la impresión, luego se baja el volante y por último se procede a retirar los fieltros y, con cuidado, el papel estampado convertido así en estampa.[42]

b) La Xilografía a la testa.- En el siglo XVI apareció una nueva técnica de grabado sobre planchas de metal o calcográfico, por esta razón el grabado en madera al hilo sufrió una notable regresión y quedó relegado a la producción de obras de baja calidad, destinadas, básicamente, a las clases populares. La producción de calcografías, o grabados en hueco, acaparó el mercado ya que este procedimiento confería a las estampas una mayor calidad al conseguirse gamas y matices extraordinarios. La técnica era antieconómica ya que se encarecía el libro, puesto que las láminas habían de estamparse aparte y luego había que intercalarlas entre las páginas; además la plancha metálica sólo permitía una corta producción de sus tirajes. Ello no impidió la edición de calidad de libros y estampas de reproducción.

En 1775, un artista inglés, Thomas Bewick, descubrió la manera de grabar la madera en tacos o planchas cortadas en el sentido horizontal, perpendicular al tronco del árbol, es decir a contrafibra o contrahilo que también se denominó a la testa. Este tipo de planchas o matrices conferían una dureza especial a la madera, sobre todo utilizando la del boj, (aunque también se podía utilizar el ébano, el peral o el cerezo), lo que permitía grabar la madera con útiles de grabado calcográfico, como buriles o escoplos.

---

[41] VIVES, R.: *Del cobre al papel. La imagen multiplicada.* Barcelona. 1994, pp. 80/84.
[42] RUBIO MARTÍNEZ, M.: Op. cit., p.147.

El procedimiento es similar al del grabado al hilo, pero los vaciados de la madera, con el buril afilado, alcanzarán de 3 mm. a 1 cm. de profundidad. Las gamas y matices que se consiguen enriquecen los resultados de las estampaciones, acercándolos a la perfección que se puede conseguir mediante las tramas del grabado en metal.[43] Una vez realizada la plancha se procede a su estampación mediante un procedimiento similar al del grabado al hilo.

Para concluir, se pueden añadir dos procedimientos, uno es el grabado *criblé* que se elabora sobre una plancha de metal blando, (aleación de plomo y estaño) y se graba el dibujo *acribillando* la plancha con distintos punzones que se golpean con un martillo. Apareció en 1430 y, por sus resultados, se le considera una variante del grabado sobre madera.

Otra variante es la técnica del *camaïeu* o camafeo, que apareció en el siglo XVI en Alemania y en el norte de Italia. Consiste en grabar varias matrices de un mismo dibujo vaciando distintas partes para lograr, mediante sucesivas estampaciones, gradaciones tonales de grises a negro, lo que confiere a la estampa final el aspecto pictórico de *grisalla* siendo el antecedente de la xilografía estampada en color.

2.3.- La Calcografía.- El grabado en hueco o calcográfico. Este procedimiento de grabado es inverso al anterior, ya que consiste en realizar un dibujo sobre una plancha metálica, que puede ser de cobre, cinc, aluminio, latón, acero o hierro [44] El primer metal utilizado fue el cobre y esta técnica apareció, en los talleres de plateros u orfebres, a mediados del siglo XV. Parece ser que su inventor fue el orfebre florentino Tomasso Finiguerra; éste, trató de sacar un calco de uno de sus *niellos* (técnica del nielado en metal, heredera de la de los damasquinados árabes). Entintó los huecos de la plancha grabada y por medio de una fuerte presión arrancó la tinta depositada en los surcos, dando lugar a un verdadero grabado calcográfico.[45] El término calcografía procede de la palabra griega *Kaikon* que significa cobre. En España recibe los nombres de grabado en hueco, calcográfico o talla dulce; en Inglaterra, *intaglio*; *tiefdruck*, en alemán e, *impresión en creux*, en Francia.

La plancha de metal debe de ser pulida por la cara que va a ser grabada y las esquinas biseladas para que al soportar la fuerte presión de la prensa calcográfica, las esquinas vivas no rompan el papel y los fieltros. Sobre la superficie pulida se puede trabajar directa o indirectamente, dando lugar a distintos subtipos del procedimiento. El primer procedimiento directo da lugar a tres, el buril, la punta seca y la manera negra. En los tres casos, que se

---

[43] "En el grabado a contrafibra la valoración en grises se consigue por surcos más o menos separados, o bien punteando la superficie mediante un picado con la punta del buril". Ibídem, p. 142.

[44] MALTESE, C.: (coordinador). *Las técnicas artísticas.* Madrid. 1987, p. 245.

[45] MARTÍNEZ RUBIO, M.: Op. cit., p. 155.

corresponden con los primeros utilizados desde su aparición en la historia del grabado, consisten en incidir sobre la plancha, siguiendo las líneas del dibujo a grabar, con unos instrumentos metálicos, como son los buriles. Consisten en una barra metálica, que presenta gran variedad de secciones para conseguir los diversos efectos en el grabado, montada con un mango de madera en forma de seta; el punzón de acero, con mango o sin él, o con un diamante montado; también se utilizan en la punta seca. Por último, en la manera negra se utiliza un utensilio llamado *berceau* que es una cuchilla curva y dentada que se usa para granear la plancha y conseguir efectos de mancha sin contorno lineal.[46] También se utilizan bruñidores, rascadores, ruletas y otros. Todos ellos consiguen conferir a la plancha variadas gamas y efectos tonales de grises. La técnica consiste en seguir las líneas incidiendo con el buril o instrumento adecuado, colocando la plancha sobre una almohadilla y trabajando de fuera hacia dentro. Esto genera unos surcos sobre el metal que deben de ser enérgicos y uniformes, puesto que la tinta contenida en los surcos dará las líneas; las partes sin grabar corresponderán a los blancos en la estampa.

Este procedimiento exige una preparación y formación por parte del grabador, así como el cuidado en el tratamiento de las virutas que levanta el buril sobre la plancha que, en el caso del grabado en dulce, se retiran con un rascador. En la punta seca, se producen unas rebabas junto al surco que confieren a la estampa efectos de sombreado en las líneas, consiguiendo unos matices especiales. La punta seca no precisa de la utilización de tramas de líneas que por aproximación o lejanía consiguen gamas y tonalidades en el grabado al buril, permitiendo una mayor espontaneidad del mismo, pero no permiten grandes tirajes debido al desgaste de las rebabas. La tercera técnica directa, a la manera negra, también llamada *al humo* (*mezzotinto*, en italiano e inglés y *schab kurst*, en alemán). Consiste en granear en la plancha, aquellas partes en las que se quieran conseguir manchas de negro aterciopelado o negros intensos, consiguiendo volúmenes menos geométricos. Tiene la dificultad del desgraneado.[47]

Los procedimientos indirectos o químicos consisten en someter la plancha a la acción directa de un ácido, generalmente el nítrico, ésta se denomina *aguafuerte* y apareció en Europa en el siglo XVI, aunque era ya utilizada por los árabes desde la Edad Media para sus damasquinados.[48] Este procedimiento consiste en cubrir la plancha con un barniz, resina o azúcar y luego grabar las líneas del dibujo incidiendo sobre el barniz, con lo que la plancha metálica queda al descubierto. Se somete, una vez finalizado el dibujo, a la acción del ácido que *muerde* el metal, luego se *lava* el barniz con un disolvente, petróleo o gasolina, y se somete la

[46] Ibídem, pp. 159/160.
[47] MALTESE, C.: Op. cit., p. 259.
[48] MARTÍNEZ RUBIO, M.: Op. cit., p. 61.

plancha, a una *prueba de estado* que puede provocar la realización de retoques según lo considere el artista o el grabador. Esta técnica y sus diversas variantes consiguieron dotar a las estampas de unas tonalidades y matices que llegaron a ser insuperables en las obras de los grandes maestros, como por ejemplo Rembrandt. Similar a este procedimiento es la técnica del barniz blando aunque de más lento secado. Sin embargo, la punta seca, el buril y el aguafuerte son procedimientos típicamente lineales. [49]

A mediados del siglo XVIII, un artista holandés pintor y grabador, Zeegers, tratando de conseguir calidades y matices que superaran la línea y confirieran a la estampa mayor variedad de gamas, llevó a cabo las primeras *aguatintas* que consisten en cubrir con resina la plancha, calentarla hasta que la resina se derrita y proceder luego como en el aguafuerte. Es una técnica complicada que obliga a someter a la plancha a varias mordidas a fin de conseguir las gamas de grises deseadas. Goya, espléndido grabador, realizó maravillosas estampas utilizando esta técnica. Sin embargo, hay que precisar que estos procedimientos permitieron la combinación, en una plancha, de las técnicas arriba especificadas, buril y aguafuerte; resina y aguafuerte; aguafuerte y punta seca.

La estampación del grabado calcográfico precisa un tipo de papel de calidad, de buena trama y consistencia, como el de cuba o tina, también es muy bueno el japonés. En España, el *Guarro* para calcografía o también los de acuarela e *Ingres*. Existen muy buenos papeles en Inglaterra, Holanda, Italia y Norteamérica; en Francia el *Ribes y Arches*.[50] El papel debe de ser humedecido con una esponja y retirado el exceso de agua mediante un secante. Una vez preparado se lleva a la prensa calcográfica, que en España se llama *tórculo*. La plancha grabada se entinta procurando que se llenen todos los surcos, luego se limpian los blancos con una gasa o tarlatana. Una vez preparada se coloca en la platina del tórculo, sobre un papel de las mismas dimensiones, encima se colocan uno o dos fieltros de 2 mm. y uno de 5 mm. de grosor, esto favorece la presión sobre la plancha al pasar bajo el rodillo la platina, después de accionar la manivela (en la actualidad hay a motor). Una vez realizada la estampación se retiran los fieltros y se toma la estampa con unas pinzas para evitar la huella de los dedos y se cuelga hasta que quede perfectamente seca.[51]

[49] Ibídem, p. 168.
[50] Ibídem, p. 174.
[51] Ibídem, p. 174.

2.4.- La Litografía.- Se llama Litografía al proceso de impresión química en planchas de piedra para producir imágenes planográficas. El proceso litográfico se basa en el principio de que el agua y la grasa no se mezclan. La imagen se dibuja con un material graso sobre la superficie de una plancha o piedra. Tradicionalmente se usa caliza de Bavaria que es dura pero porosa y su superficie retiene la humedad durante largos períodos. Una vez dibujado el diseño se graba ligeramente la superficie con un ácido, sólo lo suficiente para que el dibujo atraiga la tinta de imprimir. El ácido no se emplea para corroer la plancha, como en el *intaglio*, sino para fijar químicamente en la superficie las zonas dibujadas y no dibujadas.

Para preparar la superficie hay que limar primero la piedra. Para ello se emplea un *levigador* (disco plano de metal con un mango vertical) u otra piedra. La superficie del dibujo se obtiene trabajando de abajo arriba con arena de carborundo, primero más gruesa y luego más fina. Los dibujos preliminares en la piedra se pueden hacer con lápiz *Conté* rojo que no sale en la impresión; también se puede calcar con papel recubierto de óxido rojo. Para dibujar se puede usar cualquier producto graso ya que todos rechazan el agua. Lo normal es usar lápices *crayones* de diversos grados, duros y blandos, y tinta. Para obtener mejores resultados conviene ir elaborando el tono lentamente, comenzando con un crayón duro y cambiando progresivamente a grados más blandos.

La tinta se puede adquirir en forma sólida o líquida. La tinta sólida se prepara frotando la barrita contra un plato caliente hasta que se ablande, después se puede mezclar con agua destilada hasta conseguir la consistencia deseada y luego diluirla para crear lavados más finos. Para dibujar a tinta lo mejor es usar tinta premezclada sobre una piedra bien lijada. Hay que limpiar la plumilla con frecuencia para evitar los atascos. Una vez completa la imagen se espolvorea con yeso francés (jaboncillo de sastre) para hacerla resistente al ácido, después se graba aplicando a la piedra una mezcla de ácido y goma; se lava la piedra con una esponja mojada. Mientras la piedra está aún húmeda, se lava el dibujo con trementina; la goma intacta actúa como cubierta protectora. La imagen grasa queda perfectamente visible sobre la plancha limpia.

Para llevar a cabo la estampación se usaba tradicionalmente una sencilla prensa de hierro para imprimir litografía de planchas o piedras. El primer paso consiste en colocar las piedras en la prensa, listas para entintarlas. Durante esta parte del proceso hay que mantener húmeda la imagen pasando una esponja, si se deja secar, la tinta formará un grumo en el dibujo al pasar el rodillo. El rodillo de entintar consiste en un cilindro de madera forrado de cuero o plástico que se carga con tinta espesa y se pasa suavemente pero con decisión sobre la piedra; hay que repetir varias veces el proceso de entintar el rodillo, humedecer la piedra y entintar hasta que la imagen adquiera la intensidad del dibujo original.

Una vez entintada la piedra se coloca encima una hoja de papel humedecido; el mejor papel para impresiones litográficas es el de superficie suave pero fuerte, luego se cubre el papel con varias hojas de papel prensa para protegerlo, seguidamente se hace funcionar la prensa. Entre una impresión y otra hay que volver a humedecer la piedra. Al principio se hacen una serie de pruebas preliminares, luego se deja secar la piedra, se vuelve a espolvorear con jaboncillo y resina y se le da de nuevo la goma, después se deja secar, se lava y se puede proceder a imprimir la edición de estampas litografiadas con este procedimiento.[52]

a) La Litografía en España.- Como en otras naciones la litografía fue conocida muy pronto en nuestro país, gracias al informe que envió desde Munich, en 1806, el vicedirector del Real Gabinete de Historia Natural, Carlos Guimbernat, a la primera Secretaría de Estado. Guimbernat se inició así en el conocimiento y la técnica del nuevo procedimiento, llevando a cabo, en Munich, y en el propio taller de Senefelder su aprendizaje y primeras experiencias en la utilización de la litografía.[53] El año siguiente, 1807, publicó un librito con ilustraciones dedicado a las tropas españolas que estaban acampadas en Alemania, *Manual del soldado español en Alemania*, que fue el primer ejemplar en español y de autor hispano que se publicó utilizando el procedimiento del nuevo invento.[54] Pocos años más tarde, otro español, Bartolomé Sureda, que fue director de la Real Fábrica de porcelana y loza de la Moncloa, residiendo en 1811 en París, debido a la relación que probablemente le unió al barón Vivant-Denon, conoció y se instruyó en las técnicas del nuevo invento. [55]

La litografía, en los primeros momentos de su historia, fue fundamentalmente aplicada como medio para realizar estampaciones cartográficas y sistemas de aplicación de carácter militar. Las primeras noticias sobre este nuevo

---

[52] DALEY, T.: (coordinador) *Guía completa de ilustración y diseño.*Madrid. 1987, pp. 84/85.

[53] "Despúes de un aprendizaje práctico en el taller de Senefelder, que atestiguan papeles y documentos referentes a Guimbernat conservados en la Biblioteca del Seminario Conciliar de Barcelona, redactó una memoria dirigida a la primera Secretaría de estado, documento que desgraciadamente se ha perdido, en el que según parece, exponía los detalles de ejecución y ventajas del nuevo procedimiento." BOIX, F.: *Discurso de su recepción pública en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Madrid. 1931, p. 35.

[54] "En este librito se inserta un mapa de Dinamarca y de las costas del mar del Norte y del Báltico, litografiado por Senefelder, con indicación de ser la primera aplicación del nuevo arte a la Geografía; y según Torres Amat, lleva además una viñeta, también litografiada, en la que los soldados de diferentes nacionalidades admiran el porte marcial de uno español." Ibídem, p. 35.

[55] "Cabe, pues, suponer, con gran probabilidad de acierto, que Sureda fuese invitado a ensayarse en el nuevo procedimiento, y que de tales pruebas, obtenidas por mero pasatiempo, no conservase más que algún raro ejemplar que repartió el artista cuando regresó a España...[....] De todos modos, estas litografías de Sureda, aunque no hechas en España, son, hasta prueba en contrario, las primeras dibujadas sobre la piedra por un artista español, salvo la viñeta que debe de figurar en el libro de Guimbernat, en el caso de que por éste haya sido litografiada, lo que, como djje, no me ha sido posible comprobar." Ibídem, pp. 37.

procedimiento fueron escasas y en 1815 la Real Junta de Comercio de Cataluña publicó una traducción de una serie de artículos del francés Marcel de Serres, publicados en *Annales des Arts et Manufactures*, en 1814 titulados *Notice sur la Lithographye, ou sur l'art d'obtenir une impresión avec la pierre.* [56]

Un año más tarde, José María Cardano que procedía de la escuela de pilotos de Cartagena, destacado dibujante y cartógrafo, fue distinguido por sus jefes por sus cualidades artísticas, razón que le llevó a ir pensionado a París para perfeccionarse en las artes del dibujo y del grabado, dado que estaba considerado como el mejor grabador de cartas geográficas. Durante dos años permaneció en París y en Munich, aprendiendo y adiestrándose en todo lo que se refería a la litografía.[57]

En Marzo de 1819, mediante un Real Decreto, el rey Fernando VII procedió a la creación del primer establecimiento litográfico en España, colocando a José María Cardano como director del mismo, además de conferirle el título de litógrafo de Cámara. Es a partir de esta fecha cuando, de hecho, puede establecerse el comienzo de la litografía en España, puesto que los antecedentes expuestos, no supusieron actividades o realizaciones sino de carácter esporádico y experimental. A partir de la fecha de la Real Orden, de 16 de Marzo de 1819, la práctica del nuevo procedimiento artístico e industrial se iniciaba. Se pueden distinguir tres etapas en el desarrollo de la litografía en nuestro país:

---

[56] "La primera entrega de la noticia sobre la lithografía ó el arte de imprimir con moldes de piedra se publicó en Julio de 1815, continuándose hasta Marzo de 1816, siempre en la sección de Mecánica. El texto introductorio, obra del propio Serres, comenzaba así: << El arte de imprimir con láminas de piedra de un modo análogo al que se hace con la madera, o con las de metal, no es bastante conocido, y por lo mismo, atendida su grande importancia, se publica la siguiente descripción. Para que sea clara y exacta es preciso dividirla en dos partes. La primera contendrá la historia de este arte inapreciable, los principios en que se funda, y las circunstancias que son necesarias para que resulte una buena impresión: y por lo mismo se tratará en ella de las piedras, de su preparación, de la tinta, del lápiz, del trazador, de las prensas, y del modo de tirar las láminas. En la segunda parte se dará la explicación de los diferentes modos de imprimir, se harán conocer las ventajas y las aplicaciones de la Lithografía.>> [...] ..cualquiera que sea al mérito de estos diferentes escritos, parece que les falta la circunstancia de dar unos pormenores metódicos, que expliquen el arte, dando a conocer los principios artísticos, en que está fundada la lithografía. Este es el objeto de este presente escrito." VEGA GONZÁLEZ, J.: *La estampa culta en el siglo XIX.* Summa Artis, tomo XXXII. Madrid. 1988, p. 36.

[57] "Permaneció un año en París trabajando en un taller litográfico y algunos meses en Munich en el de Senefelder. La correspondencia de Gutiérrez de los Ríos, ministro de España en la Corte de Baviera, da cuenta de los adelantos, aplicación y notables aptitudes de Cardano, que se encontraba de regreso en Madrid a fines de 1818 con el material necesario para la instalación de un taller, habiendo enviado antes diferentes muestras de sus trabajos litográficos." BOIX, F.: Op. cit., p. 37.

1ª.- Desde 1819 hasta 1825. Período en el que la actividad litográfica estuvo determinada por lo realizado en del *Establecimiento Litográfico del Depósito Hidrográfico.*[58] No duró mucho tiempo la dirección de Cardano al frente del *Establecimiento Litográfico*, llevado quizá por su espíritu inquieto abandonó España en 1822 con una comisión para el extranjero. Ya no volvería, pues, repuesta la monarquía absoluta tras el fracaso del Trienio Liberal, fue requerido para que regresara a España, pero no volvió y su nombre fue borrado, en 1825, de las listas de la Real Armada, en las que figuraba como teniente de fragata retirado. Durante un corto período de tiempo Felipe, hermano de Cardano, que era grabador en dulce y académico de la Academia de San Fernando por el grabado de paisaje, se encargó interinamente de la dirección del centro hasta su muerte ocurrida en 1825.

En 1822, comenzó a funcionar en Madrid el *Establecimiento litográfico del Depósito General de la Guerra*, dependiendo del mismo ministerio, dirigido por el oficial Don José Ribelles y Palomar. No tuvo demasiada producción, pero colaboraron notables grabadores y artistas, entre ellos, los hijos de Vicente López, Luis y Bernardo, Vicente Peleguer y otros. Tuvo corta vida ya que desapareció al terminar los tres años del Trienio Liberal.

No solamente en la Corte se inició la aplicación de este novedoso procedimiento, varias ciudades españolas mostraron su interés hacia la nueva técnica y de forma simultánea al fenómeno madrileño iniciaron la creación de establecimientos de carácter privado.[59] En los años posteriores fueron evidentes las muestras de interés en el conocimiento, perfección y aplicación por parte de la iniciativa privada.[60]

---

[58] "...tuvo carácter público, aunque dependiendo de la Dirección General de Hidrografía. Se quiso, con esta organización, que el establecimiento se autofinanciara e incluso amortizara los cuantiosos gastos que originó su erección. Económicamente fue un intento fallido, pero su carácter abierto permitió a ciertos artistas acercarse a la nueva técnica, entre ellos Goya, quien firma en Madrid en Febrero de 1819 la primera litografía española fechada." GALLEGO, A.: Op. cit. p. 343.

[59] "Para entonces, y desde 1820, funciona en Barcelona un taller montado por G. Engelmann a costa del impresor Antonio Brusi. A su muerte seguirían la viuda e hijos de Brusi, obteniendo una exclusiva por cinco años: para ellos trabajó el litógrafo francés L. Villaume. Hacia 1825, otro taller barcelonés, el de Antonio Monfort, comenzaba sus trabajos, de los cuales presentó muestras en la Exposición de productos de la Industria española (Madrid 1827)". Ibídem, p. 344.

[60] "Simultáneos a los trabajos de José María Cardano y a las iniciativas de Engelmann hubo otras iniciativas de particulares en diversos lugares de España dirigidas a fomentar el desarrollo de la litografía, siendo uno de los objetivos primordiales de aquellos que se interesaban por la nueva técnica la búsqueda de piedras aptas para se r dibujadas químicamente con resultados al menos aceptables. Y, precisamente sobre este tema, era el mismo Cardano quien asesoraba sobre la calidad de las piedras a aquellas instituciones que requerían su opinión ya fuera la Real Academia o la Secretaría de Estado." VEGA GONZÁLEZ, J.: Op. cit., p. 64.

2ª.- La segunda etapa vino a coincidir con la llamada *Década Ominosa* y abarcó los años que median entre 1825, fecha en que se restableció el Absolutismo en España, hasta 1837, con la proclamación de la Constitución durante la regencia de doña María Cristina de Borbón.[61] Conseguida la exclusiva de producción del *Real Establecimiento Litográfico* y la protección real, don José de Madrazo y su socio, Ramón Castilla (comerciante, propietario y vecino de Madrid), viajaron a Europa con el fin de adquirir todo el material de piedras, prensas, papel y contratar para el establecimiento a litógrafos extranjeros, con experiencia y crédito en el manejo del procedimiento. En 1826 comenzó su labor, publicándose ya en el mes de marzo la primera entrega de la *Colección Lithográfica de cuadros del rey de España.*[62]

Trabajaron en él, expertos y brillantes litógrafos extranjeros, entre los que se cuentan, Florentino Dacraene, Faramundo Blanchard, J. Jollivet, Pablo Guglielmi, Gaspar Sensi, Cayetano Palmaroli, Asselineau, P.J. Feillet, Carlos Le Grand. Asimismo, participaron notables artistas españoles, dibujantes, litógrafos, grabadores y pintores, de los que cabe citar a Vicente Camarón, Juan Antonio López, Antonio Guerrero, José Avrial, A. G. Villaamil, Alejandro Blanco, Enrique Blanco, C. Rodríguez, F. De la Costa, Ramón Amérigo, José Jorro, Ramón Beltrán, F. De las Torres, Bernardo Matas y Federico de Madrazo.

3ª.- Corresponde la tercera etapa a la desaparición del *Real Establecimiento Litográfico* en 1838. Las causas de su desaparición fueron varias, por un lado, el descontento que suscitaba entre los litógrafos la exclusiva de Madrazo, ya que veían frenados los intentos de crear talleres litográficos privados; por otro, con la muerte del rey Fernando VII desapareció la protección que tenía el Real Establecimiento, al conceder la regente, doña María Cristina, libertad de fundar talleres litográficos a partir de 1834 y, por último, la misma reina suprimió la

---

[61] "El origen y base del Real Establecimiento Litográfico que bajo la dirección del pintor de cámara Don José de Madrazo, empezó a funcionar en Madrid a principio del año 1826, fue el privilegio exclusivo concedido a dicho pintor por Fernando VII con fecha de 21 de Marzo de 1825, para litografiar las pinturas de sus palacios de Madrid y Sitios Reales, así como también las existentes en todos los establecimientos oficiales de la corte. Al mismo tiempo, el rey dispensaba su protección a la empresa suscribiéndose a 300 ejemplares de la publicación de dichos cuadros y otorgando la introducción libre de derechos a todo el material y efectos necesarios para la obra. La misma real Orden prevenía que Madrazo sometería previamente a la Real aprobación el plan de la referida obra y el precio de las estampas que habían de componerla, que no habría de exceder del corriente que tuvieran en Francia, aumentado en el coste del transporte de los efectos introducidos del extranjero y en el mayor de la mano de obra." BOIX, F.: Op. cit., p. 47.

[62] "...lujosísima publicación que podía competir con lo mejor de la litografía de reproducción europea de su tiempo. La serie comprendió tres volúmenes con un total de 198 estampas más 6 que se regalaron a los suscriptores, y terminó en Marzo de 1837." GALLEGO, A.: Op. cit., p. 347.

suscripción de 300 ejemplares de la *Colección Lithográfica* por su costo. A partir de este momento proliferaron las litografías.[63]

Durante el reinado de Isabel II, al aparecer nuevas técnicas que se aplicarán a la prensa, así como el desprecio que tuvo hacia la litografía la *Real Academia de San Fernando*, que nunca consideró la creación de estudios oficiales para este procedimiento, la litografía quedó relegada a la ilustración de libros y revistas o a usos de carácter meramente mercantil o publicitario.

[63] "... a partir de este momento, los establecimientos litográficos se multiplican en Madrid y en toda España. Entre los que nacen en la corte, y prescindiendo de otros muchos, deben citarse las litografías de Los Artistas, la de Los dos Amigos, la de Cayetano Palmaroli, la de Martínez que produjo trabajos muy artísticos e hizo venir a Madrid al célebre pintor y litógrafo Celestino Nanteuil, y la de Donon, que ha llegado casi hasta nuestros días." BOIX, F.: Op. cit., p. 53.

Capítulo III

La Iconografía Romántica

1.- Preliminares:

1.1.- La Iconografía del Arte Romántico en Europa.
1.2.- Temas:

A) El Individuo.
B) La Naturaleza.
C) Otros temas.

2.- La Iconografía del Arte Romántico español:

2.1.- Generalidades.
2.2.- Diferencias entre la Pintura y la Ilustración.
2.3.- Los temas en las láminas:

A)El Individuo. Actitudes y sentimientos:

a) Evasión. Lo medieval y Oriente.
b) La Libertad. El Patriotismo.
c) Las Pasiones. El Amor. Los Duelos.
d) Lo Fantástico. El Terror. La Muerte.
e) El Sentimiento religioso.

B) La Naturaleza: a) La noche. b) El mar.
C) La Mujer. La imagen femenina.

3.- La imagen de la España Romántica:

3.1.- Evolución de los elementos iconográficos.
3.2.- La imagen de la Sociedad Romántica:

A) La Sociedad Aristócrata. Estamental.
B) La Sociedad Burguesa. Costumbrismo.
C) Las Clases Populares. Pintoresquismo.
D) Las Sociedades Exóticas.



FANTASÍA

"¡ Hay una música que daría
Todo Rossini, todo Mozart y Weber,
Un aire muy antiguo, lánguido y fúnebre,
Que sólo para mí tiene secretos!

Ahora bien, cada vez que la escucho
Rejuvenece mi alma doscientos años...
Es el reinado de Luis XIII; creo ver extenderse
Un otero verde que el poniente dora.

Después un castillo de ladrillo con esquinas de piedra
Con vidrieras teñidas de colores rojizos,
Rodeado de grandes parques, con un arroyo
Bañando sus pies, que fluye entre las flores;

Más tarde una dama, en su alta ventana,
Rubia de ojos negros, con sus trajes antiguos,
Que, posiblemente en otra existencia,
He visto ya... ¡y de la cual me acuerdo!"

Gérad de Nerval. 1832.

LA ICONOGRAFÍA ROMÁNTICA

1: PRELIMINARES.

Consideramos que el estudio de este repertorio puede quedar incompleto si no reflejamos aquellos aspectos que lo relacionan con el Arte Romántico, concretándolos al ámbito español y a su círculo madrileño.

En primer lugar tenemos que establecer aquellos principios básicos que fueron configurando, desde mediados del siglo XVIII, las manifestaciones artísticas del período romántico europeo que supusieron la ruptura de los conceptos absolutos que habían determinado los movimientos artísticos precedentes. Estos, estaban establecidos en base a una sociedad marcada por unos ideales religiosos o morales que se mantuvieron, a través de los siglos, en las diferentes etapas de la Historia del Arte en Europa, conformando unos programas iconográficos ideales e inmutables. [1]

El Romanticismo supuso la desaparición de aquellos principios y la aparición del Arte como reflejo de su propia esencia y realidad existencial, a partir de la visión subjetiva del artista y de su interpretación libre que surge de sus estados de ánimo, es decir, de su actitud ante el universo.[2] Este hito fundamental constituye el nacimiento del Arte Moderno y, a partir de ese momento, el artista adquiere un nuevo papel como creador (genio), capaz de interpretar los grandes temas iconográficos mediante unos signos, a través de los cuales expresa su visión personal, en la que dando rienda suelta a sus emociones, sentimientos e imaginación, origina una actitud individual determinada y única ante las cosas.

El Arte comenzará a referirse a sí mismo, recogerá los aspectos y funciones del hombre, de la sociedad, de la política, a partir de las pasiones.[3] De ahí,

---

[1] CARLO ARGAN, G.: *El Arte Moderno*. Valencia. 1976, p. 3.

[2] "Para comprender una obra de arte, un artista o un grupo de artistas, es preciso representarse con exactitud el estado general del espíritu y de las costumbres del tiempo al que pertenecen." TAINE, H.: *La naturaleza de la obra de Arte*. Filosofía del Arte. Madrid. 1968, p. 19.

[3] "..lo que era el valor absoluto y a priori de la naturaleza como revelación o modelo dado desde lo alto, es sustituído en el arte moderno por la ideología como imagen que la mente se

surgirá la figura del artista como hombre de su tiempo, incardinado en una sociedad en cambio, en conflicto, a la que no se puede sustraer y con la que se encuentra en contradicción; contra la que se rebela constantemente derivando en la organización de unos lenguajes propios que configuran un nuevo panorama estético, fundamentado en la libertad de expresión, de interpretación o visión romántica. Desde el punto de vista iconográfico, el romanticismo no creó temas específicos diferentes a los existentes en el Arte Occidental que partían de los grandes problemas, preocupaciones e incógnitas del hombre, plasmados en relación con los grandes mitos religiosos. [4] La reacción ante la razón y lo racional, oponiendo lo irracional; [5] la independencia ante fórmulas preconcebidas; la libertad y el individualismo se aplicarán a los diversos ámbitos de la creación artística, manifestándose de forma especial en la literatura y la pintura que caminaron indisolublemente unidas.

1.1.- La Iconografía del Arte Romántico en Europa: Algunos historiadores, al analizar la aparición del movimiento romántico en Europa, coinciden en establecer tres fases que comprenden un período entre 1750 a 1850.[6] Una primera fase, *Prerromántica*, generada por los poetas ingleses (lo sublime) y el movimiento alemán del *Sturm und drang*, fase que coincide con la reacción antiilustrada contra el racionalismo que procedía de una aristocracia que veía conmoverse los cimientos del antiguo orden. Una segunda fase, *Neoclásica*, que se desarrolla desde la Revolución Francesa, 1789, hasta la caída de Napoleón, hacia 1814. Y una tercera fase, *Reacción Romántica*, que comienza con el inicio de las oleadas revolucionarias burguesas como reacción a la restauración absolutista monárquica llevada a cabo después del Congreso de Viena (1815), que conferirá a esta etapa un sentido nacionalista, sobre todo, a partir de las revoluciones de 1830.

Teniendo en cuenta el carácter individualista y solitario del artista romántico, su actitud hacia la sociedad es la de marcar esa distancia, convirtiéndola en postura radical e irreconciliable, al menos en las manifestaciones artísticas de tono más exaltado, sobre todo en la pintura, por ejemplo en la representación de los héroes aislados; de ahí la importancia del retrato romántico, tan abundante en los repertorios iconográficos europeos. En otras manifestaciones, pictóricas o literarias, se tiende a la configuración de un

---

forma de la realidad, como se piensa que es o como se quisiera que fuese..[...] .. la diferencia consiste sólo en el tipo de actitud (preferentemente racional o pasional) que el artista adopta frente a la realidad natural y social." Ibídem, p. 4.

[4] "Dicha iconografía se convirtió en un elemento más de la cultura medieval, transformándose después, hacia finales de la Edad Media y en el Renacimiento. El repertorio de la iconografía estaba compuesto por diversas imágenes simbólicas que entraban en contacto con problemas de gran importancia para la vida humana, como por ejemplo la lucha del hombre contra las fuerzas de la naturaleza, su relación con los fenómenos incomprensibles para él, etc." BIALOSTOCKI, J.: *Estilo e iconografía*. Barcelona. 1973, p. 158.

[5] "A la iconografía de símbolos característica del arte occidental, el romanticismo opuso la iconografía del ánimo y la expresión." Ibídem, p. 160.

[6] CARLO ARGAN, G.: Op. cit., p. 4.

entorno intimista, con escasez de personajes, en las que la visión interior, ensimismada, viene dada por el encuadre de una ventana, o por la inclusión de una figura, de espaldas al espectador, frente a un horizonte crepuscular, trágico, sublime, como en muchas de las composiciones de Caspar David Friedrich, Julios Schnorr von Carolsfeld, Overbeck, Carl Gustav Carus, Arnold Böcklin, y otros.

Los aspectos sociales, el interés por los pueblos, el sentimiento de lo nacional, promovido por los hermanos Schlegel y por Herder: *Stimmen der Völker* (Las voces de los pueblos), se van a concretar en la representación de una sociedad oprimida que clama por su libertad, como vemos en las pinturas que ilustran los acontecimientos de la Revolución Francesa, conseguidas, con notable maestría, por Delacroix y en las que las masas populares, el pueblo, se convierten en el motor del cambio y de la revolución liberal. Otro tanto sucede en los temas de los cuadros de contenido nacionalista, sobre todo en los que se refieren a la independencia de Grecia. Es una sociedad sufriente, conducida por un héroe que simboliza la libertad, el ansia y la vocación de transformarla. Otro tanto sucede, en España, en la obra goyesca, pictórica y gráfica, en la que el pueblo llano queda expresado iconográficamente dando respuesta a los conceptos de rebeldía y de libertad nacionalistas, plenamente románticos.

Notable importancia adquirió, en los países europeos: Francia, Inglaterra, Italia, Alemania, la ilustración gráfica que se configura como el vehículo ideal de la expansión de la ideología y la ilustración románticas. Mediante ella, se irá conformando una imagen, estratificada aún, en la que predomina la representación de las clases altas, medias y bajas. En pintura será el retrato, como hemos dicho, el vehículo de expresión de la imagen de una sociedad burguesa que buscará el ennoblecimiento de clase, mostrándola plenamente idealizada.

La representación de lo social corresponderá, más, al papel difusor que desarrolló la ilustración en la prensa, libros y revistas; a través de notables artistas como Deveria, Daumier, Gavarni, Tony Johannot, y otros. Hacia 1840 se desarrollará extraordinariamente la caricatura y la crítica social, gracias al ascenso de las clases obreras y al aumento de las clases medias y bajas, de la mano de las cuales aparecerá una nueva imagen social que será precursora del realismo en el arte.[7]

Los mitos históricos, religiosos o literarios excitaron la fantasía pictórica y dibujística de los artífices del nuevo movimiento romántico que no pueden

[7] "Incluso lo cómico y lo feo, llevados al límite son bellos; de aquí el interés de Baudelaire por los dibujantes y las caricaturas que siguen, describen y comentan día a día los acontecimientos políticos, la vida mundana, los sucesos de París. Como literato, en esas figuras que llegan al público con la prensa cotidiana, ve un arte más digno de leer que de contemplar y el signo de la presencia viva, de la intervención del artista en la sociedad." CARLO ARGAN, G.: Op. cit., p. 78.

dejar de suscribir en sus obras su formación y ascendencia clásica, ejemplo de ello es la obra de William Blake (1757-1827) que dejará su impronta notabilísima en la ilustración de numerosas obras: *There is not Natural Religion, Visions of the daugthers of Albion, América, A Profecy; Europe, A Profecy, Song af Innocence and Experience, The Book of Ahania, Milton a Poem.*

La historia medieval, la épica, determinará la fuente de inspiración directa sobre todo en la literatura, la pintura y la ilustración. El artista romántico tratando de encontrar el universo perdido, recreará el pasado apoyándose en elementos particulares, físicos, a los que dotará de un claro simbolismo iconográfico. Así, la representación de los castillos, murallas, torreones, monasterios, capillas o catedrales en las que las arquerías góticas y los elevados pináculos pondrán el contrapunto al espacio en el que se desenvolverá el héroe. Éste adoptará la figura de un personaje histórico idealizado, cuyas luchas y pasiones o conflictos se desarrollan en un entorno historicista que suele llevar, en sí mismo, una notable carga sentimental o terrorífica inducida a partir de una serie de elementos iconográficos: la noche, la luna, la tempestad, que confieren un carácter lúgubre, demencial o iluminado a la narración histórica, proyectando la desesperación del hombre ante el caos que ha sobrevenido y cuyas fuerzas le sobrepasan. No le queda más remedio que constatar el peso y la fuerza de su destino y la imposibilidad de luchar con el mismo ya que no existe la felicidad si no es más allá de la muerte.

1.2.- Grandes Temas. El individuo y la Naturaleza: En relación a la temática del romanticismo podemos establecer, en principio, dos grandes apartados: El individuo que se proyecta a partir de su propio *"yo"* y sus pasiones hacia el pasado o el presente desconocido, tomando conciencia de su propia función en la sociedad y en su tiempo. De esa visión agónica de su propia circunstancia surgen la percepción de la muerte, de la soledad, de la melancolía y, sobre todo, de la libertad. El segundo tema es la naturaleza, como marco del universo en el que se desenvuelven las acciones del hombre y que el romántico expresa a partir de unas actitudes provocadas por los sentimientos subjetivos e individuales que le abocan a lo pintoresco y a lo sublime.

A) El individuo: Consideramos que el tema por excelencia es éste, que se perfilará en la figura del *héroe* romántico y en una nueva visión del universo, carente de los condicionantes del grupo social, genera unas actitudes ante todo lo que le rodea que determinan la interpretación plástica y literaria de los conflictos del hombre. Por lo tanto, el mundo de la expresión comporta toda la carga de las emociones y sentimientos que se suscitan, en cada momento, al contemplar, por ejemplo, la naturaleza. Ciertamente, aparece anonadado, abrumado, solo, indefenso, pequeño, aterrorizado o arropado; es su angustia por encontrar su propia imagen en un mundo destruido y confuso, abatidas las estructuras que lo habían soportado durante siglos. Libre y único, en su

búsqueda irracional y sensible, lucha para conformar un nuevo universo; reflexiona ante los distintos temas que le preocupan, proyectando su *yo* a partir de un sentimiento pasional y subjetivo del que ya no se puede sustraer. De ahí que esta postura, moderna y vanguardista, aboque a una multiplicidad semántica característica, muy difícil de catalogar, encuadrar e incluso identificar dentro de un panorama iconográfico concreto, que no existe, dada la variedad de las manifestaciones individuales .

La actitud del *héroe* genera diversos temas de los que analizaremos algunos y proyectaremos su imagen de forma general y luego en nuestro repertorio. El de la libertad, refleja la postura del *héroe* ante la sociedad, rechazando las trabas y ataduras que lo determinan, frustradas por la aplicación deficiente de la ideología ilustrada.[8] Ésta consideraba la libertad como valor absoluto e inherente al hombre, pero, en la realidad, permaneció encorsetada en todos los campos de expresión individual: sociedad, política, religión, cultura, al pasar el poder de los estamentos privilegiados a las élites burguesas conservadoras. Por ello la de libertad se reflejará en la confrontación entre el individuo y la sociedad, creando los perfiles de los contestatarios natos, revolucionarios, perseguidos por la ley, como *Robin Hood*, el proscrito. Llevados del entusiasmo hacia la libertad universal arrostrarán y defenderán causas perdidas, como Lord Byron por la independencia de Grecia.

En consecuencia, harán su aparición los héroes desesperados que no pueden lograr la felicidad, camino vedado para el romántico, (negación de lo rutinario, final feliz, boda) que solamente encontrará esa quimera más allá de la muerte, (esto deja la pasión intacta y convertida en un mito eterno). En el fondo late el conflicto del individuo frente a la sociedad que coarta la libertad, imponiendo a los valores individuales los del grupo y las normas. Ante la imposibilidad de integrarse en ella, rebela, contra todo los principios y leyes, convirtiéndose así en un desarraigado social, en un rechazado, caracterizándose en personajes tales como el pirata, el bandido, el proscrito, el mendigo y otros. Su moral va a consistir en la ruptura total hacia todo principio establecido convirtiéndose en un provocador.

Otra, es la actitud ante la muerte. La pérdida de los pilares sociales, arrastró en su caída al hombre que se vio abocado a unos sentimientos de finitud y de desolación, patentes en la apreciación de la provisionalidad y de la caducidad de la vida ante lo cual nace un sentimiento de impotencia. Como consecuencia, surgen el pesimismo, la desesperación y se impone la idea de la muerte, dada la desigual batalla que supone luchar contra el destino. Éste temor se enseñorea del arte y se plasmará en numerosas manifestaciones iconográficas que reiteran este simbolismo, ejemplo de ello es la

[8] "La historia del arte moderno, desde mediados del siglo XVIII hasta hoy, es la historia, a menudo dramática, de la búsqueda de una relación entre el individuo y la colectividad que no dibuja la individualidad en la multiplicidad sin fin de la colectividad y que no la margine por extraña ni la rechace por rebelde." CARLO ARGAN, G.: Op. cit., p. 14.

representación de la barca que sugiere la brevedad de la vida, tan frágil como es una barca entre las olas;[9] o el crepúsculo con relación a la caducidad de la vida.

La pérdida del sentimiento religioso contribuirá a generar una nueva religiosidad romántica basada en un ateísmo místico, en la que dominará una atracción especial hacia los mártires, los iluminados, el sueño, la vida ultraterrenal que se plagará de elementos mágicos o sobrenaturales, espectros, espíritus, aparecidos, sepulcros y cenotafios; elementos sobrecogedores con significados parecidos a los sueños. Al secularizarse, fueron sustituidos por una iconografía de carácter alegórico, inspirada en símbolos y en mitos que convirtieron a los personajes religiosos en héroes de proyección social, adquiriendo un significante nuevo mediante una visión desacralizadora, como las que llevan a cabo las escuelas prerrafaelista o nazarena.[10]

Como el mundo que le ha tocado vivir no le gusta, nace su actitud de evasión que derivará a dar escasa importancia a la vida, buscando el peligro, siempre al borde del abismo, arriesgándola y sublimando su propia desesperación; convirtiéndola en audacia y provocación, buscando el riesgo en la aventura. Su afán de huida lo lanzará a realizar las acciones más exaltadas, bien sea hacia lo desconocido, lo exótico que provoca un incesante deseo de viajar, de conocer y de experimentar en otros mundos. [11] Otra evasión es la que lo orienta hacia el pasado (ya citado); a la historia; a la épica y la lírica; a los mitos; a la literatura de las novelas de caballerías; al Renacimiento, al Siglo de Oro; a Calderón y a Shakespeare.

En cualquier caso, nada impide que el *héroe* sucumba, a veces, porque las pasiones nobles o innobles lo abocan a un abismo de perdición, al infierno demoníaco; otras, porque sus pasiones, desenfrenos y pecados se ven sublimados, como consecuencia del amor femenino, que sirve de catarsis al

---

[9] "En la iconografía del romanticismo es de especial importancia el problema del hombre contra el destino, la fugacidad y la muerte. El barco fue utilizado como símbolo de cambio de suerte. El fino hilo de separación entre la vida y la muerte que estimuló las ideas del romanticismo..[...] Los cementerios son representados de formas muy diversas y con matices diferentes: Friedrich, por ejemplo, pintó paisajes de cementerio." BIALOSTOCKI, J.: Op. cit., p. 170.

[10] "Los campos temáticos empezaron a ser parecidos a otros. En el año 1844 escribió Friedrich Theodor Vischer: << Pintamos dioses y Madonnas, héroes y capesinos, lo mismo que construimos edificios griegos, bizantinos, árabes, góticos, florentinos, a la Renaissance o rococós, y no lo hacemos en un estilo propiamente nuestro. Pintamos lo que nos ofrece el mundo; somos señores de todo y de nada. No existe ningún medio, ningún género especial, ninguna ley determinada entre todos los manjares, dulces y pasteles bajo los que suspira la mesa. Ahora, el artista se encuentra sobre todas las materias, reflejándolas y eligiéndolas, y resulta que, hallándose entre los árboles, no ve el bosque.>>". Ibídem, p. 164.

[11] "El hombre intentó escapar de todo aquello que le rodeaba y amenazaba su existencia. Allí donde las condiciones no le permitían adoptar una actitud heroica y activa que era la expresión de su afán de libertad, huyó en el espacio y el tiempo. El arte amplió su campo de acción, tomando en sí un mundo de exotismo, orientalismo y de fantasía." Ibídem, p. 171.

perdón. De ello se infiere la importancia del sentimiento amoroso en sus distintas expresiones, divino, profano, maternal, fraternal, patriótico, o la amistad que entroncarían con el mundo de las relaciones sociales tradicionales. El amor, se centrará, especialmente, en aquel que desatan las fuertes pasiones y los sentimientos exaltados, provocados por la atracción hacia lo prohibido, los celos, el deseo o el odio. Todo aquello que el romántico ansía conseguir pero que, llevado de sus instintos, coloca en amores o pasiones imposibles, como los de *Werther*, *Fausto*, *Abelardo y Eloísa*, *Atala y René*, *Pablo y Virginia*, *Quasimodo y Esmeralda*, y tantos otros. El amor sublime, inalcanzable que no se puede lograr en esta vida que, por otro lado, no cabe duda de que restaría interés y emoción, si al final acabara todo felizmente.

La fantasía constituye un sugerente asunto del que irradian numerosos aspectos, lo tenebroso, lo mágico, lo sobrenatural; las apariciones, los fantasmas y esqueletos; lo diabólico, la brujería; lo lúgubre, lo misterioso; los vampiros, licántropos y otros engendros. Expresión evidente de la fascinación romántica por la imaginación, lo irracional y lo oculto a partir de los mitos y ritos que habían pervivido en la tradición del arte occidental desde el medioevo; o los que procedían de nuevas culturas orientales descubiertas por el nuevo afán hacia la arqueología: Egipto y su culto a la muerte, a la vida del ultratumba; o las mitologías mistéricas, druídricas, como las antiguas sagas nórdicas, célticas, artúricas, (el Ossián de Mcpherson). Estos temas se plasmarán en las obras pictóricas de los artistas alemanes e ingleses y en la novela gótica, así como en la recuperación y atracción por los dramas de Shakespeare.

Nos resta mencionar el papel que desempeña la imagen de la mujer. En los grandes temas románticos queda desdibujada, diluida y prácticamente al margen del papel dominante masculino.[12] La imagen femenina, adquiere un papel idealizado, lírico y pasa a formar parte del universo del héroe, en el que se le adjudica un papel pasivo. Se configura como el objeto sublime de un deseo inalcanzable; desencadena pasiones que, indefectiblemente, originan su destrucción, convirtiéndose a la vez en víctima y culpable de un fatal destino, la muerte. Es el juguete de fuerzas, ajenas a ella misma, que determinan su destino. Ejemplos: *Atala*, *Virginia*, *Corina*, *Margarita*, y otras. Sin embargo, se escapan algunas de carácter simbólico, como las que representan *La Libertad*, en Delacroix, Rude, o en la *Carmen,* de Merimèe, ejemplo de mujer libre, obrera, que no depende del hombre para subsistir y que no pierde la libertad ni siquiera doblegándose a la pasión amorosa que trata de convertirla en posesión masculina. Naturalmente sucumbe, en este caso, porque no se somete.

---

[12] "Y aquí se encuentra el repertorio de los nuevos temas del romanticismo: hombre y naturaleza; hombre y sociedad; hombre y destino – y muerte -; hombre y tiempo y por lo tanto: hombre y mundo de la historia; hombre y espacio; y por lo tanto: el hombre y el mundo lejano de países y continentes, ciudades y costumbres. Y finalmente, el hombre y el universo." Ibídem, p. 167.

B) La naturaleza: El segundo tema es la naturaleza, ante cuya contemplación se generan en el hombre encontrados sentimientos, provocando en el dos actitudes que se derivan del propio encuentro naturaleza-hombre. Puede sentirse acogido, seguro, protegido, en un medio natural amable; el paisaje así entendido, daría lugar al concepto de lo *Pintoresco.*[13] Otra, es la actitud del hombre ante una naturaleza hostil, en la que constata el peso de su pequeñez y el haber perdido su papel como centro de la creación. Al no poder dominarla, surge un sentimiento irracional, onírico, de soledad y de melancolía que lo anonada; es el concepto de lo *Sublime* y se contrapone a lo pintoresco.

La naturaleza interpretada a partir de cualquiera de las dos actitudes, se expresa en el arte mediante una serie de elementos iconográficos que componen el paisaje; los naturales: montañas, rocas, mar, crepúsculo, noche, bosques, selvas, brumas, relámpagos, tormentas, nubes, la luna. Y los artificiales, cargados de simbolismo, como son: ruinas, monasterios, castillos, cruceros, tumbas. Estos recursos han sido utilizados también en otros períodos artísticos, (es decir, que no son nuevos) pero sí es novedosa su interpretación cuando forma parte de una composición que da vida a un tema concreto o cuando sirve como marco a una narración literaria, sea real u onírica. Todo ello, confiere a un paisaje romántico un contenido expresivo y sentimental que provoca emociones: la melancolía, la soledad, lo lúgubre, la locura, lo fantástico, el horror, la desesperación, el suicidio, la muerte. Además, produce la renovación del sentimiento religioso, confiriéndole un sentido nuevo, religión mística, ultraterrenal. [14]

Esta combinación de elementos y sentimientos confieren una carga emocional y unos mensajes ante los que el espectador no queda impasible, compartiéndolos. Por lo que la obra de arte, pictórica o literaria, conmociona, transmitiendo su carga ideológica y estética que cumple una función social; tanto nos repela como nos entusiasme, por ejemplo podemos considerar el efectos que provocan las ilustraciones de Füssli, como *El íncubo; La mañana* o *Fingal* de Runge; *Eloin creando a Adán* de Blake; *Melancolía* o *Mujer en la ventana* de Friedrich. [15]

C) Otros Temas: Podemos considerar que de los dos primeros derivan los restantes temas del gusto romántico. Del primero y de su actitud de evasión hacia el pasado, la historia, surge por la desaparición del orden establecido en Europa durante nueve siglos, el *Antiguo Régimen*, provocando una nostalgia que determina la ruptura con el presente. Se busca el pasado en un intento de reconstrucción ideal de la historia medieval, *romancesca*, a fin de recuperar los

---

[13] CARLO ARGAN, G.: Op. cit., pp. 11/13.

[14] "Durante la época del romanticismo, el mundo del arte y los valores estéticos comenzó a aparecer en sustitución del mundo de la religión y de los valores religiosos, cumpliendo así una nueva tarea." BIALOSTOCKI, J.: Op. cit., p. 162.

[15] WERNER HOFMANN. (ed.): *Runge. Preguntas y respuestas. Simposio de la Kunsthalle de Hamburgo.* Madrid. 1993, pp. 94 y sig.

valores épicos, líricos y heroicos perdidos. De ahí que en lo literario, teatro, novela, poesía, se recreen los hechos de aquellos siglos, cantados por los trovadores; las hazañas de los caballeros en los que se configuran los más bellos ideales, el honor, la lealtad, el sacrificio. Los temas de historia proliferan, se recrean e idealizan los héroes. [16]

La historia antigua y los mitos griegos habían sido los temas preferidos del *Clasicismo* revolucionario burgués, que encontró su fuente de inspiración en los ideales morales de la antigüedad clásica, la virtud cívica y el heroísmo, en los textos de Tito Livio. Entre los más notables artistas se cuentan, Jean Louis David, pintor francés, John Flaxman (York 1755- Londres 1826), notable dibujante y artista en la difusión del modelo clásico: Homero, Esquilo, Hesíodo, Dante, cuyas obras, ilustradas espléndidamente, se editaron en España en 1859, grabadas por Joaquín Pi y Margall. [17] Los mitos históricos, religiosos o literarios exaltarán la imaginación romántica.

Otra actitud de evasión, estará dirigida hacia países ignotos y lejanos, que provocan la curiosidad. Oriente, Egipto, Arabia, China, se convierten en fuente de inspiración y motivo de viajes que se recogerán en libros exquisitamente ilustrados, tratando de acercar al lector a aquellos paraísos perdidos. Asimismo, nace el interés crítico por la historia de su tiempo, la política, las transformaciones de la sociedad, sus conflictos. El arte plasmará esta dimensión comprometida, reflejando los acontecimientos revolucionarios, las ideas liberales, el nacionalismo exaltado, la lucha por la libertad de los pueblos, temas que serán fuente inagotable y poblarán de héroes perseguidos, el teatro, la poesía, la novela, la música, la ópera, la pintura, el dibujo y la ilustración.

Concluimos, este somero panorama que dio lugar a un importante fenómeno artístico, cuya consecuencia mas importante ha sido el logro de la libertad de expresión del artista, al que se abrieron las puertas de un tesoro de inagotable inspiración, la imaginación, fundamento inaprensible y real del hombre, fuente de la verdadera libertad. A los conceptos, temas, tipos y elementos iconográficos relatados, cabe añadir los de: pintoresquismo, costumbrismo; mártires; cárcel real o simbólica; peregrinos; Oriente, Grecia,[18] España, Nuevo Mundo; Dante, La Hélade; iluminados, místicos. Dualismo, vida – muerte; naturaleza, no naturaleza; el arte por el arte; el dolor, la infelicidad, la

[16] "Los pintores empezaron a emplear nuevos materiales que resultaban del efecto de añadir la tradición religiosa y la historia antigua a la propia tradición nacional e historia: los mitos del norte, las leyendas de Fingal y Ossián, los motivos nacionales e históricos, fueron llevados a su madurez en Inglaterra, Francia, Alemania y Polonia. La poesía contemporánea formó una fuente general de inspiración. Los motivos venían con abundancia de Byron, como el Don Juan (Delacroix), Mazeppa (Vernet), Manfred (Martín); el Fausto de Goethe despertó el interés de Cornelius, Ari Scheffer y Delacroix.". BIALOSTOCKI, J.: Op. cit, p. 164.

[17] FLAXMAN.: *La difusión del modelo clásico*. Catálogo. Madrid. 1995, p. 35.

[18] BIALOSTOCKI, J.: Op. cit., p. 169.

autoconmiseración; lo feo, lo absurdo, lo grotesco; la demencia; el ateísmo místico.

Todo este contenido sensible se sirvió de una de las Bellas Artes, la pintura y sus artífices entre los que se encuentran: Caspar David Friedrich, Philipp Otto Runge, Jonh Constable, J.M.William Turner, A.J.Gros, Paul Delaroche, Pierre Paul Prud'hom, J.A.D. Ingres, Théodore Gericault, Eugene Delacroix, Friedrich Overbeck, Julius Schorr Carolsfeld, William Blake, Johan Henrich Füssli, Francisco de Goya y otros.

2: LA ICONOGRAFÍA DEL ARTE ROMÁNTICO ESPAÑOL

2.1.- Generalidades: El panorama del arte español, cuando surgía en Europa el movimiento romántico, era de un total atraso y oscurantismo. La ausencia de un movimiento ilustrado importante, la inexistencia de una burguesía fuerte, la escasez de ciudades importantes, de población urbana; el grado evidente de subdesarrollo amparado por las rígidas estructuras del Antiguo Régimen respaldadas por la férrea fuerza de la Iglesia instrumentada en la Inquisición, hicieron decir a Ortega que España se había saltado el siglo XVIII.[19] Tendremos que establecer una serie de premisas para delimitar algunos de los aspectos que presenta, en lo artístico, el movimiento romántico en nuestro país. España tuvo en su propia imagen, configuración y paisaje el germen propio, esencial de lo que significa el término romántico.

En sus inicios, fue una reacción exaltada contra los principios racionalistas de la Ilustración, que habían conducido a Europa al desorden, al caos, a la convulsión, primero con la revolución y después, con la ocupación napoleónica. Estos hechos, en la práctica, hicieron fracasar los ideales ilustrados y generaron un movimiento de nostalgia irracional, opuesto a la modernidad, al progreso y a la felicidad del hombre. Como consecuencia, surge el *Nacionalismo*, impulso exacerbado que busca la propia esencia, el origen y la identidad de los pueblos, desarrollando los sentimientos nacionales y buscando en el pasado, en las tradiciones antiguas de los mitos, ritos y sagas la imagen de su propia identidad. Todo ello, otorgó un carácter particular y diverso a cada una de las manifestaciones románticas y a los focos que surgieron. Es evidente que no puede definirse este movimiento en una dirección unívoca, sino una que presenta una multiplicidad compleja, en la que permanece, tal vez sin desvelar en toda su profundidad, la riqueza y atracción del mismo.

---

[19] "Cuanto más se medita sobre nuestra historia, más clara se advierte esta desastrosa ausencia del siglo XVIII. Nos ha faltado el gran siglo educador." Cfr. En ESCOBAR, J.: *Ilustración, Romanticismo, Modernidad*. La balsa de la Medusa, nº 25. Madrid. 1993, p. 50.

España fue considerado como país romántico en su ser físico por los viajeros europeos. La, prácticamente inexistente, infraestructura en las comunicaciones, malos los caminos, las carreteras; puertos de montaña apenas transitables y peligrosos; la orogenia quebrada, boscosa y accidentada envolvía a los visitantes, convirtiendo los viajes en auténticas odiseas o aventuras emocionantes que sugerían la proximidad de lo inexplorado, por otro lado cercano. El atraso del país, de sus costumbres, el vacío poblacional, configurado por pequeños núcleos disperso habitados por campesinos, confería una emoción inusitada a los jóvenes intelectuales, burgueses y aristócratas europeos que podían pagarse la aventura, a la que, la imaginación, cargaba de tópicos folklóricos y castizos.

Por otro lado, las huellas del pasado árabe, patente y presente en los recorridos turísticos, otorgaban un carácter especialmente *"romancesco"* a los viajes, dado que, aparecían restos *moros* desde que cruzaban los Pirineos. De ahí, que éste tan cercano Oriente inundará la inspiración literaria y creará un fuerte atractivo, no exento de desprecio hacia lo inculto. Los románticos alemanes, franceses e ingleses fijaron sus ojos en España que se convertirá en un país romántico por excelencia. Esa será, ciertamente, una notable imagen romántica de España.[20]

No tuvo la fortuna de llevar a cabo una revolución liberal y como tal podría denominarse al efímero *Trienio Liberal* (1820-1823). Si hubo conmoción social, estuvo determinada por la *Guerra de la Independencia* que exacerbó y radicalizó, aún más, la dependencia popular de un clero semianalfabeto que demonizó y generalizó el odio y temor cerval hacia la razón y, por ende, hacia lo francés y el liberalismo.[21] Por ello, la transición a la modernidad estuvo determinada por un sentimiento de resignación que dispersó y envejeció a las generaciones vanguardistas, configuradas en el escaso y localizado número de exiliados a su regreso. De modo que el romanticismo hispano tuvo que salir descafeinado, salvándose algunas figuras puntuales que destacan en este paupérrimo panorama, como Mariano José de Larra o José de Espronceda, en literatura; Alenza o Eugenio Lucas, en pintura.

El panorama artístico, heredero del siglo XVIII, estaba marcado por las rígidas normas de la Academia que, desde su fundación a mediados del siglo, establecía las pautas en la producción artística, en base a un programa cuyos principios, neoclásicos e ilustrados, radicaban en el conocimiento del arte Clásico y del Renacimiento a partir de la copia e imitación de los grandes maestros y de la formación de los artistas, pensionados en Italia o en Francia. Su fundamento era el dominio del dibujo como expresión de la destreza artísticas. Los circuitos que acaparaban los encargos y la demanda se

---

[20] CATÁLOGO: *Imagen Romántica de España. Los Precursores.* MUÑOZ ROJAS, J.A., p. 13 y sig.

[21] GÁLLEGO, J.: *La pintura europea en el siglo XIX. El Neoclásicismo romántico*". Summa Artis. Tomo XXXIV. Madrid. 1990, pp. 357 y sig.

reducían a la de unas élites privilegiadas, determinada por la Iglesia y la Corona. En estos primeros años del siglo, destacan algunos notables artistas como Vicente López Portaña, pintor de Cámara; así como los seguidores de las corrientes neoclásicas: José de Madrazo, José Aparicio y Juan Antonio Ribera, discípulos de David, formados en Francia y Roma. Constituyeron el círculo oficial cortesano y José de Madrazo fue Director de la Academia de Bellas Artes y del Real establecimiento Litográfico. [22]

Las primeras décadas del siglo XIX, mantuvieron la rigidez y el inmovilismo fernandino, a pesar del conocimiento de las nuevas tendencias y del esfuerzo de algunos ilustrados, como Jovellanos en su discurso sobre el *Estado de las Artes en España,*[23] la Academia siguió imponiendo y controlando las vías oficiales de creación artística. Sin embargo, apareció la extraordinaria personalidad de Goya, genio excepcional y verdaderamente *"moderno"*. Su obra, tal vez por el aislamiento e individualidad del artista, por su incómoda situación a la vuelta del rey y por la incomprensión e intolerancia existentes tras la reposición del absolutismo, no tuvo el ambiente cultural adecuado que hubiera contribuido a descubrir, antes, la genialidad, plenamente romántica y moderna, de su última etapa pictórica. Pero, no se supo reconocer lo que había de novedoso y vanguardista en sus creaciones, ni el alma de sus grabados, ni el drama que transfería a sus pinturas y grabados, en los que se hacia patente el ocaso, la crisis social, económica, cultural y política del país. Su camino no fue aprovechado y sólo los románticos franceses de la generación de los años 30, Victor Hugo, Balzac, Delacroix y los ilustradores franceses, aprovecharon las innovaciones que presenta la obra goyesca, sobre todo en sus series de grabados y en los dibujos preparatorios.

Goya transforma los principios formales de la pintura, subordinando el dibujo a la expresión e intención del color; abocetando e insinuando las imágenes en sueltas y brillantes pinceladas, logrando de ese modo conformar una semántica de nuevos modos pictóricos y propiciando el militante nacimiento de los *"ismos"*. Con las series de grabados, sus cuadros abocetados y sus pinturas negras, se rompió el lenguaje programático del arte precedente. Su técnica e iconografía rotundas y originales crean un universo trágico, nuevo, onírico, mágico, terrible y sublime, donde el trazo, el color, la luz y la composición muestran la convulsión de la época.[24]

---

[22] "... después de la guerra de la Independencia dos corrientes que coexisten y se miran con recelo en la pintura española: de un lado la tendencia conservadora, de tradición dieciochesca, que representa Vicente López, y, de otro, la novedad neoclásica, aportada con enfática suficiencia por los artistas davidianos de que acabamos de hablar." Ibídem, pág. 442.

[23] ARCO, R. DE.: *Jovellanos y las Bellas Artes.* En Revista de Ideas Estéticas, nº 13. Madrid. 1946, pp. 31 y sig. Además, en su *Informe sobre el libre ejercicio de las artes (1785), Elogio de las bellas Artes (1782), Discurso leido el 14 de Julio de 1781 en el reparto de premios a los alumnos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Op. cit., p. 57.

[24] "Hasta ahora, hasta las estampas de Goya, la naturaleza había sido fuente de placer estético en una de estas perspectivas: la de lo pintoresco y la de lo sublime. Lo pintoresco se apoyaba en el descubrimiento de lo singular y cotidiano, de la diversidad natural interesante ...[...] Lo

Ejemplos espléndidos los hayamos en la iconografía de sus cuadros sobre la *Guerra de la Independencia*: *La carga de los mamelucos* y *Los fusilamientos del tres de mayo* (1814. Museo del Prado), así como los *Desastres de la guerra* (1808-1820), serie de ochenta y dos láminas publicadas en 1863 por la Academia de San Fernando. Tanto en los dos cuadros, como en las terribles escenas de los grabados, Goya expresa su impronta romántica, tanto desde el punto de vista formal como del iconográfico. Las obras muestran la actitud comprometida del artista ante la barbarie de la guerra, la elocuencia semántica en las figuras y en los gestos; así como los violentos contraluces que nos conmocionan y provocan sentimientos de horror hacia la violencia, el sufrimiento y el dolor que expresan las imágenes. Queda patente la exaltación de las pasiones desatadas por una idea que se delimita claramente. Por un lado, la fuerza opresora francesa, sin rostro identificable, convertida en una entidad abstracta, sólo reconocible por los uniformes franceses. Por otro, el pueblo, las masas populares que se identifican, a partir de su propio dolor, del horror, por su gestualidad expresionista, incomparablemente moderna, que se convierte en un grito nacionalista contra lo extranjero, voz universal de una sociedad que demanda, ante todo, la libertad.

Observando sus creaciones, es patente que una parte de nuestra historia está acabada, conclusa y que no hay posibilidad de vuelta atrás, que se ha iniciado un camino de no retorno. Su mano no titubea, ni se mueve determinada por una orden académica, o política, o de una clientela tradicional; es tal la fuerza que se desprende del grabado o del lienzo, que invalida el miedo a la coacción ante censura alguna, política o religiosa; mana de todo ello un grito auténtico de libertad, se nota que hace lo que quiere y pinta, dibuja, graba o litografía lo que siente. En esta etapa, decimonónica, de Goya se manifiesta su actitud sentimental y crítica ante los hechos y las lacras sociales: la guerra, la incultura, la superstición, el oscurantismo y la decadencia. La fantasía y la imaginación convierten a toda la producción en un repertorio iconográfico sublime. Esto nos parece que es romanticismo.[25]

Si en política no hubo revolución liberal, en lo artístico, tampoco la hubo romántica. En esta anodina transición que supuso el paso del *Absolutismo* al *Liberalismo*, con el reinado de Isabel II, el acontecimiento más notable fue la desaparición de la clientela tradicional, sustituida por una escasa burguesía. Las perspectivas del artista y de la pintura no serán halagüeñas, por lo que, muchos artistas, procuraron por todos los medios penetrar en los cauces

---

sublime era el resultado de la grandeza y magnificencia. En uno y otro caso, placeres estéticos positivos en los que la negatividad o era inexistente o estaba sublimada. A partir de Goya la naturaleza cumple un nuevo papel: es el mundo de la negatividad, factor ella misma de negatividad." BOZAL, V.: *Goya y el gusto moderno.* Madrid. 1994, pp. 216/217.

[25] "Para ser de su propia época, el artista debe estar contra su propia época; por eso Goya, que en una Europa ya en su totalidad neoclásica parece una monstruosa excepción, es la auténtica raíz del romanticismo histórico." CARLO ARGAN, G.: Op. cit., p. 35.

oficiales, es decir, se convirtieron en meros funcionarios al servicio del nuevo *Estado Liberal* que seguirá dominado por la Academia. Ésta, estableció un sistema de concursos que fueron sustituidos a mediados de siglo (1856) por las Exposiciones Nacionales.[26]

Los escasos artistas que escaparon a estos cauces oficiales, Alenza, Eugenio Lucas o Lameyer,[27] llamados goyescos, estuvieron marcados por una constante precariedad, por lo que, llevados por la necesidad, colaboraron en la ilustración de libros y revistas, función o actividad de una nueva industria moderna en la que no dejaroron de participar notables y reputados artistas, aún los que formaban los circuitos del arte oficial, como Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera, Esquivel, Gutiérrez de la Vega y otros. [28]

No cabe duda de que el año 30 supuso un hito en el panorama europeo, en el que tuvieron una importancia inusitada las revoluciones liberales, iniciadas en 1815, con la reposición de los monarcas absolutos en sus tronos. 1830 fue un año clave en el afianzamiento de la ideología liberal burguesa y en el papel que esta clase social va a desempeñar en el nuevo orden. De su mano se derramó con fuerza la llamada *Reacción Romántica* que desarrolló en toda Europa una nueva semántica en todos los campos, especialmente en el literario y en el artístico. Esto significó que se arrumbaron los resabios retrógrados del Antiguo Régimen y que, de la crisis, se fueron conformando las bases de la nueva sociedad liberal que suponía la aparición del progreso y la modernidad en todos los órdenes.

España padeció también la *enfermedad del siglo*, aunque hay que anotar que el proceso estuvo exento de osadía y de violencia. Nuestros *"románticos"*, nacidos casi todos hacia el fin de la Guerra de la Independencia, herederos de Quintana, Cadalso y de algunos notables exiliados, Martínez de la Rosa, Espronceda, (los de la academia del Mirto) y otros que volvieron, apagadas las ascuas de la rebelión juvenil.[29] De las nuevas generaciones de artistas plásticos surgieron dos tendencias, la de los hijos de los notables profesores, como Federico de Madrazo o Carlos Luis de Ribera y, la de *los malditos*, que quedaron al margen de prebendas y cargos: dirección de la Academia,

---

[26] PANTORBA, B. DE: *Historia Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Ed. Facsímil. Madrid. 1980, pp. 23/64.

[27] "Los tres huyen de las notas sórdidas de la vida madrileña, e incluso de lo estrictamente callejero urbano que tanto iba a interesar a pintores románticos como Leonardo Alenza y Francisco Lameyer o a los ilustradores de publicaciones periódicas y folletones." BOZAL, V.: *Goya y el gusto moderno*. Madrid. 1994, p. 88.

[28] "No importa qué instituciones o formas antiguas pervivan dentro del siglo XIX; una revolución ideológica y política deja flotante un repertorio de inspiraciones que actuarán ya de ahora en adelante: igualitarismo, libertad de expresión y de propaganda, negación de la autoridad tradicional." LAFUENTE FERRARI, E.: *Breve historia de la pintura española*.Madrid. 1987, tomo II, p. 427.

[29] MARRAST, R.: *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona. 1989, capítulo IV, pp. 82 y sig.

académicos, profesores; dirección de museos y organismos oficiales, ministerios y cargos públicos.

En pintura, dominó el gusto hacia el pasado que dio lugar a la pintura de historia, de inspiración literaria, cuyas fuentes fueron la *Historia de España de Mariana*, las *Guerras de Granada de Pérez de Hita* o el *Romancero*. Se exaltarán así los valores nacionales y, en consecuencia, los valores eternos, las tradiciones nacionales. Se mantuvo la tradición académica de subordinar el color al dibujo, representando, si acaso, el sentimiento romántico como un valor secundario al tradicional *"buen gusto"*. En otro sentido, se produjo la evasión hacia otros universos desconocidos que se expresan en una atracción hacia los temas orientales, sin que esto supusiera una ruptura formal o compositiva con las propuestas académicas, (clasicismo romántico). Muy lejos queda la originalidad de la obra de Goya, (por lo demás, único) si bien, se desarrolla un notable pintoresquismo en la profusión de vistas inspiradas en la literatura *romancesca* o en el costumbrismo romántico, heredero del casticismo dieciochesco.

En el círculo de pintores *malditos* que se oponían al sistema, de alguna manera, pervivieron las propuestas goyescas, en los temas y en la utilización de técnicas empastadas, en las que se busca, el color y la luz sobre el acabado dibujo; la soltura y espontaneidad compositivas; la acentuación de la impresión a partir de los contrastes lumínicos, que entroncan con un impresionismo cargado de expresión y de sentimiento. Son estos, Elbo, Alenza, Lucas, Lameyer. Sus temas surgen de una visión personalísima, buscando la inspiración en asuntos de contenido social y popular, como vemos en Leonardo Alenza, crítico y fino humorista, tristemente malogrado para la nómina nacional, escasa de genios, al morir tempranamente. Los tipos populares llenan su obra y son muchas las ilustraciones gráficas que realizó destinadas a libros y publicaciones periódicas.

Para concluir, apuntaremos que, este panorama, tanto en obras como en artistas, dio lugar a un romanticismo ecléctico, escasamente revolucionario, que pronto se convertirá en un auténtico moderantismo, contando con una generación de excelentes pintores de Historia, a la que siguió una segunda generación a partir de la segunda mitad del siglo. Notable fue la producción del retrato romántico, signo de ennoblecimiento de las nuevas élites que sustituían a la vieja aristocracia, entre los que se cuentan los Madrazo, Esquivel, Gutiérrez de la Vega. Importante, también, fueron los paisajistas como Genaro Pérez Villaamil o Parcerisa; así como la abundante relación de ilustradores, dibujantes y grabadores, entre los que cabe citar a Urrabieta, Miranda, Ortega, Vallejo y otros.

No es posible obviar los aspectos positivos e interesantes de esta etapa, sacándola del injusto ostracismo al que fue relegada por las generaciones sucesivas hasta la segunda mitad del siglo XX. Toda aquella producción tuvo

una importante dimensión creadora, artística y expresiva, generando un estilo nacional propio, netamente romántico, que caracterizó a este movimiento en España y que, por otro lado, no desmerece ante otros modelos europeos, sobrevalorados por una exaltada galofília. Este peculiar carácter, le confiere una impronta nada vergonzante, si contemplamos, objetivamente, las creaciones artísticas de los países de nuestro entorno. Ya sabemos que genios universales, genios..., Francisco de Goya.., Delacroix..., Turner.

2.2.- Diferencias entre la Pintura y la Ilustración Gráfica: Para analizar la iconografía romántica hay que delimitar dos campos, el de la Pintura, una de las Bellas Artes, con sus características, peculiaridades y componentes, sus programas ideológicos, el marco de expresión y de experimentación de la nueva corriente; los lenguajes, símbolos, temas. Y el que presenta la Ilustración Gráfica.

La primera, asentada tradicionalmente, había ido transformando a los artistas, desde los talleres gremiales a las Academias del Arte, en personajes notables y socialmente apreciados: maestros, profesores de mérito, académicos, pintores cortesanos, de cámara. Durante el Antiguo Régimen contó con patronos y mecenas procedentes de la corona y de las clases privilegiadas, sobre todo del clero. Los pintores desempeñaron un papel social y gozaron de consideración y prestigio a partir del Renacimiento.

El Romanticismo despojó a la pintura de su carga programática, ideológica y filosófica, al basar los nuevos principios en la libertad, en la imaginación y en la expresión subjetiva del sentimiento, origen de un nuevo lenguaje formal que convierte al pintor en artista y en genio. Con esta semántica, el pintor plasmará una visión propia de la realidad que nace de su actitud ante los temas a partir de la imaginación y de los sentimientos. De ahí surge el concepto de lo original, ya que el parámetro de comunicación es el propio artista y sus emociones ante las cosas; por lo que se establecen las actitudes en la dualidad entre lo sublime y lo pintoresco. El artista reinterpreta el discurso de la naturaleza a través de sus sentidos y sentimientos, no se limita a copiarla o imitarla magistralmente como era la tónica de los estilos precedentes.

Conocido el papel del pintor, cabe hacernos una pregunta: ¿Qué es un ilustrador? ¿Qué papel desempeña en el mundo del arte y de la sociedad de la primera mitad del siglo XIX?. A la primera cuestión, nos planteamos el escaso interés y conocimiento que despierta, aún en la actualidad, el nombre de los innumerables dibujantes o artistas gráficos que elaboran las ilustraciones de libros y revistas. Teniendo en cuenta el sentido utilitario, de ocio y de información que alcanzó la letra impresa, así como la función social que desempeña la ilustración gráfica al acercar la imagen al lector, aclarando y enriqueciendo el texto, podemos establecer que, en esta labor, el papel otorgado a los artífices de la ilustración gráfica será el de un artesanado que se

engrana en un complejo proceso industrial, destinado a cubrir la demanda de una sociedad cada vez más ávida de imágenes.

Pintores, grabadores, dibujantes y litógrafos desempeñarán, profesionalmente, la función de *"ilustradores"* en este modesto trabajo, considerado como *"arte menor"*, poco valorado, ya que no había de contrastarse con críticos exigentes dado el destino social del producto, clases medias, escasamente letradas, desconocedoras de las tendencias o estilos artísticos. La habilidad y el dominio del dibujo académico y de las técnicas de grabado, o una soltura natural autodidacta, configurarán el conjunto de ilustradores que trabajaron el las editoriales, imprentas o talleres tipográficos y litográficos. No pocos fueron los artistas, reputados en otras artes, Alenza, Lameyer, Madrazo, Ribera, que encontraron en estas colaboraciones un recurso económico modesto, más notable si cabe, teniendo en cuenta el precario estado de la economía, los bajos sueldos y las precarias condiciones en las que se desenvolvían las mismas empresas, salvo honrosas excepciones.

Consideramos importante anotar estos aspectos, a la hora de analizar las características iconográficas a partir de las láminas de nuestro repertorio, pues, aún dentro de la modestia artística de este género, suponen una notable aportación para la comprensión del romanticismo español, especialmente, por la capacidad comunicadora de las imágenes. Ciertamente, la semántica de las ilustraciones se grabaría de forma perdurable y emotiva en el lector decimonónico, configurando un universo de referencias icónicas, (por otro lado único mecanismo visual de comunicación) claramente reconocibles y transferibles.

Teniendo en cuenta que, actualmente, nuestro bagage gráfico es enorme, hemos de considerar las dificultades que encontramos para sustituir en nuestra imaginación un tema ya creado, sea a partir de una imagen mental o de nuestra experiencia. Con los elementos archivados construimos una imagen mental propia o las adquirimos a partir de imágenes propuestas, por ejemplo el cine. Pues bien, una vez que construimos un arquetipo ideal, es difícil sustituirlo por otro sobre el mismo tema o icono; por ejemplo, no solemos identificar una novela leída con la versión cinematográfica, otro tanto ocurre con las versiones, *"remakes"*, de grandes clásicos. En la última versión francesa de la novela de Dumas, El *Conde de Montecristo*, nos resulta difícil encajar el arquetipo romántico de un Edmundo Dantés, en la figura de Gérad Depardieu, espléndido actor, pero muy lejos de encarnar la imagen mítica del héroe romántico.

2.3.- Los Temas románticos en las ilustraciones: Tardía y breve fue la duración del romanticismo español, que como ya hemos apuntado se polarizó hacia el tema histórico, convirtiendo a los héroes de las leyendas épicas en protagonistas netos del teatro, la novela, la pintura y, por supuesto, de la ilustración gráfica. Por ello, recurrimos, para el análisis de los temas, a las

láminas del presente repertorio porque consideramos que contienen los elementos iconográficos fundamentales que nos permitirán hacer más comprensible este estudio.

Encontramos los dos grandes temas del romanticismo europeo, presentes en estas manifestaciones, el individuo y la naturaleza. Si bien, al observar estas creaciones románticas, vamos a mostrar aquellos aspectos que se expresan a partir de las imágenes, lo que matiza los conceptos desde los puntos de vista temático, simbólico e iconográfico. Así, la naturaleza, aparece como marco de la ilustración gráfica, convirtiéndose en ambiente escenográfico mediante el recurso clásico de la ventana.[30] En cuanto al individuo, el *héroe*, lo consideraremos bajo dos aspectos: el de los sentimientos que expresan y el de los arquetipos o personajes que aparecen.

Queremos hacer patente la riqueza de este panorama iconográfico. Es constante la aparición de la figura humana, a la que se despoja de convencionalismos académicos; los dibujos van adquiriendo fuerza gracias a la libertad de expresión y creativa del artista o del dibujante. Se pone de manifiesto la desaparición de los moldes y ataduras en los temas, contenidos y símbolos que suprimen, en la ilustración, la carga simbólica y estética anterior. Es apreciable la subversión de los valores absolutos dieciochescos por los nuevos valores románticos, subjetivos en la expresión del sentimiento. De ahí que encontremos en las imágenes una carga emocional importante; a diferencia de lo que ocurre cuando nos acercamos a una obra de arte tradicional, en la que tenemos que conocer su significado a partir de unos elementos simbólicos que constituyen un programa convencional (absoluto), único medio de interpretación y lectura.[31]

La ilustración gráfica, comparte elementos de un lenguaje que le es propio con el de la obra literaria que transforma en imágenes. Por lo tanto, la imagen lleva un mensaje que nos visualiza el texto, en el que se narran unos hechos, unos comportamientos y unos sentimientos que se desarrollan de forma paralela. De este modo, texto e imagen, comparten, en cierta medida, una semántica creada por el lenguaje literario; así, la idea (texto), toma cuerpo visual, y en cierta medida real, a partir de la forma (imagen) que el ilustrador, configura en

---

[30] ".. la imagen ya no es un cuadro, limitado como por una ventana, según el modelo presentado teóricamente por Brunelleschi y Alberti, sino una especie de fantasma que emerge de la superficie del papel." DE PAZ, A.: *La revolución romántica*. Madrid. 1992, p. 245.

[31] "Etapas de análisis de una obra de arte: 1º. Etapa pre-iconográfica. Esclarecer su asunto primario y describir objetos y hechos (se recurre a la historia del estilo, se interpretan objetos y hechos análogos). 2º. Análisis iconográfico. Es de cir el tema que hemos llamado secundario o convencional (el asunto constituido por imágenes, historias o alegorías). 3º. Interpretación iconológica. Significado intrínseco o contenido, el que comporta valores simbólicos basado en el conocimiento de las tendencias de la mente, circunstancias, personalidad psicológica y espíritu de la época." LAFUENTE FERRARI, E.: *Prológo*. En PANOFSKY, E.: *Estudios sobre Iconología*. Madrid. 1972, p. XXXII.

su mente a partir de la lectura de la obra.[32] Por ello, las láminas, son elementos que pueden ser manipulados con facilidad, por razones diversas, ideológicas, económicas, según el interés del encarga la ilustración de la obra, fenómeno del que es muy consciente nuestra sociedad a partir de la difusión de los mecanismos audiovisuales, como hemos recogido en otro capítulo.

Estableceremos las diferencias que se aprecian entre la ilustración de novelas, a las que suelen acompañar de una a setenta láminas y las de las narraciones, historias o cuentos de las revistas ilustradas que suelen ilustrarse con una o dos, por lo que éstas, suelen llevar una mayor carga expresiva, emocional o sentimental, mientras que las novelas, algunas prolijamente ilustradas, tienden a secuenciar los pasajes dosificando la carga emotiva que suele acompañar a los momentos más dramáticos.

Por último, al analizar los aspectos de la iconografía romántica, creemos importante distinguir los siguientes factores: **Los elementos iconográficos**, es decir todos los recursos visuales que el dibujante crea y combina en la lámina para comunicarnos una idea, un sentimiento, una historia. Podemos citar, armaduras, espadas, cascos, castillos, cementerios, sepulcros, ruinas, tumbas, vitrales, corredores góticos, monasterios, pistolas, libros, mobiliario, vestimentas, la luna, las olas, montañas, relámpagos y un largo etcétera.

Los arquetipos, personajes que desempeñan la acción literaria, pueden ser masculinos o femeninos y son muy numerosos, adoptando diversos papeles en el tiempo y en el espacio. Históricos o contemporáneos; aristócratas, burgueses, clérigos, pobres, folklóricos y otros. Ellos: el caballero, el trovador (ambos del pasado), el poeta; el pirata, el exiliado, (revolucionarios), configuran en cada caso al *héroe romántico.* Ellas: la amante, la esposa, la madre, la bruja, la gitana, la religiosa y otras. Necesitan vestirse y rodearse con elementos iconográficos específicos para adquirir una entidad propia, adecuada a cada argumento literario.

Los temas, necesitan de los recursos anteriores si quieren interpretar una escena, originada en la imaginación del ilustrador a partir del conocimiento de la obra literaria. Arrancan de dos propuestas temáticas importantes: el individuo, su actitud y sentimientos ante el universo, y la naturaleza. Ambos generan a su vez otros temas que iremos desarrollando a continuación, pormenorizadamente

[32] "De aquí que cualquier texto ofrezca multitud de posibilidades a la imaginación del artista. Un mismo texto se puede ilustrar de incontables manera. Por eso nunca es posible reconstruir a partir de una única obra de arte dada el texto que ilustraba. Lo único que sabemos de seguro es que no todas sus propiedades pueden figurar en el texto, pero sólo podremos averiguar cuáles sí y cuáles no una vez que hayamos identificado el texto por otros medios." GOMBRICH, E.H.: Madrid. 1986, p. 15.

A) El individuo. Actitudes y Sentimientos: Es el tema por excelencia, aparece representado en la figura del *héroe romántico*, teniendo en cuenta que se le encuentra protagonizando varios arquetipos. El primero sería la imagen del *poeta*, que suele aparecer en solitario y suele ser un joven contemporáneo, a veces acompañado por un ángel que simboliza la inspiración. Podemos citar la figura DCCCXCII, una xilografía de Zarza que sirve de frontis a la novela de Dumas, *La dama de Monsoreau* (1845); de musa en forma de mujer, como la figura CCXLIII de Federico de Madrazo, *La agitación*, en *El Artista*. Tal vez sea éste último el más característico. Muestra al *héroe-poeta* sentado en una roca junto al mar, en cuyo horizonte se pone el sol, (ocaso de la vida, caducidad), mientras los velos de la imagen femenina se agitan sobre su frente atormentada; otro ejemplo sería la figura CCXXXV, también de Madrazo, *Un romántico*, de la misma revista.

Todas muestran una serie de elementos iconográficos significativos: libros de autores clásicos, cuadros, armaduras, restos de estatuas, plumas de escribir; iconológicamente definen al romántico como hombre ilustrado y culto, con afición a saber, a escribir; sensible ante las artes y la historia; amante y conocedor de las mismas. Otra imagen notable, la figura DCXXXVII, xilografía de Urrabieta, *El poeta*, en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843), presenta la misma tónica. En las cuatro, aparece un joven de agradable aspecto, alto, estilizado, moreno con el cabello rizado o melena, con barbas y patillas, elegantemente vestido a la moda (no tiene nada que ver con la imagen del artista bohemio de cincuenta años más tarde).

Después de este arquetipo elegante y burgués, que suele vivir en un buen ambiente y que sufre de cierto *"spleen"*, encontramos otros héroes románticos, personajes rebeldes y desarraigados que no se atienen a la norma, al orden o a la ley. Citaremos alguno, como *el bandolero, el proscrito, el exiliado, el rebelde, el pirata*.[33] Una de las fuentes más notable, sobre este tema, proceden de *Los españoles pintados por sí mismos*, que recoge, con gran verismo, el sentido pintoresco y nacional de estos tipos. La figura DCVII, *el contrabandista*, xilografía de Miranda; la figura DXCIII, *el guerrillero* de Lameyer; la figura DLXVII, *el bandolero* de Alenza (espléndida); otro bandolero, la figura MCLXXI, litografía de Pizarro que ilustra la novela *Las tres iniciales* (1849). También la bellísima lámina de Elena Feillet, litografía de *El Artista*, *El pirata*, que ilustra el poema de Espronceda, *La Canción del Pirata*, figura CCXXIX. La composición imbrica perfectamente varios elementos iconográficos románticos: el barco, el mar, la noche, la luna y la figura oriental del pirata destacando en la proa del navío.

Varios tipos nos conmueven por la patética situación a la que se ven abocados por el destino, son, *el mendigo, el expósito, el ermitaño, el cautivo, el oprimido*,

[33] Ibídem, p. 356.

el preso, *el suicida*.[34] De estos, reseñamos, *el mendigo*, figura DLX, xilografía de Alenza en *Los españoles pintados por sí mismos* (1843); *Pepitaña*, figura CMLIV, xilografía de Miranda, en *Doce españoles de brocha gorda* (1846); *el expósito*, figura CDLXXXI, litografía de J. Avrial, en *Los niños pintados por ellos mismos* (1841); *el cautivo*, figura CCCXXIV, aguafuerte de autor anónimo en la revista *El Panorama* (1838); *el oprimido*, *preso*, figura CMXLIII, litografía de Lozano en *el Conde de Montecristo* (1846); la figura CMXXXIII, xilografía de Cibera, titulada *Castigo de Quasimodo*, en *Nuestra Señora de París* (1846); la figura MLXXIX, xilografía de autor anónimo en *El pilluelo de Madrid* (1848), que muestra a Ayguals de Izco en la cárcel. Por último, el tema del *suicida*, que cuenta con una espléndida litografía de Federico de Madrazo, figura CCXXXVIII, *Stephen*, en *El Artista* (1835) y la figura CCC, xilografía de Ferrán en *El Observatorio Pintoresco* (1837).

En la iconografía de estos personajes se pone de manifiesto el dolor, la dureza del sufrimiento, la injusticia, la falta de libertad y la desesperación que impulsa a quitarse la vida. Hombres desharrapados, semidesnudos, mal vestidos, despiertan la piedad y conmiseración; las cadenas, los harapos, el potro del tormento o los grilletes, denuncian el trato injusto y la falta de libertad. No ocurre los mismo con las figuras de los suicidas, en los que se nos muestra la imagen de hombres jóvenes, hermosos; uno de ellos, un pintor, de clase acomodada, víctima de una funesta pasión; el segundo, un padre de familia, romántico y culto, como lo prueban los elementos iconográficos que lo rodean, al que su niñita trata de disuadir de la macabra decisión que no sabemos qué la provoca.

Otros personajes característicos son los *trovadores* y *caballeros* que surgen en las láminas de ambientación histórica. Por ejemplo, *el trovador*, litografía de P. Blanchard, figura CCXXVII, en *El Artista*. El caballero es el arquetipo que aúna los valores románticos (romancescos) del pasado medieval, como el honor, el sacrificio, la lealtad, el amor, la fe, la valentía, como vemos en la figura CCLVII, litografía de Carlos Luis de Ribera, *Rui-Velázquez*, en *El Artista*, que ilustra el romance noveno de *El Moro Expósito* del Duque de Rivas.[35] La figura CCXCVIII, litografía de Ferrán, que muestra un caballero frente a la puerta de un castillo, en la revista *Observatorio Pintoresco* (1837); la figura DCCLVII de Zarza, en el *Señor de Bembibre* (1844).

Figuras de bribones, pícaros o pilluelos, de carácter popular y pintoresco, pueblan las láminas de obras como, *El pilluelo de Madrid*, *Escenas andaluzas*, *Los españoles pintados por sí mismos* y otras. Menos abundantes son los tipos militares, como la figura MXXXIV, excelente litografía de J. Espalter, *El centinela*, en *El Renacimiento* (1847); los pintores cuentan con algunas láminas en *El Artista*, la figura CCXXVIII, de Blanchard, P, *Antaño* y la CCXLIV,

[34] Ibídem, p. 356.
[35] MIGUEL EGEA, P. DE.: Op. cit., p. 124.

de Madrazo, *Ogaño*; o la MCCXXXVIII, xilografía de Vallejo, *el pintor*, en la novela *Pobres y ricos o la bruja de Madrid.* Los raros personajes que reflejan las espléndidas figuras de Ortega de la novela de Sue, *El judío errante* (1845), la figura DCCLXXXIII, xilografía que representa la pavorosa figura del condenado a errar eternamente, y la figura DCCLXXXIV, titulada *Morok*, un cosaco que representa a uno de los terribles personajes de la misma.

Una variante de este grupo lo constituiría la figura del antihéroe, contrapunto grotesco y popular, característica del romanticismo, que adquiere aquí connotaciones de carácter pintoresco o costumbrista y, a veces, roza con lo esperpéntico o la caricatura. Podemos citar la litografía, *Toribio*, figura CCXLII y *¡Ah ingrata Filis*, ambas de Federico de Madrazo, en *El Artista* (1835).

a) Evasión. Lo medieval y Oriente: Peers, en su estudio sobre el romanticismo español, establece,[36] varios temas que considera específicos de nuestra cultura romántica. Por un lado, la evasión en dos direcciones, hacia el pasado histórico o hacia países lejanos con otras culturas desconocidas. Por otro, la libertad, que se refleja en las pasiones y en sus manifestaciones más exaltadas.

Muy abundantes son las ilustraciones de tema histórico de nuestro Catálogo. No es posible, aquí, hacer un análisis pormenorizado de cada una, ni citarlas todas, de modo que reseñaremos las que consideramos más significativa para reflejar la presencia de este tema en la iconografía e iconología romántica a partir de la imagen gráfica. Uno de los ilustradores más expresivos y prolíficos de las novelas de historia fue Urrabieta, llegando a presentar, *Ivanhoe* (1843), sesenta y cinco láminas litografiadas, de las que todas, menos ocho, son suyas. Aunque es difícil elegir una, lo hacemos con la figura DCLXIX que ilustra el capítulo XVII de la novela citada.

Refleja uno de los pasajes, recreando un ambiente medieval mediante una composición equilibrada, clásica, constituyendo el eje central un guerrero, o paje, tocando un cuerno ante el puente levadizo de un castillo. Las masas del edificio, a la izquierda, y de una arboleda, a la derecha, se equilibran. El entorno histórico es reconocible gracias a los elementos iconográficos, la mole del castillo y sobre todos las vestimentas de los guerreros que nos remiten a la Edad Media, a la vez que expresan el asunto del pasaje.

Notable es la figura MCXII, litografía de Sáinz, *La jura de Santa Gadea,* en el *Romancero Pintoresco* (1848). Elementos iconográficos reconocibles, el interior de una iglesia románica, arcos, ventanas, columnas. En segundo lugar la recreación espléndida de los tipos guerreros, sus indumentarias y armas, contribuyen a la interpretación fidedigna del pasado. Estos recursos escenográficos e iconográficos se repiten, generalmente documentados; los

[36] ALLISON PEERS, A.: Op. cit., capítulo VII, pp. 320 y sig.

dibujantes o litógrafos plasman con acierto y verosimilitud el ambiente épico y legendario de los antiguos romances. Más caligráficas y espontáneas, son las de Urrabieta, que entroncarían de lleno con el lenguaje formal del cómic, antecedente, por ejemplo, de *El guerrero del antifaz*.

Numerosas son las láminas de tema histórico que se inician con las espléndidas litografías de *El Artista*, (1835) y, prácticamente, concluyen con las magníficas de *El Romancero Pintoresco*. En todas, proliferan las cruces, cascos, armaduras, banderas, palenques, tiendas de campaña, y otros elementos iconográficos. La constante, en las escenas de exterior, es la presencia del castillo o torreón, murallas, fosos y, en las de interior, las arquerías, ventanas geminadas con vitrales, escudos o panoplias en las paredes, cortinajes y muebles, sitiales góticos, grandes mesas con paños hasta el suelo, salones, corredores, escaleras, calabozos, capillas. La ambientación más frecuente es la medieval, ocasionalmente, hay alguna de Historia Antigua, del Renacimiento o del siglo XVII.

Dentro del tema de evasión, surge un segundo aspecto, Oriente, presente, asimismo, en el repertorio. Hemos seleccionado dos láminas significativas y modélicas por su iconografía. La primera es la figura CCXXXII, litografía de Elena Feillet, *Interior de un harén*, publicada en *El Artista*, que ilustra un pequeño fragmento del poema de Espronceda, *El Pelayo*; la segunda, figura CDXXII, es una xilografía grabada por Castilla sobre dibujo de Miranda, *Mercado árabe en el cual se ve a Lucinda y a su hija puestas en venta*, procede de las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, (1840); y por último la figura MCLI, xilografía de Miranda grabada por Severini que ilustra la leyenda histórica de *Solimán y Zaida* (1849).

La referencia, a este tema, viene dada por la escenografía que presenta edificios árabes con arcos de herradura y cúpulas bulbosas o de media esfera; terrazas planas y edificios cúbicos; mezquitas, minaretes, zocos, palacios. En las vestimentas aparecen los caftanes, candoras, babuchas, turbantes y otros recursos, además de pebeteros, velos, fuentes, flores. Es probable que estos lejanos o desconocidos elementos no los conociera de forma directa el dibujante, por lo que supliría con la imaginación o el manejo de láminas la información para hacer las ilustraciones.

Pocos de ellos, e incluso muchos escritores, conocerían, de primera mano, esos ambientes a los que sólo unos pocos habían viajado. Fue la propia fascinación por el tema y la difusión de ilustraciones de carácter arqueológico las que despertaron el interés hacia estos asuntos, sobre todo, había surgido en Europa a partir de los estudios de Winckelmann y de otros historiadores que iniciaron la pasión hacia las ruinas y la Historia del Arte; la atracción hacia

Egipto y Oriente y las influencias literarias de los poetas ingleses sobre todo Byron, Scott, y Ossián (Mcperson)[37]

b) La Libertad. El Patriotismo: Uno de los temas preferidos por los románticos españoles, es la libertad, además del sentimiento de evasión hacia el pasado que pretendía encontrar unas señas de identidad perdidas y que irá asociado al patriotismo, sentimiento de nacionalismo exacerbado, antifrancés y en ocasiones ultramontano que permanecerá constante en la obra lírica de los escritores románticos españoles.

> *"Tú libertad, eres el bien que imploro;*
> *Tú, patria mía, el bien por que suspiro.*
> *La libertad es el altar que adoro,*
> *Y la patria es el templo en que la admiro."*[38]

Observamos que no se manifiesta en las ilustraciones de forma exaltada, aunque sí muestra una clara impronta romántica. La figura VIII, litografía de Federico de Madrazo, procede de las obras de Moratín, tomo IV (1830), e ilustra un poema sobre *la Toma de Granada.* La lámina, de exquisita factura, es de carácter histórico-morisco, y en su significado iconológico, patriótico y nacionalista, por las connotaciones que suscitan los Reyes Católicos, significando la unidad y génesis de la nación española. Teniendo en cuenta que, en 1830, Europa iniciaba un período revolucionario y que Fernando VII aún vivía, es patente el símbolo que contiene la lámina. Los personajes aparecen idealizados y expresan la imagen romántica de un pasado *glorioso*; tanto en el marco escenográfico, la ciudad de Granada, como en la composición de la escena así como en el exquisito tratamiento de las vestimentas, caballos y otros elementos iconográficos ponen de manifiesto la categoría del, entonces jovencísimo, artista, no sólo en cuanto al dominio dibujístico sino en cuanto a la belleza y expresividad formal de la lámina.

Una segunda, figura CCXXXI, litografía de Elena Feillet, *Un griego*, procede de *El Artista,* e ilustra el poema de Eugenio de Ochoa, *A Grecia.* En éste se exalta la lucha nacionalista que sostenía el país contra el Imperio Turco, animando a los griegos a seguir el ejemplo de España en su lucha contra los franceses en la Guerra de la Independencia, como se lee en el siguiente fragmento:

---

[37] "¡Y el Oriente!... el Oriente es tan poético con sus cosas actuales, como la misma edad media con sus recuerdos... Nada descubre uno en él de prosaico, porque nada refleja lo que somos... Por esto los poetas aman tanto el oriente: allí está el cielo de las inspiraciones, allí se embriagan de este éxtasis que revela a los iniciados la existencia de un mundo más vaporoso que aquel por donde arrastramos, crisálidas incompletas." RIBOT Y FONTSERÉ.: *De la introducción a la leyenda árabe titulada Solimán o el precio de una venganza.* Madrid. 1849, pp. X-XII. Cfr. En ALLISON PEERS, A.: Ibidem, tomo II, p. 324.

[38] BALAGUER.: *Amor a la patria.* Barcelona 1858, p. 2. (El poema se compuso en 1848) Cfr. En ALLISON PEERS, A.: Op, cit., p. 329.

"¡Terrible fue la lid! Por largos años
Desde el Cántabro mar hasta Vandalia,
Ríos de propia y extranjera sangre
Regaron nuestras fértiles campañas
Al frente de sus nietos el anciano
Voló á la lid, y coronó sus canas.[...]
¡Zaragoza inmortal!. Tu nombre solo,
Tu excelso nombre coronó la llama,
Y nada más... que tus heroicos hijos
Sucumbieron al pie de tus murallas.."[39]

Son claros los elementos iconográficos, el personaje vestido a la usanza griega, armado, con las cadenas rotas a sus pies, apoyado sobre unas ruinas contempla los cadáveres de turcos, (llevan turbantes) al pie del montículo, mientras varios pájaros negros sobrevuelan y una negra cruz destaca lúgubre a la izquierda; la noche y la oscuridad tenebrosa dotan a la escena de un sentimiento de claro contenido patriótico, en cierto sentido moderado, pues asistimos a un después. No se elude el sentido pavoroso de la noche con su significado de muerte, pero no se hacen concesiones a la exaltación. Si tienen notas exaltadas, en su composición e iconografía, algunas láminas que ilustran romances de batallas en el *Romancero Pintoresco*, basadas en acontecimientos de la *Reconquista*, como la *Batalla de Aljubarrota*, la de *Roncesvalles*, *el español en Orán*, *el Triunfo del Ave María*, *Arias Gonzalo sale a responder por Zamora.* También, en las tres calcografías que ilustran el poema *El Pelayo* (1839), cuyo asunto es la resistencia de los visigodos en Covadonga. Los elementos iconográficos destacan la figura épica del héroe hispano, logrando un entorno historicista adecuado, a partir de los elementos reconocibles citados a los que se confiere una notable idealización.

c) Las Pasiones. El Amor. Los Duelos: En el tema de las pasiones, surgen importantes vertientes, generalmente relacionadas con el amor, generalmente provocadas por violentas y desaforadas emociones y vivencias, consecuencia de exaltados sentimientos que suelen desencadenar terribles acciones de los hombres, uno de los más frecuentes es el duelo, con trágicos resultados.

"¿Quieres saber lo que es el amor?. Recógete dentro de ti mismo, si es verdad que lo abrigas en tu alma, siéntelo y lo comprenderás, pero no me lo preguntes.

Yo sólo podré decirte que él es la suprema ley del universo, ley misteriosa por la que todo se gobierna y se rige, desde el átomo inanimado hasta la criatura racional; que de él parten y a él convergen, como a un centro de irresistible atracción, todas nuestra ideas y acciones."

Larra. *"El doncel de D. Enrique el doliente"*.[40]

---

[39] DE OCHOA, E. DE.: *Un griego.* En *El Artista*. Madrid. 1835, entrega 11, tomo I, p. 125.
[40] Cfr. Ibidem, p. 218.

El amor se refleja las ilustraciones, en base a los arquetipos literarios, en los que el amor, *pasión imposible,* caracteriza el sentimiento romántico. No aparece representado, en las láminas, con la intensidad que requeriría una imagen tan vital, en la cual, la felicidad se convierte en un ideal imposible de lograr en esta, trocándose el sentimiento amoroso en destrucción que acaba con la muerte de los amantes.[41]

Las nefastas pasiones convierten la vida de los amantes en historias apasionantes, cargadas de emoción, que no tienen nada que ver con la monotonía de la vida burguesa y con la rutina del matrimonio. De ahí que, el amor romántico, se convierta en un mito sublime y en un ideal inalcanzable; tema que se manifestará en todas las artes: literatura, teatro, poesía, pintura e ilustración gráfica.

Encontramos numerosas láminas que lo expresan, con notable continencia, eludiendo la efusión sentimental y la pasión amorosa, de modo que suele reducirse a la representación de una pareja en diversas actitudes. Quizá la más bella, sea la que ilustra los amores prohibidos del rey, *Alfonso VIII, el de las Navas, con Fermosa*, figura MCII, litografía de J. de Méndez, en *El Romancero Pintoresco.* Es una escena amorosa, intimista, que recrea el ambiente medieval, ilustrando la pasión del rey por la doncella. Notables, también, las litografías de la misma obra, *Don Gaiferos*, figura MXCVII, de Gutiérrez de la Vega y la figura MCVII, *El español en Orán*, de J. de Méndez. En las tres el tema adquiere diversos matices mostrando, en cada caso, la manifestación amorosa exenta de dramatismo.

Un grupo, ilustra escenas patéticas de amores desgraciados, como la figura CCXXV, litografía de Pharamond Blanchard, *El pescador*, en *El Artista.* En ésta, el destino impide el amor, pero los une en la muerte; la iconografía, plenamente romántica, cadáveres abrazados, el mar agitado, las rocas, la noche, las olas, una barca y pájaros volando. La figura CCL, litografía de Federico de Madrazo, *El adiós*, (tomada de *L'Artiste* (1831), en *El Artista,* en ella, vemos la despedida apasionada de dos amantes, es una de las más tiernas. La portada de la revista *No me Olvides*, litografía de Federico de Madrazo, figura CCCXII, con referencias a la despedida y separación de dos jóvenes amantes. Otra, del mismo autor y revista, refleja el amor imposible en,

[41] "Si oyese decir que el final de su obra es inverosímil, que el amor no mata a nadie, puede responder que es un hecho consignado en la Historia, que los cadáveres se conservan en Teruel y la posibilidad en los corazones sensibles; que las penas y las pasiones han llenado más cementerios que los médicos y los necios; que el amor mata(aunque no mate a todo el mundo) como matan la ambición y la envidia; que más de una mala nueva, al ser recibida, ha matado a personas robustas instantáneamente y como un rayo; y aún será a nuestro entender mejor que a ese cargo no responda, porque el que no lleve en su corazón la respuesta no comprenderá ninguna. Las teorías, las doctrinas, los sistemas se explican; los sentimientos se sienten". Larra, mariano José de. *"Crítica a los amantes de Teruel"*. Cfr. en REYERO, C.: *Imagen histórica de España. (1850-1890)*. Madrid. 1987, p. 127.

Laura y Petrarca, figura CCCXIV; o, *La sorpresa*, figura CCCII, xilografía de Ferrán, en *El Observatorio Pintoresco*.

En *El Panorama* abundan las que ilustran narraciones amorosas, generalmente desgraciadísimas y con frecuencia truculentas, que acaban con la muerte de varios protagonistas, sino todos, o con una pseudo-muerte, muy lejos de la actitud romántica, infiriendo una cierta moralina, muy lejos del contenido iconográfico que la escena refleja. Suelen recrear la violencia provocada, bien por los celos de un marido o amante que confunde al padre o al hermano con un rival, al final todo se aclara. Otras veces, las malas intenciones y perversos instintos del malvado o del villano de turno que aspira, con malas artes, a poseer a la inocente y virtuosa víctima, en cuya acción y componentes subyace ya el germen del folletín. Podemos citar varias láminas, todas son xilografías y, la mayoría, de Esquivel, grabadas por Castelló, como la figura CCCXXV, de autor anónimo; de Esquivel, la figura CCCXXX, *La venganza*; la figura CCCXXXVII, *La fuga*; la CCCXXXVIII, *La madre rival*; la CCCXXXIX, *El fatalismo*; la CCCXL, *El regalo de bodas*; la CCCXLIII, *Los celos*; la CCCXLIV, *La sorpresa* y otras.

Van Halen trata el amor medieval en *La Esperanza* (1839), en la figura CCCLX y en la titulada *Leonor*, figura CCCLXII, ambas son litografías; una de ellas muestra la despedida de un caballero cruzado de su dama y, la otra, el asesinato de la amada por celos. Espléndida la lámina del mismo autor, en *Ivanhoe*, figura DLXXXIII, que refleja a la hermosa judía intentando suicidarse para escapar de la pasión del cruzado normando que la persigue y por la que acabará muerto en un juicio de Dios. De Castelló, la figura DCCLXV, xilografía, en la novela *La dama de Monsoreau* (1845).

A partir de los años 40, con la aparición de la novela de costumbres, antecedente de la novela realista, las ilustraciones se adecuan al asunto y aparece el amor convencional, burgués, que acaba felizmente en casamiento, claro exponente de una sociedad en la que el destino de la mujer era el matrimonio. Las jóvenes honorables a las que estaban dedicadas las novelas y sus imágenes, especialmente, a las de clase media, cada vez más amplias.

Las novelas de Sué, Dumas, Balzac, y otras traducciones extranjera, así como la producción nacional que se otorgarán el título de, *"novela de costumbres contemporáneas"*, (se aprecia en la página de frontis de las que se han catalogado). Comienza el género que se va a conocer como *"folletín"*. Los argumentos se reiteran con escasas variantes, siempre constantes las dificultades que debe arrostrar una mujer para ser feliz; éste será el premio, si la joven es sufrida y virtuosa. Por ello, se prodigan los pretendiente despechados; los novios que los padres no quieren; los maridos adúlteros y un sin fin de tentaciones, peligros, dificultades sin cuento que plagan y dan emoción a la acción.

Los duelos surgen por el escaso valor que se tiene hacia la propia vida y la atracción del abismo, colocando al hombre en peligro de perderla por lo que actúa con frecuencia en el umbral de la muerte. El romántico es un osado, un provocador que busca, incansablemente, la ocasión de arriesgarla lo que suele degenerar en los duelos o en los suicidios. El duelo muestra una cierta ambivalencia ética y moral; por un lado, no elude la carga de violencia y riesgo en que se pone la vida de cada duelista, y, por otro, siempre aparece el honor que hay que limpiar de una ofensa como justificación del enfrentamiento (valores medievales).

Se establece siempre entre dos personas, suele ser originado por una mancha del honor, adulterio, ofensas o celos y se ajusta a unas reglas. Contamos con algunos ejemplos, el primero, la figura CCXCVI, litografía de Ferrán que ilustra una narración medieval en *El Observatorio pintoresco,* (1837) de ambientación medieval; presenta al vencido muerto a los pies del vencedor; éste, tiene la espada en la mano reflejando el verso que sirve de pie, en el cual se compara el duelo con las justas medievales o los juicios de Dios.

La figura DCCXLIX, xilografía de Zarza, en *el Señor de Bembibre* (1844), se refleja un duelo entre dos caballeros medievales; por último, otra de tema histórico, la figura MCCXXVIII, xilografía de Urrabieta en la novela *Fernando IV de Castilla* (1850). La figura CMVI, litografía de autor anónimo, en la novela contemporánea, *El Patriarca del Valle,* (1846) presenta a un duelista muerto en brazos de una máscara de carnaval; la figura CMXVI, xilografía de Castilla, *Los duelos*, en *Las tardes de la granja* (1846), recoge una escena nocturna con personajes vestidos a la moda del siglo XVIII; la figura MCLXXX, xilografía de Sainz, en la novela *Cosas del mundo* (1849), vemos un duelo a pistola de noche; la figura MCCXLI, xilografía de Vallejo, *El desafío*, en la novela Pobres y ricos (1850), otro duelo, en una espléndida escena a contraluz.

La iconografía suele presentar los siguientes elementos, dos hombres afrontados, en mangas de camisa,[42] generalmente la escena se desarrolla de noche o al amanecer, utilizando violentos contraluces, suelen ser duelos a espada, puede haber testigos o no y, si el ambiente es medieval, van vestidos con armaduras [43]

---

[42] "Una vez en el terreno, si la temperatura lo permite...., desnudos de cintura ambos, pantalones usuales y.., calzado que tengan por costumbre... o una camiseta ceñida al cuerpo de lana, franela o de algodón que se pueda traspasar fácilmente con la punta de la espada..." (del libro del marqués de Cabriñana: Lances de Honor). Cfr. En DÍAZ PLAJA, F.: *La vida cotidiana en la España Romántica.* MADRID. 1993, p. 251.

[43] "Por el Romanticismo y aún sobre todo el siglo XIX, cruza la sombra del duelo. Los hombres se desafían y se matan por mil motivos. El XVIII intentó y consiguió, en parte, borrar la idea del duelo, considerándola bárbara y típica de un siglo, el anterior, que despreciaba en todos sus aspectos. El "petimetre" no se batía y consideraba ridículo al que lo hiciera. Pero con el Romanticismo se vuelve la vista a lo medieval, al Siglo de Oro, y los ejemplos del hombre que no se deja ofender se multiplican, siendo sólo un símbolo "Don Juan Tenorio". El español del siglo XIX se bate, y muchas veces se bate seriamente, ¿Y por qué se bate? [...] Muchos

d) Lo Fantástico. El Terror. La Muerte: Ya hemos apuntado cómo, en la producción literaria española, no existió la novela gótica, fantástica o de terror, al modo de la inglesa; sin embargo, sí hubo una tendencia al horror y a la truculencia, como vimos en la *Galería Fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, (1831) de Pérez Zaragoza, esto responderá, más bien, a la fascinación popular por los sucesos sangrientos. Otros notables autores como el Duque de Rivas, Espronceda o Zorrilla, mostraron tendencia a un gusto morboso hacia la muerte, el asesinato, la truculencia como concesiones que recoge Allison Peers.[44]

Se pone de manifiesto en las ilustraciones de la citada colección, catalogadas, la truculencia y el morbo de los asesinatos, cabezas cortadas, cadáveres y violencias de todo tipo. La iconografía recoge los elementos fatales, puñales, sogas, hachas, espadas, pistolas y, por supuesto, las víctimas en el último lamento o muertas en el suelo. Menos abundantes las láminas en las que aparecen cabezas cortadas, ahorcados, choros de sangre, como en las figuras CXXXI, calcografía de J.J., la CXLI, de J.V., ambas de la *Galería fúnebre* (1831), o la figura MCLXI, xilografía de Miranda, en *Solimán y Zaida* (1850). Más moderadas las restantes, en cuanto al tratamiento de los temas de violencia asociada a la muerte o al asesinato.

La muerte como tema romántico con significado pleno, prácticamente, no aparece en las láminas y, si lo hace, muestra matices idealizados, como la litografía de *El Artista* de Carlos Luis de Ribera, figura CCLIX, *La muerte del abad*, (inspirada en un cuadro de Le Sueur que hemos encontrado ilustrando una viñeta de madera en la revista *El Museo Ilustrado*, (1850) editado en español, en París, entrega 5, tomo I, p. 40) que muestra matices romántico-religiosos profundos; en la figura del ermitaño, *Don Juan de Solís* en el trance de su muerte, figura CDXLIII, xilografía de zarza, en *Aventuras de Gil Blas*; o en la xilografía de Ortega, figura DCCCXXXVII, *Mr. Hardy in artículo mortis*, en la novela *El judío errante,* en la cual, la violencia queda patente en la combinación de los elementos iconográficos que la componen. Aspectos apreciables, sobre todo, en las de las revistas ilustradas, cuyas narraciones pecaron de concesiones a un pseudo romanticismo truculento y lúgubre.

En cuanto a las que refieren temas sobrenaturales, las más bellas e interesantes son algunas de *El Artista* que muestran fantasmas, esqueletos y aparecidos, con recursos escenográficos e iconográficos claramente

---

desafíos y duelos subsiguientes se realizan porque hay una mujer de por medio; pero la lucha no es por el amor a esa mujer, sino por salvar el honor que se considera manchado...[...] Se bate uno, sobre todo, pare evitar el ridículo y el "qué dirán" tremendos fantasmas del español de todos los tiempos." Ibídem, pág. 233.

[44] "Pero esto sólo son contadas muestras de los horrores con que Rivas obsequia al lector, sería interesante enumerar todos los "lagos" y "mares" de sangre que aparecen en sus poemas narrativos, que por ello resultan con frecuencia más que un poco ridículos." ALLISON PEERS, A.: Op. cit., p. 387.

románticos. Citamos algunas, la figura CCXXXIX de Federico de Madrazo, *Stephen*; la figura CCXLVIII, *La fantasma*; la figura CCLI, *la Constante cordobesa*, todas ellas de Madrazo; por último, la figura CCLX de Carlos Luis de Ribera, *Luisa*. En todas ellas, las sombras, la noche, los esqueletos, los translúcidos y amenazadores fantasmas, otorgan los aspectos terroríficos más característicos de este tema.

Cabe citar otras láminas notables, como la litografía de Van Halen, figura DV, *Muertos y vivos*, en *Ayes del alma* (1842), que muestra a un esqueleto con una guadaña esperando a los viciosos y despreocupados; la figura DCCLXXXI, xilografía de Miranda, refleja a un mago en una cueva haciendo aparecer un demonio entre violentos efectos de contraluz, en las *Obras de Quevedo* (1845); de la misma obra, otra xilografía del mismo autor, figura DCLXXXI, que muestra a un obispo llevado en volandas por demonios entre rayos y truenos, escenas de claras connotaciones goyescas. La figura CMXX, xilografía de Castilla, en *Las tardes de la granja* (1846), con escena de aparecidos; o la espléndida xilografía de Sierra, figura MCCXXI, *Visiones y remordimientos de la tía*, en *Pablo y Virginia* (1851), plena de contenido romántico, con el gesto enloquecido y desmelenado de la mujer malvada que tiene las horribles apariciones.

Otro tema fantástico es el de los aquelarres, como muestra la figura CCXXI, *Un capricho*, litografía de autor anónimo, tomada de una ilustración de la revista francesa, *L'Artiste*, y publicada en *El Artista*; en la figura CCLXXVII, calcografía anónima de *El siglo XIX*, que muestra brujos y brujas desnudos en torno a una figura demoníaca y la figura MCCXXXII, xilografía de Urrabieta, *Danza de brujas*, en la novela *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1850).

Con respecto a lo fúnebre o lo lúgubre, pavoroso, en relación con la muerte, también aparecen ilustraciones que muestran los cementerios, por ejemplo, la figura LXXVIII, calcografía de autor anónimo, *Clotilde y Lirinio*, en *Galería fúnebre* (1831); la figura CXVIII calcografía de Gamborino, *Aventura que tuvieron en la provincia de Inopalia*, en *Viajes de Enrique Wanton al país de las monas*, (1831) recoge una pavorosa escena, con un personaje caído en una tumba y rodeado de esqueletos, huesos y calaveras; la figura MXXI, xilografía de Ortega, *El cementerio*, en *Matilde o memorias de una joven*, (1846) y la figura MCXXIX, xilografía de Urrabieta que se desarrolla en un cementerio, en *Martín el expósito*, (1848). En las de tema histórico, abundan las capillas sepulcrales, como en la figura DLXXIII litografía de Barrabás en *Ivanhoe* (1843), refleja un catafalco rodeado de hachones; la figura DCCLVI, xilografía de Zarza, en *El Señor de Bembibre*, que recoge el sepulcro de Beatriz en la capilla del castillo. Muy interesante la figura MXXIX, xilografía de Sáez, *El foso de Montfaucon*, en *Nuestra Señora de París* (1846) que muestra el lugar donde colgaban a los condenados en París.

Nos resta citar temas que podrían relacionarse con alguno de los ya citados, como lo onírico, apenas existente en la iconografía, salvo una litografía de *El Artista*, *La pesadilla*, figura CCXLIX, atribuida a Federico de Madrazo (como la citada, *El Adiós*, está tomada de la revista homónima francesa y de unas ilustraciones de Gavarni que ilustraban *Les intimes*). Sin embargo, reseñamos esta excelente ilustración que tiene claras connotaciones con, *La pesadilla* de Füssli. Otras, de tema fantástico, ilustran pasajes de las *Obras de Quevedo*. También podíamos considerar como oníricas, alguna que adorna la adaptación de la novela de origen francés, *Trabajos y miserias de la vida* (1842), ilustrada con láminas de Grandville, como las figuras CDXCV y la DXVIII, ambas presentan una iconografía de carácter esperpéntico reflejando las pesadillas y miedos que padece el hombre.

e) El Sentimiento religioso: El eclecticismo romántico conservador mantiene un sentido religioso relacionado con dos ideas, *el Trono y el Altar,* generalmente, se asocian con la proyección de los valores medievales, que sustentan el universo del héroe. Podemos leer en palabras de un escritor y periodista esta visión:

> *"Bien hayan aquellos tiempos*
> *En que los hombres de bien*
> *Solo pensaban en Dios,*
> *En su dama y en su rey.*
> *Su ambicion era la gloria,*
> *Guardar palabra su prez,*
> *Sus virtudes la esperanza,*
> *La caridad y la fé."*[45]

En las novelas históricas, las ilustraciones tienden a mostrar al caballero cruzado, cuya vida se pone al servicio de Dios, después del rey y del amor de su dama, manteniendo la dualidad citada, como en, *El paje*, litografía de Van Halen, figura CCCLXI, en *La esperanza*; o en la figura CLIV, calcografía de Adam, *Canto II*, en la *Jerusalén liberada*; en la figura CCLXXXVII, xilografía de Cavanna, en *Siglo XIX*; en la CCCL, xilografía de Van Halen, *A una astucia otra mayor*, en *El Panorama*; en la figura DCCL, xilografía de Zarza, en *El señor de Bembibre*; o en la figura CMXLI, xilografía de Gaspar en, *Nuestra Señora de París*.

Muy interesantes las litografías de tema religioso que proceden de *El Renacimiento* (1847), como la figura MLXI, de J. de Méndez, *Principio del catolicismo en los Reyes Godos*; la figura MLXIII, *Génesis del Arte Cristiano*, de Carlos Luis de Ribera, la figura MLVIII, de Federico de Madrazo, *Las Bellas Artes plantas del santuario* y la figura MLVII, del mismo autor, *San Fernando.* En ésta, aparece la figura del monarca santo, centrando la escena, rodeado del obispo y de nobles guerreros, además de los artistas que construyen la

[45] PRÍNCIPE, M.A.: *La Edad Media. Poesías*. Tomo II, Madrid. 1840, pp. 161/167.

catedral de Sevilla. En todas ellas, está presente la idea de asociar las manifestaciones artísticas a unos principios religiosos, poniendo de manifiesto los valores que se pretenden inculcar a la sociedad española. En la estética, idealizada, se refleja la influencia de los nazarenos.[46] Este movimiento había aparecido en Viena en 1809. Madrazo estuvo en Roma en contacto con esta escuela; también los conoció Carlos Luis de Ribera, como refiere una de sus biógrafas.[47]

También, con connotaciones religiosas, algunas alegorías en las que domina el simbolismo, referidas a la lucha entre el bien y el mal; a la protección que ejercen el cielo y los ángeles sobre los hombres, y cómo el destino nos puede llevar a elegir el camino del bien o el del abismo. Citamos, la figura CMLXXXIV, xilografía de Ortega, *Un genio protector*, en *Matilde, memorias de una joven*; del mismo autor y obra, las figuras, MXIII, *Alegoría* y la MXV, *Un ángel custodio*; la MXXIV, *Alegoría religiosa*; la figura MXXXV, bellísima litografía de Espalter, *Margarita*, en *El Renacimiento* (1847); la figura MCCXLV, xilografía de Zarza, en *Delirium, leyenda fantástica* (1850); la figura MCCXXXI, xilografía de Urrabieta, en *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1850). En todas ellas aparecen ángeles y en dos de ellas, demonios. Siempre ponen de manifiesto, en su iconología, dos aspectos: la protección del cielo a los buenos y el castigo implacable a los malos (si no se arrepienten, como el *don Juan Tenorio*, de Zorrilla).

Menos relevante sería el de el tratamiento crítico del Clero, origen de un cierto anticlericalismo, que se refleja en la representación de clérigos rechonchos y bien alimentados, próximos a las clases altas, como en las láminas de *Los españoles pintados por sí mismos*, imagen costumbrista y pintoresca; la figura DLXV, xilografía de Alenza, *El canónigo*; la figura DCIII, xilografía de Miranda, *El clérigo de misa y olla*; la figura DCCCLXXXVIII, xilografía de Saynz en la novela, *La dama de Monsoreau,* (1845); o en los malvados personajes de clérigos, como *Claudio Frollo*, figura MXXVII, xilografía de Sáez; las figuras DCCCXLI y DCCCXLII xilografías de Ortega que representan a dos de los ambiciosos jesuitas, protagonistas de la novela de Sue, *El judío errante.* (1845).

Hay que tener en cuenta que estos grandes temas, como la libertad -> evasión -> historia medieval, no aparecen aislados, sino que, en algunas

---

[46] "El nazarenismo recuperó la doctrina tradicional de los modos, fijó modelos estilísticos históricos y se refugio aprensivamente en la moral cristiana, tratando con ello de sobreponerse al sino de la libertad laica propio de la Europa revolucionaria. Comenzó siendo una manifestación artística extemporánea para convertirse después, con la Restauración, en signo de la época." ARNALDO, J.: *El movimiento romántico.* Madrid. 1989, p. 111.

[47] "Carlos Luis de Ribera aportó a esta revista tres litografías: Génesis del Arte Cristiano, La venida del Espíritu Santo y San Marco librado milagrosamente de la muerte. En todas ellas se observa un estilo muy diferente del mostrado por las anteriormente citadas, puesto que manifiesta cierto entronque con el nazarenismo." MIGUEL EGEA, P. DE.: *Carlos Luis de Ribera. Pintor romántico madrileño.* Madrid. 1983, p. 69.

láminas, el significado final surge a partir de la combinación de varios elementos de los temas citados, es decir que se establece una correlación que implica, en una sola escena, diversos símbolos que no pierden el contenido literario que les sirve de soporte. En los sentimientos, Allison Peers, no encuentra que muestre en literatura una expresión de subjetivismo mayor que en otros países, ni una exaltación de sentimientos desmesurada, característica de otros romanticismos: el alemán o el inglés.[48]

Dentro de la tendencia de moderación que muestran las manifestaciones artísticas, sobre todo la literatura y el arte, es apreciable su fuerte dependencia de los influjos exteriores, sobre todo de lo francés e inglés; así como la evolución que se produce en nuestros artistas y literatos, poetas, dramaturgos, muchos de los cuales *nacieron* clásicos, se apuntaron a la *vanguardia,* allá por los años veinte (plena adolescencia para algunos), devinieron en *románticos,* a partir de 1833 (pocos, aunque espléndidos, como Larra y Espronceda), se aburguesaron con la estabilidad del régimen y cayeron en un *eclecticismo cristiano* y moralmente conservador.[49]

B) La naturaleza: La naturaleza no recibe en la imagen gráfica el tratamiento del paisaje romántico en la pintura alemana, expresión del sentimiento sobrecogedor que anonada al hombre ante la grandeza y poder indomable de las fuerzas naturales al constatar su pequeñez, su soledad y nimiedad ante el cosmos. Esa conmoción que provoca un deseo de integrarse en una pequeña partícula de ese Universo y de Dios; esto da lugar al sentimiento de *Lo Sublime*[50]. En la representación gráfica, el paisaje, constituye un contrapunto literario que participa de la narración, confiriendo, a veces, a la escena, sentimientos adecuados, sublimes o sobrecogedores. (contadas láminas recrean este efecto).[51] Las escenografías presentan un matiz vago y fantasmal; diluido o meramente esbozado a partir de unos difusos trazos, otorgando un nuevo valor escenográfico al asunto central de la estampa.[52]

---

[48] ALLISON PEERS, A.: Op. cit., pp. 344 y sig.

[49] "Los románticos españoles no estaban faltos de afectaciones e idiosincrasias personales que se encuentran en toda manifestación romántica consciente. Ya hemos citado alguna de las más superficiales: vestimenta, el porte, el estilo y la terminología literaria. Algunas de estas afectaciones también se encuentran en las ideas de los románticos, tomadas por lo común, de los anteriores románticos de Alemania, Francia o Inglaterra". Ibídem, p. 345.

[50] "..; para lo <<sublime>>, es un ambiente duro y hostil que desarrolla en la persona el sentido de su propia individualidad, de su propia soledad, de la tragedia fundamental del existir." CARLO ARGAN, G.: Op. cit., pp.5/6.

[51] "En general este paisajismo se caracteriza por una imaginación un tanto literaria del asunto, una fantasía que lo envuelve todo en brumas, que transforma las edificaciones y los monumentos religiosos, e introduce cierto aire de artificiosos misterio.", BOZAL, V.: *Historia del Arte en España.* Madrid. 1977, tomo II, p. 146.

[52] "Si la ilustración estuvo muy en sintonía con el romanticismo no fue sólo por la íntima asociación entre texto e imagen, asociación en la que se cumplía el deseo de reunir distintas formas de expresión. La propia viñeta se presenta al mismo tiempo como una metáfora integral del mundo y como un fragmento. Densa en el centro y tenue en los bordes, puede verse como un símbolo de nuestro universo, la tendencia a difuminarse hacia los bordes representa la

En todas las láminas que se desarrollan al aire libre, bien sea en un paisaje: bosque, páramo, montañas, selva, desierto, mar; o en el medio urbano, pueblo, ciudad, castillo o monasterio, podemos establecer varios modos de representación. Primero, el de telón de fondo, reforzando la intención expresiva requerida por el texto, que se repite en la mayoría de las láminas con referencias espaciales al cubo escenográfico clásico; como vemos en las que ilustran los clásicos, *El Quijote*, el *Lazarillo de Tormes*, las *Fábulas de Florián*, *Jerusalén Liberada*, *Viajes de Enrique Wanton*, las *Lecciones de un padre* y otras, ancladas aún en unas premisas dibujísticas dieciochescas. Segundo, aquellas en las que el paisaje queda meramente pergeñado con unos tenues trazos que diluyen los perfiles e insinúan el entorno natural al asunto centrando el interés narrativo de la ilustración, evidenciando las notas de la viñeta romántica que pretendía integrar texto e imagen;[53] podemos citar gran parte de las láminas que ilustran las revistas, como *El Artista*, el *Observatorio Pintoresco*, el *Siglo XIX*; o novelas como las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, novelas históricas y otras, sobre todo a partir de 1835. Por último, unas cuantas, en las que el paisaje adquiere verdadero protagonismo y presentan características casi pictóricas.

Generalmente, cuando el paisaje contribuye a la exaltación del asunto, como recurso expresivo, meramente como escenografía, se limita a dotarlo de convicción y veracidad, reflejando la narración literalmente. Se convierte entonces en un elemento iconográfico, en cierta medida, pintoresco, puesto que es el medio natural, amable, sereno y acogedor. Es decir, no adquiere protagonismo, no añade a la escena componentes ajenos al propio que suscita la narración. Sin embargo, en algunas, adquiere un valor inusitado y se transforma en protagonista; en éstas, la naturaleza muestra un aspecto tal, envolviendo la acción humana y formando parte de los sentimientos y emociones, ya representen la tempestad más desatada, las olas más enormes, la noche más terrorífica o la más lúgubre. Son plenamente románticas, tanto por su tema, cuando la naturaleza enseña con mayor crudeza su perfil hostil y aterrador y el hombre siente su indudable pequeñez y soledad ante esa fuerza incontrolable. Este aspecto *Sublime*,[54] que algunas láminas, plenamente conseguidas, recogen es capaz de transmitir esa emoción, mucho más explícita que el propio texto.

Variado es el repertorio de símbolos y elementos iconográficos reconocibles en las ilustraciones románticas: los de contenido fantástico, lúgubre o religioso: tumbas, cenotafios, cementerios, sepulcros, cruces, cruceros, catafalcos, horcas, esqueletos, fantasmas, cadáveres, sangre, armas que constituyen la semántica literaria gráfica, a partir de cuyas combinaciones, elaboran un

---

imagen al mismo tiempo ingenua y profunda del infinito. Es a la vez fragmentaria y limitada, y muchas veces depende de un texto que le da su propio sentido. De esta forma la viñeta puede ser considerada una fórmula romántica por excelencia. DE PAZ, A.: Op. cit., p. 246.

[53] ROSEN, CH. & ZERNER, H.: Op. cit., p. 80/81.

[54] Giulio Carlo Argán, Op. cit., pág. 5.

universo específico característico del movimiento artístico. Teniendo en cuenta el carácter literario de las láminas, vemos que, la naturaleza, no es el asunto de las mismas, aunque algunos aspectos expresivos de su representación, enriquecen y otorgan un valor sentimental, melancólico, dramático o terrorífico a la escena. Recogemos los elementos naturales que están presentes en casi todas: la noche, la luna,[55] (luna = imaginación, fantasía) nubes y rayos; las montañas, rocas y cimas, picachos; los páramos y los bosques; la tormenta, la tempestad; el mar, las olas, las galernas; las brumas, paisajes vaporosos, el ocaso, el crepúsculo; la naturaleza salvaje, selvas, desiertos y paisajes pintorescos. Se incorporan también, otros elementos artificiales que proyectan una imagen histórica al paisaje: ruinas, cruces, castillos, torreones, murallas, conventos y abadías.

En general, este tema, adquiere en cada imagen un sentido novelesco y soñador, individualista, aunque no llegue a convertirse en un ideal inaccesible y contemplativo como ocurre en la pintura europea y española de este género. Las láminas denotan cómo el ilustrador lo aborda dentro de los ámbitos de la imaginación, fantasía y libertad estética. Sería bastante prolijo enumerar todas las láminas con paisajes que tienen los elementos iconográficos citados, por lo que nos limitaremos a reseñar algunas significativas que nos parecen más interesantes, centrándonos en los dos aspectos más relevantes, la noche y el mar.

a) La noche: La figura IX, litografía de José de Madrazo que ilustra *Hamlet*, en las *Obras de Moratín* (1830-31). Aparecen en ella varios elementos reconocibles, la luna entre las nubes, altos picachos, castillo y el mar. Escena terrorífica, marcada por la aparición del fantasma del rey. Otras, como la figura LXXXII, de autor anónimo que ilustra la novela, *El judío bienhechor*, en *Galería fúnebre de espectros y* sombras ensangrentadas (1831), en la que la escena, iluminada por la luna entre brumas, muestra la terrible escena de un asesinato. La figura CCXXV, litografía de Pharamond Blanchard, *El pescador*, en *El Artista* (1835), refleja una escena plenamente romántica en la que la naturaleza simboliza la noche = muerte, agregando elementos iconográficos: rocas, símbolo de la fuerza del amor que perdura más allá de la muerte; barca entre las olas, símbolo de la fragilidad de la vida del hombre; dos aves negras sobrevolando la escena, como si fueran las almas de los dos amantes que han abandonado los cuerpos; olas que expresan la fuerza desatada e incontenible de la naturaleza sublime que sobrepasa las fuerzas del hombre y el amor, presente en el cuerpo de la pareja abrazada, muerta, unidos hasta la muerte. La escena despierta sentimientos de melancolía.

---

[55] "La luna: Un tarot antiguo presenta la imagen de un arpista, que, al claro de luna, canta a una joven que desata sus cabellos al borde de la ventana. Esta imagen alude al carácter mortuorio de la luna, pues el arpista es un conocido símbolo indudable del ánima." CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Barcelona. 1988, p. 285.

En la figura DXLVI, litografía de Urrabieta, *Doña Sancha se despide del* Alcázar de Navarra, la luna recorta la mole del castillo e ilumina la patética escena. Otras similares ilustran la novela histórica, *Ivanhoe* por ejemplo, la figura DCLXII, litografía de Urrabieta. La figura CMVIII, xilografía de autor anónimo, *Claudio Frollo al extremo de la cité*, en *Nuestra Señora de París*. La luna, que no se ve, recorta fulgurante los edificios de París al otro lado del Sena; las barcas amarradas en la orilla. El malvado personaje cegado por sus pasiones y horrorizado de sí mismo, trata de huir de la demencia que le originan los celos, el deseo, la traición a los hábitos; está marcado por la infelicidad, el dolor, el sufrimiento que pone de manifiesto la soledad, el sentido de la fragilidad humana y de la imposibilidad de huir del destino.

> *"¿No soy el fugitivo, el que no tiene techo,*
> *el monstruo sin meta ni descanso,*
> *que brama como una catarata de roca en roca,*
> *con furioso deseo de caer al abismo?".*
>
> Goethe: "Fausto"

La figura MIII, xilografía de Ortega, titulada *El castillo de Marán*, en *Matilde o memorias de una joven* (1846). Desolada expresión de un paisaje que transmite de forma explícita el sentimiento patético de la soledad. De esta misma novela, la figura MXXI, xilografía también de Ortega, titulada *El cementerio*, en la que los elementos iconográficos lúgubres, la luna entre nubes y la cruz que proyecta una tétrica sombra sobre el suelo. *De Nuestra Señora de París*, la figura MXXIX, titulada *El foso de Montfaucon*, terrible escena que muestra un lugar de ajusticiamiento, lleno de horcas de las que penden cadáveres colgando de las sogas.

Los elementos del ambiente nocturno pocas veces contienen elementos naturales, estos, quedan sugeridos por unos resplandores que suelen proceder de la luna, saliendo entre densos nubarrones que rompen la oscuridad y logran unos efectos lumínicos a base de violentos claroscuros. Otros recursos iconográficos, mas escasos, son las fogatas en el bosque o en las cuevas; faroles o fanales y algún relámpago. También aparecen escenas nocturnas urbanas, en las que las los edificios se recortan mediante contraluces que se esbozan a partir de focos luminosos, ya sea la luna, faroles, antorchas y otros. Por último aparece la noche, ocasionalmente, a través de una ventana abierta por la que se vislumbra un foco de luz, generalmente la luna, que ilumina la estancia y la escena. En todas, la noche conviene al sentido narrativo del pasaje que se ilustra, buscando transmitir mayor expresividad o emoción al texto; con este fin, se limita, en ocasiones, a ser el mero telón de fondo en el que se desenvuelve la acción. Sin embargo, otras veces, (pocas) se dota a la escena de unas cualidades icónicas excepcionales; confiriéndoles, a partir de la inclusión de nuevos elementos iconográficos, unas posibilidades dramáticas y expresivas de gran riqueza.

Entre las láminas que podemos citar como ejemplos, de las *Obras de Moratín*, la figura V y la figura IX, ya citada, que ilustra *Hamlet*. De *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas,* figura LXXVIII,I figura LXXX y figura LXXXIII. *De Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*, figura C y figura CXLI. varias muy notables de la revista *El Artista*: figura CCXXV, *El pescador*; figura CCXXVI, *El castillo del espectro*; figura CCXXXIII, *El monasterio*; figura CCLIV, *El caballero de Olmedo;* figura CCLVIII, *Ramiro*; figura CCLX, *Luisa*. De la revista *El Panorama*, figura CCXXIX, *No siempre lo peor es cierto*. De las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, figura CCCLXXIX, *El conde de Polán y su hija Serafina robados y atados a un árbol son libertados por Gil Blas, don Alfonso, don Rafael y Lamela*; figura CDX, *Serenata interrumpida, don Agustín de la Higuera ahuyenta a los músicos*; figura CDXVIII, *Don Pompeyo de Castro apaleado de noche por los criados del duque de almeyda*; figura CDXLI, *La aventurera Camila saca engañado a Gil Blas de la posada;* figura CDXXXVIII, *Prisión de Gil Blas al salir de casa del platero*. De la novela *El conde Fernán González* , figura DXXXVIII y figura DXLVI. De *Ivanhoe,* figura DCLXII y figura DCLXXXIII. De *La dama de Monsoreau*, figura DCCLXVI y figura DCCCLXXXVIII. *De Nuestra señora de París*, figura CMVIII, figura CMXXVIII y figura MXXIX. *De Matilde, memorias de una joven*, figura MIII y figura MXXI. De la revista *El Renacimiento*, figura MXXXIV. De *Romancero Pintoresco*, figura MXCI. De *Solimán y Zaida*, figura MCLI y MCLXI. De *Fernando IV de Castilla*, figura MCCXXIV.

b) El mar: Presente en pocas láminas pero realizado con eficaz elocuencia. Suele estar asociado a la tempestad, la noche, el naufragio o la tragedia. Las más notables son las figuras la CXX, CCLXXXI, CCCLIII y MCLXX. Mares y ríos aparecen en algunas láminas, en las *Obras de Moratín*, la citada que ilustra *Hamlet*, de la novela *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, en los *Viajes de Enrique Wanton*, en la *Jerusalén Liberada*, en *Miserias de la vida*, en el *Señor de Bembibre* y en otras, pero no adquieren dimensión iconográfica en sí, si no la de una referencia o marco escenográfico.

En las de *El Artista,* el mar presenta referencias románticas notables, sobre todo, en la láminas, figura CCXXV, *El pescador*; figura CCXXIX, *El pirata;* figura CCXLIII, *La agitación*; en *El Observatorio Pintoresco,* la más bella es, figura CCCIII, *El gondolero*; en *El Panorama*, figura CCCXXVIII, *Ernesto*; en *la Esperanza*, espléndida la figura CCCLV, *Eddystone*; en la novela *Las noches de invierno,* figura CCLXXXI, *Tromba y Tifón* y en *Las tres iniciales*, la figura MCLXX, bellísima.

C) La Mujer. La imagen femenina: Después de analizar algunas de las características iconográficas de los personajes masculinos y diversos matices figurativos del héroe romántico a partir de sus arquetipos, no podemos dejar

de mencionar el papel que desempeña la imagen de la mujer en estas láminas. La iconografía femenina refleja fielmente el arquetipo creado en la literatura.[56]

"¡Libertad! ¿pues no es sarcasmo
el que nos hacen sangriento
con repetir este grito
delante de nuestros hierros?
Carolina Coronado.

La mentalidad decimonónica sobre la figura femenina no adjudica a la mujer otro papel que no sea el de la pasividad; es objeto de amor, de deseo, de pasión y sufre, casi siempre en silencio, sumisa y resignada, el destino, generalmente infausto, que se le adjudica en las novelas y narraciones plenamente románticas, como las publicadas en *El Artista*, sean éstas de carácter histórico o contemporáneo. Patéticas, truculentas o sentimentalmente trágicas, en las narraciones de las restantes publicaciones, hasta 1840, alguna de las cuales, después de múltiples padecimientos (servía de catarsis a las lectoras) empiezan a mostrar un final feliz en premio a sus padecimientos o sacrificios.[57]

La imagen femenina aparece dentro del marco de la acción masculina, de modo que, esta acción, adquiere un valor dominante en la escena. La figura femenina raras veces determina el centro de atención del asunto que representa la imagen gráfica y se suele tratar como personaje secundario, aunque quede claro que todo lo que ocurre es en función de la mujer o determinado por ella: amor, temor, violencia, celos, asesinato, huida, castigo. Valores que se presentan asociados a una clase alta o burguesa, sean de tema histórico o contemporáneo.[58] Ciertamente, pocos personajes femeninos en estas láminas expresan alguna semejanza con la *"Carmen"* de la novela de Mérimée, o con su homónima de la ópera de Bizet.[59]

---

[56] "En consonancia con todos los cambios y luchas sociales que estaban dando lugar al surgimiento de la familia nuclear como norma dominante, la imagen que Rousseau presentaba de la mujer, completamente limitada a los deberes y placeres de la maternidad, al bienestar físico y moral de la familia, se convirtió en el ideal femenino aceptado:" KIRPATRICK, S.: *Las románticas. Escritoras y subjetividad en España. 1835-1850*. Madrid. 1991, p. 17.

[57] "La diferencia en el modo de vida de la mujer de la primera mitad del siglo con la de los años siguientes se acusa también en las escritores. De clase social alta, salvo alguna excepción, como en el caso de Díaz Carralero, <<la ciega de Manzanares>>, o de aquellas con familia venida a menos, su existencia va a desarrollarse entre la dirección de la casa, las tertulias literarias y los paseos al atardecer." SIMÓN PALMER, Mª C.: *Escritoras románticas españolas. Panorama general de las escritoras románticas españolas*. Madrid. 1991, p. 10.

[58] "La segunda conclusión se refiere a la relación, a través del amor, de los dos mundos bien diferenciados de lo masculino y lo femenino. El amor entre hombre y mujer, y muy a pesar de las heroínas románticas ignorantes del deber de la especie, solo es posible y está legitimado en el matrimonio, que se define como la unión destinada a la procreación, es decir, a la continuidad de la especie, y descargada de todo contenido erótico." JIMÉNEZ MORELL, I.: *La prensa femenina en España. Desde sus orígenes a 1868*. Madrid. 1992, p. 159.

[59] Evoquemos la Carmen de Mérimée: "Llevaba una falda roja bastante corta, que permitía ver sus medias de seda blanca con algunos agujeros, y bonitos zapatos de cordobán rojo atados

Ninguna figura femenina refleja la libertad o la rebeldía. Dulzura, languidez, idealización, encarnan el ideal femenino caballeresco de la *dama de los pensamiento*. De las que representan este arquetipo, cabe citar algunas de *El Artista*, la figura CCLV, litografía de Carlos Luis de Ribera, *Lectura interesante*, que muestra a una soñadora y burguesa joven, leyendo. La figura CCLXII, del mismo autor, *Escena de Dante*, en la que surge una ideal doncella en un jardín, acariciando las flores. La figura CCCXXIX, xilografía de Elbo, *No siempre lo peor es cierto,* en *El Panorama,* (1838) y, la misma matriz, con otro título, en *La Esperanza* (1839). En ésta, se aprecian los elementos iconográficos, la noche, la luna, paisaje umbrío, arquitectura gótica y la percepción de una sombra masculina que insinúa lo prohibido.

Bellísima la calcografía de J. Méndez que ilustra la novela, *El Diablo Cojuelo* (1842), figura DXXX, en la que la belleza de la imagen femenina, el atisbo de desnudez del pecho y el desmayo, confieren un componente sensual, a la par que dramático, a la escena; la heroína es salvada de las llamas por el hombre que la ama. También excelente, encantadora, aunque muy idealizada, es una de las que ilustra la novela *Nuestra señora de París* (1846), la figura CMXXXVII, *Aposento de asilo*, que refleja a Esmeralda con su cabrita mirando a Quasimodo, muy lejos de mostrar la vitalidad de la gitana de Victor Hugo. También excelentes, algunas de las litografías de el *Romancero Pintoresco* (1848), todas ellas de tema histórico que ponen de manifiesto modelo femenino medieval, como, *Doña Alda*, figura MCIX, de Méndez; *La Cava*, figura MCXXXI, de Vallejo o, *La mañana de San Juan*, figura MXCVI de Ferrand. Por último citaremos varias de la novela, *Pablo y Virginia*, xilografías de Sierra, figuras MCCXIX y MCCXX, que reflejan también un ideal femenino, basado en la inocencia y en la pureza de los sentimientos amorosos, que se refleja con cierta languidez e indefinición, en la imagen de una núbil jovencita, no exenta, en ocasiones, de cierta sensualidad.

Además del arquetipo de carácter amoroso y objeto de las pasiones exaltadas, surge otro tipo, la mujer como madre, podemos verlo a través de dos láminas, la litografía de Elena Feillet, figura CCXXX, *Una madre*, en *El Artista,* que refleja una imagen social netamente burguesa, poniendo de manifiesto el valor e importancia que la sociedad decimonónica otorgará a la familia y a la mujer, como madre y educadora de los hijos[60], centro del hogar y transmisora de los valores religiosos y morales que determinan el futuro del hombre, (como recoge el poema que la acompaña). Esta actitud determinará un puritanismo

---

con cintas de color fuego. Apartaba la mantilla para mostrar mejor sus hombros y un grueso ramillete de casias que salía de su blusa. Mantenía aún una flor de casia en la comisura del labio y caminaba balanceando las caderas como una yegua en las paradas de Córdoba." DESCOLA, J.: *La vida cotidiana en la España romántica. 1833-1868.* Barcelona. 1963, pp. 8/9.

[60] "Os cansais en balde, queriendo colocaros fuera de la esfera que la naturaleza os tiene marcadas y vuestra locura será tenida por fábula en los siglos futuros; porque no es destinada la mujer para destruir al hombre, sino para hacerlo dichosos, ni su encargo es otro en el mundo que el ser esposa y madre tierna." *El periódico de las damas. Madrid 1822.* León Amarita. Discurso Preliminar *A las señoras: nº 1.* Cfr. En JIMÉNEZ MORELL, I.: Op. cit., p. 29.

conservador, casi hasta el último tercio del siglo XX, fundamentalmente, desarrollado entre las clases burguesas y medias, mientras que, los vicios, placeres y desórdenes (más o menos ocultos) serán tratados bajo otros prismas en las clases bajas, incultas y carentes de principios y en las clases más altas, a las que el exceso de riqueza, el lujo y el hastío abocarán a la búsqueda de lo prohibido (sobre todo en los comportamientos masculinos). Otro ejemplo de la imagen maternal, de excelente iconografía, es la figura CCXCIX, litografía de Ferrand, en *El Observatorio Pintoresco*; ésta recoge un ambiente patético de pobreza y sufrimiento, de una madre y un niño. Por último citamos la figura DIII, litografía de Van Halen que ilustra un poema de Campoamor, en *Ayes del alma* (1842); muestra una madre madura como protectora y educadora.

Otro modelo femenino lo constituyen los personajes de carácter pintoresco o costumbrista de, *Los españoles pintados por sí mismos,* que muestra un abundante repertorio femenino procedente de todas las clases sociales, desde *la Castañera* de Alenza, figura DLVI; *la Posadera* de Bravo, figura DLXXV; *la Marisabidilla* de Bravo, figura DLXXX; *la Nodriza* de Federico de Madrazo, figura DXCV; *la Señora mayor*, del mismo, figura DXCVII; *la Patrona de huéspedes* de Miranda, figura DC; *la Criada* del mismo, figura DCI; *la Comadre*, también de Miranda, figura DCX; la espléndida *gitana* de Ortega, figura DCXVII; *la Casera del corral*, también de Ortega, figura DCXIX; la Doncella de *labor*, figura DCXXI; *la Cigarrera*, figura DCXXIII, del mismo las dos; *el Ama del cura*, de Rey, figura DCXXV; *la Político-maná*, de Urrabieta, figura DCXXXII; *la Lavandera*, figura DCXXXV; *la Actriz*, figura DCXXXIX; *la Colegiala*, figura DCXL, las tres también de Urrabieta; *la Maja*, figura DCL; *la Prendera*, figura DCCIV; *la Cantinera*, figura DCCVI, las tres de Vallejo; *el Ama de llaves*, figura DCCVIII; *la Santurrona*, figura DCCIX; *la Mujer de mundo*, figura DCCXI; y *la Viuda del militar*, figura DCCXVIII, estas últimas de Zarza. También citaremos la figura MLIII, xilografía de Lameyer, *Mme. Gui Stephan en el jaleo*, en la novela pintoresca *Escenas andaluzas*. En ésta, una dama de la burguesía, extranjera, aprende a bailar el bolero y se viste con el traje andaluz. [61]

Esta imagen, representa mujeres de todas las clases, de la burguesía, de las clases medias y de las bajas: artesanas y serviles. Cada arquetipo se identifica por su función y edad, ya que aparecen jóvenes, maduras y ancianas. La viuda del militar aúna dos aspectos, el de la maternidad, suprema misión femenina, y

[61] "Caracterizado por la eliminación de los temas mitológicos y el abandono del estilo formalista, el romanticismo español recupera la Edad Media y vuelve a la tradición nacional y a las leyendas populares en las que se expresa el alma española. No sorprende entonces que los extranjeros, al reencontrar en la literatura romántica sus antecedentes medievales y clásicos, hayan reconocido de esta forma el verdadero rostro de España y se hayan dado a la tarea de imitarlo. Puede decirse que, al entrar en España, el Romanticismo no hizo otra cosa que volver a su propia casa. Saldrá de ella hacia 1850, cuando el gusto se oriente hacia el realismo.[...], Se trata como en 1830 de redescubrirla." DESCOLA, J.: Op. cit., pp. 10/11.

el de el *status*, dada la importancia que tuvo el ejército en el siglo XIX. El retrato del marido, de uniforme, completa el mensaje, ella está amparando a su hija, educándola en los valores tradicionales, protegida y sin olvidar al "*héroe*" militar.

Menos frecuentes, son las que representan a las religiosas, las brujas y las mujeres que se escapan de la norma, como la gitana o la maja. Como ejemplo de las primeras, la litografía de Elena Feillet, figura CCXXXIII, *El Monasterio*, en *El Artista*, de iconografía plenamente romántica, patente en los elementos visibles, claustro gótico, arpa, luna, barca, fantasma de la religiosa y violentos efectos lumínicos. La figura DCXXVII, de Catel F. (probablemente es una matriz extranjera), bellísima lámina de exquisito dibujo, idealizada, en *El reflejo* (1842); o la de Miranda, figura CMLXI, *Sor María Magdalena*, en *Doce españoles de brocha gorda* (1846)

Brujas y celestinas, la figura CCLXVII, litografía de Carlos Luis de Ribera, en *El Artista*, *Colgó la Cañizares el candil de la pared*; *La Celestina*, figura DLXIV, xilografía de Alenza, en, *Los españoles pintados por sí mismos*; *la Mochuelo*, xilografía de Zarza, figura DCCLVIII, en la novela, *Los misterios de París*, y *La Celestina*, xilografía de Lameyer, figura MXLV, en *Escenas andaluzas*.

Aparte de los tipos femeninos citados, a partir de 1840, surge un nuevo tipo de heroína, (prerrealista) que después de saltar múltiples y difíciles obstáculos, en los que mantiene o defiende su virtud; después de persecuciones, sufrimientos y temores, consigue que todo se resuelva y que su historia acabe felizmente en matrimonio (burgués, por supuesto). Este arquetipo, se ajusta como un guante a los principios, valores y tendencias de la nueva moral burguesa, puritana y conservadora y al papel que se esperaba debía de ser el sueño de cualquier jovencita dócil: el matrimonio, que casi siempre se convierte en premio, rescatando a la mujer de todos los males que la asedian. Además, si es *"buena"*, conseguirá a ser feliz, casándose, con quien la ama por ello, que suele ser de clase social superior. Se recargarán las tintas en la moraleja, que extrae los valores religiosos y morales, mostrando el conservadurismo y derechización de la sociedad isabelina.

Las novelas nacionales, suelen emular a las novelas francesas. Encontramos, nuevamente, la imagen femenina, fuera del ambiente de recreación histórica, en las que, ha variado el vestuario y la escenografía, pero se mantienen los gestos y actitudes, el pudor, el recato, la modestia y el gesto recogido, creando unos nuevos arquetipos en los que subyacen las mismas premisas que reflejan las tendencias de una sociedad conservadora y puritana, que se respalda nuevamente en los valores religiosos, una vez afianzada en el poder al que aspiraba.

Como ejemplo de esta nueva imagen, podemos citar, la figura CMLXXIX, *Luna de miel*, en *Matilde, memorias de una joven*, (1846); la figura CMLXXXIII,

Reyertas matrimoniales; la CMXCVII, *Úrsula y Gontrán* o la MXIII, *Alegoría*. Todas son xilografías de Ortega e ilustran la misma novela. Excelente la xilografía de Lameyer, figura MXLII, *La niña de la feria*, en *Escenas Andaluzas*,(1847) pintoresca representación del cortejo; o la figura MCLXVI, xilografía de Múgica, en *Cosas del mundo* (1849), que presenta una pareja del brazo, mirándose amorosamente; la xilografía de Urrabieta, figura MCXCIII, en la misma novela, una pareja tomándose de las manos, sentada al pie de un árbol; la figura MCLXXXVIII, xilografía de Urrabieta, en la novela *La escuela del gran mundo* (1849); la figura MCCVIII, xilografía de Carnicero, *Virginia consuela a Pablo*, en la novela *Pablo y Virginia* (1850), o la de Sierra, figura MCCXVIII; por último, la xilografía de Urrabieta, figura MCCXXXIV, *El pintor sorprendiendo a los dos amantes*, en *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, (1850).

Los elementos iconográficos se repiten en las actitudes de complacencia y amorosas, como abrazos, besos, manos unidas; o en las de rechazo, brazos extendidos, gestos de horror, movimientos hacia atrás; de conquista, hombre semiarrodillado, suplicante, tomándole la mano; o de violencia, asesinándolas, tirándolas de los pelos, amenazando con puñales o con pistolas, en este caso, ellas aparecen arrodilladas, caídas; con gestualidad patética de horror o de sufrimiento; desmayadas o muertas. Llama la atención el hecho de que las clases populares están, prácticamente, ausentes. En la iconografía se refleja una clase alta, aristocrática o una burguesía acomodada, tanto se refiera a narraciones contemporáneas, como a las históricas. Curiosamente las ilustraciones eluden las representaciones escabrosas de las historias amorosas, que sí las hay en el texto literario, los adulterios, las infidelidades, los hijos ilegítimos.

Resumiendo, en la iconografía femenina aparecen varios tipos: históricos, costumbristas, populares o pintorescos y realistas, folletinescos. De ellos, hay que distinguir entre los que proceden de la literatura *románcesca*, medieval, y los de la narrativa contemporánea. En ambos casos, se presenta la imagen de una mujer joven, bella. En el primer caso, noble y en el segundo, de clase acomodada. Las actitudes son de modestia, recato y recogimiento, reconocibles en las posturas, manos enlazadas, mirada baja y cabeza inclinada. Los sentimientos se expresan en los gestos del cuerpo y del rostro; son muy variados, abundan los de pena, sufrimiento, dolor: manos juntas, arrodilladas, implorantes, tapándose la cara, manos sobre el pecho, abrazadas entre sí o a una mujer mayor; o sobre el pecho de un hombre que aparece como protector y suele ser el padre, un hermano o un casto esposo. Con frecuencia se asocian connotaciones religiosas. Es notable apreciar cómo las ilustraciones de tema medieval, sobre todo las de las revistas de 1837 a 1840, derivan hacia una cierta truculencia en los temas, gestos y actitudes que responden a la narración literaria que adquiere la misma tónica.

Menos frecuente es el tema sobre mujeres de vida disipada, encontramos una *Magdalena*, xilografía de Ortega, figura DCCCXXXV, en el *Judío* errante (1845), totalmente piadosa; o la muchacha del pueblo embarazada, calcografía de Alenza, figura CDLXXXVIII, *Comiste hija, y ahora te amarga*, en *El reflejo* (1842), muestra una visión crítica sobre las consecuencias de las licencias juveniles. Escasas las del tipo celestinesco, que identificaríamos con el de bruja. Notables las numerosas figuras femeninas que ilustran las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, muy interesantes y que entroncan con las de tema popular y pintoresco, como la figura CCCLXXII, xilografía de Alenza, *Retrato ideal de Laura*; la figura CDXXXVII, *Dorotea de Antella*, o *Antonia Buentrigo*, figura CDL de Zarza; y del mismo *Doña Elena Galisteo*, figura CDLIII y *Lucrecia*, figura CDLIV. Notable sensualidad emana en la que presenta a una mujer semidesnuda dormida, de Alenza, figura CCCLXXVII, *Don Alfonso de Leiva arrebatado de admiración ante la bella Serafina.* Además: Doña Mencía, Serafina, Laura, la marquesa de Chaves, Doña Aurora de Guzmán, Doña Marcelina, Lucinda, Camila, Arsenia, Dorotea de Antella, Antonia Buentrigo, Doña Elena Galisteo, y Lucrecia.

3: LA IMAGEN DE LA ESPAÑA ROMÁNTICA

3.1.- Evolución de los elementos iconográficos: Consideramos de interés para la comprensión de los aspectos iconográfico de este variado repertorio, analizar el notable proceso evolutivo que sufrió la imagen gráfica desde 1830 hasta 1850. Dimensión, creemos, de importancia, dentro de esta modesta parcela de la creación artística, en la que suponemos existen claves, aún por discernir, que aportarían más claridad al tema del romanticismo hispano.

Hasta 1835, encontramos un número de láminas que ilustran libros, en su mayoría ediciones de clásicos, como son las de *El Quijote* o *las Fábulas de Florián*. Haremos mención a un primer grupo de láminas constituido por aquellas (generalmente, libros de la primera década 1830-1840) que presentan una iconografía que denota la deuda con las ilustraciones del siglo XVIII. Es notable, la falta de originalidad y la repetición o copia reiterada de pasadas ediciones; además, se añade la falta de avances en las técnicas y la insistencia en programas gráficos caducos, sobre todo en los últimos años del reinado de Fernando VII.

Suelen ser casi todas calcografías e ilustran ediciones de clásicos, como las cuatro ediciones de *Don Quijote de la Mancha*, reeditadas en Madrid en 1831, 1832, 1833 y 1840. A pesar de publicarse en esta época y de que algunos de los autores de las láminas son dibujantes o calcógrafos activos en esa

momento, se limitan a copiar con mejor o peor fortuna las de la edición de la Imprenta Real de 1797. Entre los ilustradores cabe citar a C. Boix (1831) y F. Miranda (1840). Y los títulos: *La Fábulas de Florián* (1831); *Tardes de la Granja* (1831); *los viajes de Enrique Wanton al país de la monas* (1831); *la Jerusalén liberada* (1832) *o el Lazarillo de Tormes* (1831); *las noches de invierno* (1837).

Podíamos considerar las litografías que ilustran las *Obras de Moratín* de transición, en cuanto a su estilo e iconografía académicas, con temas de carácter costumbrista, excepto la de Federico de Madrazo, *La toma de Granada*, de asunto histórico, o la de José de Madrazo que ilustra *Hamlet*, con algunas claras connotaciones románticas. Pintorescas son las de, *Cartas Españolas* (1831), que presenta dos tipos populares. A este grupo cabría adscribir también las de las novelas, *El castillo misterioso* (1830), Celina (1830) y *Recreo de Damas* (1831). Por último, incluiríamos las que ilustran la novela histórica, *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras* (1831), primera muestra de las nuevas tendencias literarias románticas.

En las ilustraciones que ilustran las novelas, hasta 1835, apreciamos algunos cambios que inician un proceso novedoso, en el que aún perviven las propuestas formales dieciochescas, los viejos conceptos estéticos que identificaban una sociedad estratificada, en la que cada grupo social desempeñaba la función propia de su estamento. La composición vertical, clara y neta, en la que el espacio natural o artificial confiere a la escena un equilibrio armónico exento de violencia o de sobresaltos; los temas, morales y educativos cumplen la función pedagógica del *enseñar deleitando*.

En 1831, en las láminas que ilustran la colección de novelas de Agustín Pérez Zaragoza, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, encontramos, no en todas, un universo inquietante, en el cual, el paisaje esbozado adquiere un aspecto vago o fantasmal; donde la tragedia, aunque sea rebuscada, se plasma, icónicamente, a partir de unas fórmulas y efectos escenográficos que evidencian un nuevo lenguaje expresivo que desarrollará, extraordinariamente, la viñeta romántica.[62] La violencia, el horror y los sentimientos quedan matizados por la penumbra, los violentos contraluces, la luna, los nubarrones, el rayo, el cementerio, el asesinato. Podíamos establecer que se ponen de manifiesto unos recursos iconográficos con los primeros indicios de la ilustración romántica.

Con la publicación de la revista *El Artista*, adquieren plena forma los componentes estéticos e iconográficos del romanticismo en la imagen gráfica, así como, los que configuran una nueva temática, el tema histórico que se concreta en un espléndido conjunto de estampas litográficas de creación, (se

[62] ".. la imagen ya no es un cuadro, limitado como por una ventana, según el modelo presentado teóricamente por Brunelleschi y Alberti, sino una especie de fantasma que emerge de la superficie del papel." DE PAZ, A.: Op. cit., p. 245.

entregaban sueltas con cada entrega, no encuadernadas). Prácticamente, desapareció la técnica calcográfica, siendo escasas las láminas que se realizarán en esta técnica en la ilustración de novelas y revistas, aunque se realizaron algunos aguafuertes que se regalaban, ocasionalmente, en algunas revistas, *El Siglo XIX (1837)* o *El Observatorio Pintoresco* (1837). Las técnicas favoritas de la ilustración romántica serán la litografía y la xilografía a la testa. A partir de la segunda mitad del siglo XIX aparecerán nuevas técnicas, como la fotografía que supondrá una revolución en la ilustración fotomecánica de libros y revistas, aunque seguirán utilizándose las primeras hasta el fin del siglo.

A partir de esta año, proliferan las ilustraciones románticas de contenido literario que no alcanzan la calidad conseguida por las de la revista citada, pero que presentan un interesante panorama artístico, nada desdeñable. Evolucionan, desde el punto de vista estético, formal, compositivo e iconográfico, conformando las bases del gusto romántico, muy lejos de los parámetros dieciochescos, aunque se siguieron copiando láminas para los textos clásicos. Hay que precisar la influencia que tuvo la ilustración francesa de libros y revistas, imitada e incluso copiada literalmente. Por las características de los asuntos de las láminas, se pueden establecer dos grupos: las de contenido romántico y las costumbristas y pintorescas.

En cuanto al primero, muy abundante en las narraciones, cuentos, poemas y artículos de revistas, que se refieren, en su mayoría, a temas históricos: *El Artista* (1835); *No me olvides* (1837); *Museo Artístico* (1837); *Siglo XIX* (1837); *Observatorio pintoresco* (1837); *El Panorama* (1838); *La Esperanza* (1839); *Revista de Teatros* (1841); *La Nube* (1842); *El Reflejo* (1842); *El Renacimiento* (1847). Otro grupo las que proceden de las obras literarias clásicas: *Don Quijote de la Mancha* (1847), *Aventuras de Gil Blas de Santillana* (1840), *las Obras de Quevedo* (1845), *el Diablo Cojuelo* (1842); la reedición de las *Tardes de la granja* (1845). Por último, las de las novelas históricas románticas: *El Pelayo* (1839), *Ivanhoe* (1840), *La garduña de Sevilla* (1844), *El señor de Bembibre* (1844), *Ayes del alma* (1842), *la dama de Monsoreau* (1845), *el Romancero Pintoresco* (1848), *Fernán Gónzalez* (1842), *el Conde de Montecristo* (1846), *Pablo y Virginia* (1850), *Fernando IV el emplazado* (1850), *Robinsón Crusoé* (1849), *Solimán y Zaida* (1849), *Delirium, leyenda fantástica* (1850), *Los prometidos esposos* (1850).

El segundo grupo lo componen las que reflejan características del costumbrismo pintoresco romántico, en las que encuadramos algunas que ilustran artículos de las revistas citadas y de los siguientes libros: *Los niños pintados por sí mismos* (1841), *los españoles pintados por sí mismos* (1843), *Trabajos y miserias de la vida* (1842), *los misterios de París* (1844), *el pilluelo de Madrid* (1848), *Doce españoles de brocha gorda* (1846), *Escenas andaluzas* (1847).

Otro apartado lo formarían las que proceden de novelas con tendencia realista (folletín) como, *El judío errante,* (dos ediciones distintas de 1845); *Matilde, memorias de una joven,* (1846); *Martín el expósito,* (dos ediciones 1846 y 1848); *el Patriarca del valle,* (1846); *Cosas del mundo,* (1849); *La escuela del gran mundo,* (1849); *las tres iniciales,* (1849); *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1850).

En el recorrido por este repertorio iconográfico podemos observar cómo se inicia una fase previa en la ilustración literaria que supone la ruptura con los programas iconográficos dieciochescos y la creación y articulación de un género artístico nuevo que comienza a manifestarse con libertad, espontaneidad y frescura, de la que desaparecen algunos de los rígidos corsés que determinaban los circuitos de creación de estampas de reproducción, religiosas o no, de acabado y resultado formal perfecto. Las láminas catalogadas, salvo algunas excepciones que hemos querido recoger también pues creemos que sirven de contrapunto para diferenciarlas de las de estilo romántico, están muy lejos de aquellas propuestas que caracterizaron los primeros treinta años del siglo.

Hay que tener en cuenta que el mercado y la clientela a la que esta producción iba destinada, no era exigente, ni entendido; ni tenían una sensibilidad y un gusto artístico formado; salvo la excepción que suponen las que ilustran la revista, *El Artista*, cuyos creadores y suscriptores pertenecían a una élite aristócrata y culta. La política de los editores madrileños, entre los que cabe contar a Mesonero Romanos, director de el *Semanario Pintoresco Español*, fue la de producir barato y mucho para vender más, por lo que las obras cuidadas o lujosamente ilustradas son escasas y pocos los títulos que se pueden reseñar. [63]

El Artista, además de las magníficas litografías de asunto literario, contaba un excelente repertorio de vistas, retratos y viñetas fin de capítulo. En su elaboración participaron litógrafos extranjeros, Blanchard, Feillet, que trabajaban para el *Real Establecimiento Litográfico*, dirigido por José de Madrazo, así como dibujantes y pintores magníficos, Federico de Madrazo, Carlos Luis de Ribera. Las restantes revistas, hasta 1840, muestran un rico y variado conjunto de láminas, casi todas xilografías, elaboradas por notables ilustradores, dibujantes y grabadores como, F. Batanero, V. Castelló, Cavanna, Elbo, Esquivel, A. Ferrán, Foussereau, A. Gómez (interesantes aguafuertes), Guglielmi, V. López, F. de Madrazo, Muriel, Giraldos, Ortega, G.P. Villaamil, C. Geoffrey, Letre, F. Van Halen, Mendízabal, V. Jimeno, Vallejo, A. Blanco y otros.

[63] BOZAL, V.: Op. cit. Summa Artis. Vols. XXXI y XXXII. VEGA, J.: Op. cit. Summa Artis. Vol. XXXII.

Durante estos cinco años, muy conflictivos en acontecimientos políticos, se editaron en Madrid muy pocas novelas, ilustradas con láminas, a pesar de ser el de pleno auge del romanticismo en España.[64] De ahí, que las propuestas iconográficas correspondan a una estética, generalizada, en otros campos artísticos, el teatro y la literatura.

En la segunda década, se aprecian una serie de cambios en las publicaciones e ilustraciones, se modera el tono de los asuntos y comienzan a escasear las revistas con láminas fuera de texto, puesto que se impone el abaratamiento y el aumento de las tiradas, al ampliarse la demanda de las nuevas clases urbanas. Por ello, se impusieron los *"magazines"*, profusamente adornados con grabados en madera, viñetas, acompañando al texto.[65] Estas ilustraciones tuvieron un éxito inusitado y plagaron, no sólo las revistas, sino también los libros ilustrados, de los que se hicieron ediciones muy bellas de las novelas románticas más solicitadas.[66] Durante la segunda mitad del siglo pervivirá este tipo de ilustración romántica, aunque se irán introduciendo nuevas técnicas de impresión, como la cromolitografía, la cincografía y las fotomecánicas.

El sentimiento romántico comienza a mostrar en la literatura y en el arte cierta decadencia, que se manifiesta incluso en las críticas acerbas hacia las novelas o las obras de teatro, como vemos en el siguiente poema:

"No puedes figurarte, amado Próspero,
Cuanto me place el género dramático...
En especial si el drama es de los hórridos,
Que docta multitud llama románticos,
Compuesto por su autor, cual Dumas célebre,
A quien sueles llamar galo vandálico....
Hubo decoraciones muy exóticas,
Noche de tempestad, truenos, relámpagos,
Convento, panteón, ruinas y cárceles,
Guerreros, brujas, capuchinos, cuáqueros...

---

[64] "Menos difícil aún resulta indicar los años gloriosos del movimiento. Van de 1834 a 1844, una década apenas, lo suficiente para transformar el panorama cultural, también por supuesto el social y político de España." NAVAS RUIZ, R.: *El romanticismo español.* Madrid. 1982, p. 37.

[65] "La libertad y la fantasía, la integración total de lo visual y lo verbal, que los románticos atribuían a los copistas medievales, pasó a ser su ideal. Los artistas románticos recapturaron esa integración.. [...] La viñeta, por su aspecto general se presenta al mismo tiempo como metáfora global del mundo y como un fragmento. Densa en el centro, tenue en los márgenes, se diría que se funde en la página, lo que la convierte en una metáfora ingenua del infinito, en un símbolo del universo; simultáneamente la viñeta es fragmentaria, a veces incluso mínima de tamaño, incompleta, en gran medida dependiente del texto en cuanto a su significado, de contornos irregulares y mal definidos, no muy diferente del erizo del que hablaba Schlegel. Es la fórmula romántica perfecta." ROSEN, CH & ZERNER, H.: *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XI.* Madrid. 1988, pp. 80/87.

[66] "La ilustración romántica, que estaba en gran medida asociada a una nueva modalidad de xilografía, alcanzó su punto culminante durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado. Fue sólo entonces cuando se hizo plenamente realidad la unidad del texto y la ilustración, con todo lo que eso implicaba." Ibídem, p. 81

Faltaban, además, orden y método,
Y el autor, que en letras es anárquico,
Volaba a su placer con libre péñola
Sin motivar los incidentes rápidos.
Duraba la función seis años íntegros,
Se mezclaba lo cómico y lo trágico,
Hubo gritos horrendos, y yo, mísero,
Saqué mi pobre chola como un cántaro:"[67]

Sin embargo, la imagen gráfica insistirá en las premisas iconográficas durante mucho tiempo. Allison Peers establece la fecha de máximo esplendor creativo, en la literatura, teatro y novela, desde 1837 a 1840, llegando hasta el año 1844, con la novela histórica, *El Señor de Bembibre*, y en teatro, con *Don Juan Tenorio*, estrenado por las mismas fechas, dentro ya de un claro eclecticismo decadente.[68]

Con las nuevas tendencias, en la producción de novelas, hacia un costumbrismo pintoresco hizo su aparición la novela nacional de costumbres, junto a un tipo de obras de nuevo cuño realista, generalmente traducidas del francés. Esto no fue óbice para que, en este período, las ilustraciones de clásicos, como las *Aventuras de Gil Blas, el Diablo Cojuelo,* la obra cervantina o la de Quevedo, presenten unas láminas de neta iconografía romántica, más en factura y en expresividad que en el contenido, éste mantuvo notas historicistas de carácter muy hispano.

También se editan novelas históricas románticas notables, *Ivanhoe, Nuestra Señora de París, el Conde de Montecristo, o Pablo y Virginia,* junto a una producción autóctona de novela que oscila entre las novelas históricas de origen romántico y las de aventuras históricas, (que trataremos en el capítulo siguiente). Algunos de los títulos como *el Señor de Bembibre, Fernán González, Fernando IV el emplazado, Solimán y Zaida* y otras. Sin embargo, en esta década, dominará el gusto hacia la literatura costumbrista y el folletín.

Es importante la nómina de ilustradores, alguno de los cuales trabajaba en la década anterior. Podemos citar a, L. Alenza, Castilla (g), Gaspar (g), Bravo, Méndez, F, Miranda, Olhon, Sáez, Zarza, Rey, Avrial, Cortés, Urrabieta, Sierra (g), Barrabás, Cibera, Lameyer, Medina, Saínz, Vallejo, Villegas, B. Rodríguez (L), F. Pérez, Piquer, Tejeo, Lozano (L), Múgica, Redondo, Varela (g), Nogués, J. Espalter, Molina (g), Fernández (g), A. Martí, C.L. de Ribera, Severino, J. Del Dardo, Fenech, Pic de Leopol, Páris (g), Alvaro, Benedicto, Carnicero (g), Coderch (g), Vilaplana (g), C. Pizarro, Toro, Querubín, Álvaro (g).

---

[67] *"Eugenio de Tapia se burla del Teatro Romántico"*. Antología del Romanticismo Español. Revista de Occidente. Madrid, 1959. p. 37.
[68] AILLISON PEERS, A.: Op. cit., tomo II, cap. VI, pp. 200 y sig.

3.2.- La imagen de la Sociedad Romántica: Nos resta, únicamente, tratar la imagen social que presentan las ilustraciones. Centrándonos en los aspectos iconográficos de las imágenes, podemos considerar, por un lado, aquellas que reflejan la sociedad madrileña, generalmente, a través de una clase acomodada, sin complicaciones económicas, raramente comprometida con los acontecimientos políticos, manifestando una relación paternalista con los humildes o las clases bajas, siendo, en ocasiones, crítica con la aristocracia. Una sociedad cuya vida se desarrolla en paseos, tertulias y reuniones, a la que la aventura literaria otorga unos componentes atrayentes que sirven al lector, (sobre todo lectoras) para recrear universos ideales, soñados, generando la lógica aspiración social. Asimismo, proyectan unos principios morales que no cabe duda contribuyeron a crear unas tendencias imitativas de comportamiento y usos sociales, puritanos, conservadores, escasamente críticos y machistas.

A) La sociedad aristócrata: En los primeros años de la década de los treinta, domina la imagen de una aristocracia, (sociedad estamental) que se mueve, elegantemente vestida, en suntuosos salones, palacios o jardines, especialmente, en las novelas de contenido moral o sentimental. Las relaciones humanas son las que reflejan los asuntos, generalmente dramas, aunque acaben de forma moralmente feliz; así, bailes, tertulias, conversaciones de sofá o paseos determinan los elementos iconográficos reconocibles. Citamos como ejemplo algunas: la figura LXXIV, calcografía de autor anónimo, cuyo pie recoge, *Saint Ernest! ¡Celia!! Que dicha!! Que placer!!!*, que ilustra la novela *Soñar despierto* en *Galería fúnebre* (1831); la figura CXLIV, calcografía de Vázquez, en *Recreo de damas* (1831).

La revista *El Artista*, cuyas láminas recrean fundamentalmente temas históricos, muestra dos láminas muy interesantes, ya citadas al tratar los temas del amor maternal y de la mujer. En conjunto, manifiestan los ideales de las clases privilegiadas, aunque recojan algunas escenas de carácter popular. En cuanto a las de tema histórico, no existe la dimensión social, dada la actitud ruptural con la misma que siente el romántico. Por ello, las referencias al grupo se insinúan en los limitados comportamientos épicos, la Corte con el rey, guerreros, caballeros, cruzados, batallas. La propia dinamicidad del tema y la soledad del héroe ante su destino o su aventura, relegan el papel social que, prácticamente, no existe.

Hasta los años cuarenta dominan las narraciones y cuentos de ambiente histórico, si bien algunas láminas reflejan la misma sociedad, alta burguesía en diversas acciones. La figura CCLXXXII, xilografía de Cavanna, *Don Policarpo en el patio de correos*, en el *Observatorio Pintoresco,* (1837) muestra las

ocupaciones de los ociosos madrileños.[69] O la figura CCC, xilografía de Ferrán titulada *¿Por qué lloras?*

Papá, en el *Observatorio Pintoresco* (1837) y la figura CCCVI, xilografía de Gómez Aº, cuyo pie *La desdichada gritaba...*, en la misma revista. Reflejan diversos acontecimientos protagonizados por la misma clase social que se reconoce en los trajes masculinos, sombreros de copa; en los ambientes, salones elegantes, con libros, objetos artísticos, cuadros; la posibilidad de realizar viajes, como el que recoge la espléndida xilografía de Amat que nos recuerda en su composición al cuadro de L. Schnorr von Carolsfeld, *El salto de las rocas.*[70]

B) La Sociedad Burguesa. Costumbrismo: A partir de la década de los cuarenta la imagen de la sociedad española adopta las nuevas propuestas provenientes de la literatura, cuyas tendencias son el preludio del realismo que conformará un nuevo gusto y una nueva estética a partir de los años 50. En las ilustraciones, sobre todo en las de las novelas, se identifica la burguesía decimonónica liberal, con la carga ideológicas de las nuevas clases dirigentes, en la que se hace patente la pérdida de ubicación que han sufrido los antiguos estamentos, sobre todo las viejas élites. Se va a hacer patente la definición de una amplia clase media, sin matices precisos, aunque sí se establezcan con claridad, en los asuntos literarios, los nuevos arquetipos sociales que en las ilustraciones, a veces, tienden a diluirse. Paulatinamente aparecerá en los argumentos y en las acciones, de textos e imagen gráfica, un cierto protagonismo las clases bajas y de los estratos sociales deprimidos o marginados.

Esta sociedad que se reúne en tertulias, saraos, teatros, cafés, paseos, bailes, jardines y carnavales, cuya vida discurre ordenadamente ajustándose a la moral y a la norma; que murmura, intriga, cotillea, concierta matrimonios, levanta infundios, sufre, ama y odia; con las pasiones propias o de los otros; preocupada por el *"qué dirán"*, por las apariencias, que enmascara en unas buenas formas de educación y urbanidad, la envidia, el engaño, la traición, la ambición o el deseo. *"Clasista"*, que utiliza a los más desprotegidos e inferiores que suelen ser mansos y bondadosos.

Todo esto pone de manifiesto, como hemos citado, la ideología de la nueva clase dominante. La producción editorial, con sus atrayentes imágenes, irá

---

[69] "Pero sigamos nuestro paseo por la galería. No hagamos caso de aquel grupo con bigotes, que se estrechan en torno de aquel altiseco que recostado en una columna en alta voz lee una carta. Son noticieros, y si nos entretenemos con ellos no nos dejarán tiempo para observar lo demás; dejémosles pues, estereotipar en sus cabezas la tal carta para irla a recitar como propia en la calle de la Montera y en el Prado, en el café Nuevo y en el del Príncipe." MESONERO ROMANOS, R.: *Escenas Matritenses. El patio de correos (julio 1833).* Op. cit., p. 313.

[70] HONOUR, H.: *El romanticismo.* Madrid. 1986, p. 318.

destinada a unas clases sociales cada vez más amplias que, naturalmente, se verán reflejadas en las historias, sobre todo en sus láminas que proyectan una moraleja fácil de asumir y entender, hay un premio para los buenos y un castigo para los malvados. Serán, en resumidas cuentas, el reflejo icónico de una sociedad obediente, temerosa de Dios y de la autoridad, de la que van desapareciendo (si no lo han hecho totalmente) los resabios de rebeldía romántica y de aquel romanticismo juvenil y vanguardista que fue tan breve.

La imagen social, básicamente urbana, se caracteriza por desarrollarse en un medio intimista, el interior de las casas: comedor, salón, gabinete, dormitorios o bien, el jardín. A veces la escena es en la calle o en una iglesia; menos frecuentes las que se desarrollan al aire libre. Excelente muestra de ello son las ilustraciones de Ortega en las novelas de Sué, para las que configura una espléndida galería de personajes, a partir de los cuales la acción adquiere un protagonismo inusitado identificando, gestualmente, las situaciones y actitudes un universo social muy interesante.

Teniendo en cuenta que Ortega despoja al dibujo de todo lo superfluo, logrando con trazos enérgicos conferir, a cada escena, lenguajes gráficos propios del *Cómic* o de la historieta, haciendo que la imagen transmita un rico contenido semántico por sí misma, reduciendo la expresión al mero símbolo de las figuras. Los fondos, casi inexistentes, concentran la narración en el asunto iconográfico, destacando a los buenos de los villanos con cierta profundidad psicológica. Utiliza la expresión de las fisonomías y las posturas, de abatimiento, sufrimiento, violencia y otros, para reflejar los sentimientos. La combinación logra crear efectos emocionales notables, transmitiendo la intriga, la maldad, el amor.

Como ejemplo citamos, la figura DCCXCVIII, xilografía de Ortega, *Las intrigas* en la novela *El judío errante* (1845); la figura DCCCLXIII y la figura DCCCLXIV, ambas litografías de Rodríguez en la misma novela; la figura CMV, litografía de autor anónimo en, *El patriarca del valle* (1846); figura CMLVII, xilografía de Miranda, *La casa de Juana Jiménez*, en *Doce españoles de brocha gorda* (1846); figura CMLXXXV, xilografía de Ortega, *Matilde en Tívoli*, en *Matilde, memorias de una joven* (1846); figura CMXCIX, *La señora de Marán*; figura MXII, *El concierto*; figura, ambas xilografías de Ortega en la citada novela; figura MCXVII, xilografía de Urrabieta, en *Martín el expósito* (1848); figura MCLXV, xilografía de Múgica en *Cosas del mundo* (1849); figura MCLXXVII, litografía de Pizarro en *Las tres iniciales* (1849); figura MCXCIV, xilografía de Urrabieta, en *Cosas del mundo* (1849); figura MCCII, xilografía de Vallejo, en la misma novela; por último la figura MCCXXXVII, xilografía de Urrabieta, *La catástrofe*, en *Pobres y ricos o la bruja de Madrid* (1850).

C) Las Clases Populares. Pintoresquismo: Las clases bajas y populares muestran un panorama rico y abundante en la iconografía de este repertorio, en el que se mantiene, en cierta medida, el gusto dieciochesco por reflejar los tipos populares[71]. Este casticismo que se basaba en la curiosidad popular por los tipos, trajes y costumbres de las regiones y rincones del país se fueron polarizando hacia temas rurales, de oficios y sobre todo hacia los andaluces: toreros, manolas, gitanas que fueron fuente de inspiración en la literatura romántica, a partir de cuya visión los viajeros extranjeros llegarán a identificar España con toda suerte de elementos folklóricos característicos de Andalucía. Esta región, por su pasado musulmán, su atraso, así como por lo intrincado y abrupto de las comunicaciones, llegó a convertirse en un mito con señas de identidad propias en toda Europa.

Estos estereotipos, raíz de la España de toros y pandereta, fueron el origen de unos esquemas muy difíciles de desmontar hasta bien pasada la segunda mitad del siglo XX, (lenguaje del cine nacional durante los cuarenta años del franquismo, explotando las *"raíces"* patrioteras en los escasos marcos comerciales internacionales).

El pintoresquismo romántico podemos encontrarlo en los personajes que ilustran *Escenas Andaluzas* (1847) en las que reconocemos por su iconografía la sociedad del sur de España. Los gitanos, manolas, guitarristas, bailaores y bailaoras, se mueven con soltura en un ambiente plagado de ferias, fiestas, corridas, verbenas, romerías; en las que la ocupación popular se reduce a tocar, bailar, beber y cantar; donde las zambras, la seguiriya y la soleá surgen de la voz de la guitarra, las castañuelas o la pandereta. Los arquetipos están representados en las gráciles figuras de mujeres morenas y en la majeza y bravura de los hombres que se juegan la vida ante una faca o ante los cuernos de un toro.

Ellas, con los trajes de volantes a media pierna, las flores en el pelo, los moños, los mantones de flecos y las tejas que sostienen la españolas mantilla de encaje; peinetas, pulseras y zarcillos y el quiebro del gesto en las cimbreantes cinturas y los ligeros pies de las *bailaoras* que tejen una incansable danza. Ellos, con grandes patillas, coletas, guitarras, calzones ceñidos, medias y zapatillas, chaquetillas cortas con adornos de alamares, capa y sombrero calañés. Flamencos y flamencas se congregan en tablados y figones, formando una grey multitudinaria y colorista, espléndidamente creada por Lameyer, que logra con expresiva gracia y logrados trazos, a modo de arabescos, conferir a las láminas un notable carácter, reflejando con acierto y verismo la imagen pintoresca del romanticismo andaluz. Ejemplos, la figura

[71] "Junto a las estampas de bailes, las ya señaladas de <<bandoleros>> abren un camino pintoresquista que tenía poco que ver con el neoclasicismo ilustrado, pero que nos envía directamente a la ilustración romántica. Al igual que en el caso de los bailes, contrabandistas y bandoleros embozados tienen una larga tradición en la cultura popular." BOZAL, V.: *La estampa popular en el siglo XVIII.* Summa Artis. Tomo XXXI. Op. cit., p. 690.

MXXXVIII, *Pulpete y Balbeja*; la figura MXL, *El bolero*; la figura MXLIX, *Un baile en Triana* o la figura MLIII, *Mme. Gui Stephan en el jaleo.*

Contando como antecedente la estampa castiza del siglo XVIII, *Los Gritos de Madrid* de Gamborino, con la imagen de los vendedores ambulantes, los oficios, los petimetres y petimetras, las majas y chisperos; la iconografía popular goyesca de los grabados de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, hablan en un lenguaje iconográfico nuevo, en el que la imaginería de las estampas populares evoluciona hacia unos nuevos lenguajes gráficos.[72]

Podemos analizar algunas, como la figura XVI, calcografía de autor anónimo, en *Cartas Españolas* (1831), muestra el arquetipo castizo de un andaluz, en la figura de un muchacho joven, esbelto, elegantemente vestido. Figura a gran distancia, en el lenguaje formal, respecto a los tipos andaluces que aparecen en *Los españoles pintados por sí mismos;* la figura DCVI, xilografía de Miranda, *El calesero,* recoge un personaje vestido con un traje similar al anterior, traje corto y sombrero calañés, en este caso, tratado con enorme efectividad y realismo. Además del espléndido repertorio de tipos populares de *Los españoles pintados por sí mismos*,[73] compuesto por una amplia escala social, sobre todo urbana, que incluye a los bandidos, rateros, mendigos, gitanos, celestinas y otras gentes de mal vivir.

Una obra ilustrada magníficamente con litografías de Avrial, *Los niños pintados por ellos mismos*, configura unos arquetipos infantiles procedentes de unas clases sociales medias y bajas, urbanas. Los jovencitos laboriosos, con indumentarias y objetos referidos a diversas profesiones, están muy lejos de los que ilustran algunas publicaciones periódicas dedicadas a los niños, como las de *La Minerva de la Juventud Española* (1834), por ejemplo, revista editada en Madrid y cuyos modelos responden al gusto dieciochesco. Allí los niños juegan, se divierten y se entretienen, siempre con una finalidad educativa. Aquí la imagen iconográfica nos remite a una nueva sociedad en la que se valora lo útil sobre todo. Los conceptos son fácilmente reconocibles en los elementos iconográficos que acompañan a cada oficio, más que por el aspecto físico ya que son casi idénticos en complexión, estilización y expresión (salvo alguna excepción). Como podemos observar en las figuras CDLXV, *Aprendiz;*

[72] "Las estampas de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX ofrecen rasgos descriptivos muy acusados, en los que los caracteres sociales quedan claramente definidos sin prescindir del pintoresquismo castizo que había tipificado a los ciegos jacareros de los cartones y las estampas de Juan de la cruz, ahora se orienta la mirada hacia unas pautas más descriptivas y también más tremendistas, anunciando en algunas ocasiones lo que va a ser el folletón romántico." Ibídem, p. 707.

[73] "*La representación de tipos es un fenómeno característico del dieciocho ilustrado que se* prolonga en el costumbrismo y el historicismo romántico. Gracias a los tipos se alcanzaron dos de los objetivos que perseguía la sensibilidad ilustrada: la ordenación de las diferencias sociales, regionales y locales en un repertorio y la verosimilitud ejemplar de los personajes singulares, que respondían a la realidad peninsular mucho mejor que los estereotipos barrocos." BOZAL, V.: Op. cit., pp. 96/97.

CDLXVIII, *Aprendiz de imprenta*; CDLXVI, *Aprendiz de sastre*; CDLXX, *Monitor.*

Muy interesantes son las que ilustran las clases bajas que cuentan con un artista magnífico, Leonardo Alenza. Ya en la revista *El Artista* aparecen algunas láminas con temas populares, como la figura CCXXII, litografía de Abrial, *Chica a nuestra salú;* o la figura CCLXIII, de Carlos Luis de Ribera, *Escena pavuna* y del mismo autor la figura CCLXVIII, *Rinconete y Cortadillo.* Alenza presenta tipos de una sociedad madrileña en tres notabilísimas calcografías de *El reflejo* (1842), las figuras CDXXXVIII, CDLXXXIX y la CDXC. En ellas, asistimos a un ambiente social propio de los arrabales de Madrid, a los que Alenza logra conferir toda su dimensión humana y real, aproximándonos, sin excesiva retórica, a una realidad social a la que ennoblece, a la vez que denuncia, en los dibujos.[74]

Encontramos otra lámina de Alenza en *El Renacimiento* (1847), figura MXXXII, litografía, *El aguador*, en la que insiste en la representación de uno de los tipos de Madrid. Menos notables, en cuanto a factura y calidad, son algunas ilustraciones de *El pilluelo de Madrid*, que esboza el panorama de los estudiantes, de las fondas y tabernas; de los bailes de criadas y militares; de los músicos callejeros, utilizando toscos recursos iconográficos, de notable dureza y esquematismo. Por ejemplo, las figuras MLXXII, MLXXIII, MLXXX, MLXXXI y la MLXXXIII.

Por último recogemos las que ilustran las clases bajas en función de la imagen burguesa, en base al contenido literario de varias novelas contemporáneas: *Doce españoles de brocha gorda*, *Los misterios de París*, *Martín el expósito*, *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*, en todas, estas clases sociales, sus arquetipos y comportamientos llevan una enorme carga moral y sentimental patente en los modelos iconográficos. Citaremos, la figura CMLII, xilografía de Miranda, *La cena de* los *granujas* y la figura CMLIV, *Pepitaña*, también de Miranda en *Doce españoles de brocha gorda* (1846). Las figuras MCXXV, MCXXVI y MCXXIX, xilografías de Urrabieta en *Martín el expósito* (1848); la figura DCCLVII, *Calabaza y Nicolás*, la DCCLIX, *El Zurdillo* y la DCCLX, *Cecilia,* xilografías de Zarza, en *Los misterios de París*; o la figura MCXXXI, xilografía de Urrabieta, en *Pobres y ricos* (1850)

---

[74] "Los tipos humanos presentados por nuestro pintor poco tienen en común con el enfoque pintoresco y casticista que dominaba en otros artistas. No encontramos en él esa visión romántica-moralista que considera al pueblo como más libre, valeroso o moralmente limpio. No se complace en mostrarnos las clases bajas madrileñas en su penuria para vislumbrar en ellas valores tales como el desenfado, el donaire, la chispa. Tampoco denuncia su patente marginación. Alenza no distorsiona o "romantiza" en lo más mínimo la mediocridad, la pobreza y situación de la vida cotidiana." CATÁLOGO: *Leonardo Alenza (1807-1845) Dibujos y estampas*. Museo Romántico. Madrid. 1997, p. 14.

Mencionaremos, para finalizar, el tratamiento que recibe la imagen social desde el punto de vista crítico y caricaturesco, presente en algunas de las litografías que ilustran la *Revista de Teatros,* (1841) que ridiculiza distintas costumbres de la burguesía y de las clases bajas, por ejemplo la figura CDLVII, de autor anónimo, *Los niños y los locos dicen las verdades*; la figura CDLXXXV, de A. Cortés, *El mundo al revés.* En éstas, se muestran personajes de la burguesía; un joven romántico de cabellos rizados y bigotillo, con frac, bastón y sombrero de copa, en una elegante habitación o un militar de grandes mostachos y charreteras, bordando en un bastidor mientras una mujer, vestida a la moda, está escribiendo versos, ambos en un salón elegante.

La tercera, figura CDLXXXVI, de A. Cortés, *Distracciones*, refleja una escena popular en la que la toquilla, mantón, alpargatas de cintas y aspecto rudo y desaliñado del hombre y del ladronzuelo manifiestan un nivel social bajo. Otro ejemplo lo encontramos en las láminas que ilustran la novela traducida del francés *Trabajos y miserias de la vida,* (1842) cuyas ilustraciones están realizadas por Grandville (pueden ser las matrices originales de la novela, que se solían comprar). Es una feroz sátira hacia una burguesía que tratando de conseguir un prestigio, cae constantemente en situaciones ridículas. Extraordinariamente ilustrada, citamos la figura DXIV, *La diligencia ha partido*; la DXVI, *La cabeza de aquel Goliat*; la figura DXXII, *Ejercicios gimnásticos* o la figura DXXVIII, *Antes de que yo me moviese.* Todas son xilografías.

D) La imagen de las Sociedades Exóticas.- Podemos encuadrar las láminas que ilustran la novela, *Las aventuras de Robinsón Crusoé*, en la que el ilustrador recrea unos ambientes iconográficos a partir de las descripciones literarias, en las que destacan la figuración de unos paisajes desconocidos realmente, como selvas exuberantes, paisajes desérticos de Asia, China, y los arquetipos de salvajes tribus primitivas o de culturas remotas, tártaros, chinos, negros.

Destacamos la figura MCXL, xilografía de Carnicero, *Sociedad de Robinsón al principio de su destierro en la isla*; la figura MCXLVII, de Coderch, *Las esclavas en poder de los ingleses*, o la figura MCXLIX, del mismo, *Gran comida de un señor chino.* Por su interés formal, figurativo y expresivo, citamos algunas de las xilografías de Sierra que ilustran la novela *Pablo y Virginia* (1850), plenas de recursos iconográficos románticos que conforman un medio natural salvaje, tropical, claramente idealizado que, a pesar de su tardía realización, no deja de transmitir la imaginería romántica que demanda la trágica historia de amor de los jóvenes protagonistas, muy lejos de reflejar el patetismo del naufragio o la muerte de la protagonista, como ocurre en las versiones francesas de 1806 y 1833. Entre ellas cabe citar, la figura MCCXVIII, *Paso de un río*; la figura MCCXX, *Virginia en el baño*; la figura MCCXXII, *Virginia en la fuente*, de Toro; la figura MCCXLIII, *Los negros conduciendo a Pablo y Virginia*, de Vilaplana.

Resumiendo, los temas iconográficos a través de la ilustración romántica, de 1830 a 1850, presentan notables particularidades y características evolutivas que arrancan de una imagen gráfica en deuda con la técnica y propuestas o programas dependientes de los gustos dieciochescos. A partir de 1830, se iniciará un tímido despegue que se refleja en la propuestas de una nueva semántica icónica y de un lenguaje formal que manifiesta una libertad nueva en cuanto a los planteamientos dibujísticos, iniciándose con un cierto primitivismo, no exento de gracia e ingenuidad, en el que se evidencian elementos iconográficos novedosos, como es la utilización de violentos claroscuros, la aparición en el paisaje de elementos naturales, la luna, las nubes, los rayos, tempestades; o artificiales, lámparas, velas, hachones, penumbras.

En la figuración dominará la representación de una sociedad alta, que se referirá a un ambiente medieval o contemporáneo, manteniendo unos principios moralizadores. Todo ello se va a desarrollar en la aparición de una estampa original que responde fielmente al texto literario, con el que establece una clara dependencia, aunque, en el transcurso del tiempo, se irá apreciando una mayor identidad expresiva en la imagen en cuanto a su propio significado. Se hace patente durante el primer lustro, la insistencia en la repetición y copia de modelos iconográficos del siglo XVIII, así como el gusto por la representación iconográfica de lo castizo y lo popular (tradición dentro de la estampería del XVII-XVIII), sobre todo en la ilustración de las ediciones de los clásicos que se reeditan en Madrid en esas fechas.

La revista *El Artista,* (1835) supone un hito fundamental en la imagen romántica. Introduce un nuevo lenguaje a partir de sus lujosas y espléndidas litografías de carácter literario, en las que aparece la deuda con la ilustración francesa, dependencia que se pone de manifiesto en las copias de algunas de las láminas de *L'Artiste* (1831), así como en la compra de matrices extranjeras por parte de las editoriales.[75]

[75] Nota de la autora: "Tenemos datos suficientes y abundantes, recogidos en las ilustraciones de numerosos grabados en página de las revistas que revisamos y de las que constituimos un fondo interesante, por ejemplo en *La Ilustración* (Madrid-1849), dirigida por don Ángel Fernández de los Ríos; *el Álbum Pintoresco* (Madrid-1852); *Álbum Pintoresco Universal* (Barcelona-1842); *La elegancia* (Madrid-1846); *Semanario Pintoresco español* (Madrid-1836)".

Capítulo IV

La Literatura ilustrada. Las Revistas

1.- Las revistas (1830-1850):

1.1.- Generalidades.
1.2.- Las publicaciones periódicas ilustradas:
a) 1830-18 40.
b) 1841-1850.
1.3.- Las revistas, sus láminas y sus historias (1830-40):

1831.- "Cartas Españolas"
1835.- "El Artista"
1837.- 1) "Museo Artístico y Literario"
2) "No me olvides"
3) "Observatorio Pintoresco"
4) "El Siglo XIX"
1838.- "El Panorama"
1839.- "La Esperanza"

1.4.- Las revistas, sus láminas y sus historias (1841-50):

1841.- "Revista de Teatros"
1842.- "La nube"
1843.- "El Reflejo"
1847.- "El Renacimiento"







SONETO

Fresca, lozana, pura y olorosa,
gala y adorno del pensil florido,
gallarda puesta sobre el ramo erguido,
fragancia esparce la naciente rosa.
Mas si el ardiente sol lumbre enojosa
vibra del can en llamas encendido,
el dulce aroma y el color perdido
sus hojas lleva el aura presurosa.
Así brilló un momento mi ventura
en alas del amor, y hermosa nube
fingi tal vez de gloria y de alegría.
Mas ¡Ay! que el bien trocóse en amargura,
y deshojada por los aires sube
la dulce flor de la esperanza mía.

Espronceda, José de. (El Siglo 4-11-1834)





LA LITERATURA ILUSTRADA. LAS REVISTAS

Para la elaboración del Catálogo de las mil doscientas cuarenta y ocho láminas, fuera de texto, objeto de la presente investigación, hemos utilizado dos fuentes específicas: las publicaciones periódicas ilustradas de las que hemos consultado y fichado sesenta y tres en los fondos consultados, puesto que las referencias sobre cada una, considerándolas ilustradas, no especifican si están ilustradas con láminas fuera de texto o con grabados en página (viñetas). Del conjunto resultan las doce seleccionadas, dado que algunas que se mencionan como ilustradas con láminas, no han sido localizadas o están mutiladas. Las láminas que de esta selección se recogen son ciento sesenta y una.

1. - LAS REVISTAS (1830-1850)

1.1.- Generalidades: A partir del siglo XVIII la prensa tuvo un desarrollo espectacular como medio de información y comunicación, ante la demanda de una nueva clase social en ascenso, la burguesía. Conforme avanzaba el siglo y se desarrollaba la revolución Industrial, el derecho a conocer de primera mano todo tipo de noticias, se convirtió en una necesidad vital para una sociedad que iba perdiendo el lastre del analfabetismo de forma notoria y constante. Aparejado a este fenómeno, se desarrolló el proceso de la imagen y de la ilustración que, utilizando nuevas y viejas técnicas, comenzará a inundar las páginas de las publicaciones periódicas. Éstas, a su vez, empezaron a diversificarse según su finalidad en, prensa de carácter diario, los periódicos, cuyo fundamento será meramente informativo, y, la prensa periódica de carácter semanal, quincenal o mensual, destinada a distraer y enseñar.

Tomaron como modelo el de los *magazines* ingleses o franceses que pretendían interesar a todas las familias y se desarrollaron extraordinariamente a partir del Congreso de Viena. También en España fueron muy numerosas, aplicándose con tal profusión la ilustración que, a veces, puede decirse que hacían la competencia a los mismos libros, como recoge Carmen Artigas Sanz.[1] Además, se especializaron los géneros destinados a diferentes grupos de

[1] "El número de publicaciones periódicas españolas de la época es cuantioso, existiendo algunas de preciadísimo valor, no sólo por su poder de información, sino por el interesantísimo

lectores. A los citados, se añadieron los destinados a la mujer, a los niños, las revistas satíricas, políticas, religiosas, militares, técnicas, etcétera. Sin embargo, hay que tener en cuenta las limitaciones y dificultades que tuvo la empresa editorial de estas publicaciones, en cuanto a las cortas tiradas y existencia de las mismas.

En ello influyeron diversos factores, por un lado estaban los sociales, dado el bajo grado de alfabetización que había en Madrid durante esas décadas. Pascual Mádoz cifra, el número de analfabetos, hacia 1845, en 31,582 % para los varones y 62,448 %, para las mujeres, resultando que existía en la capital un 94,030% de personas iletradas. [2] No se puede obviar el influjo que tuvo la precariedad económica de amplios sectores de la población madrileña, incapaces de asumir el costo de las publicaciones.

La empresa editorial contó con enormes dificultades económicas, puesto que empezó a desarrollarse en el seno de una sociedad que iniciaba, definitivamente, su andadura liberal a partir de 1834. Por ello, proliferaron los intentos fallidos en la edición de numerosas publicaciones que, escasamente, duraron algunos meses o un año de vida. Hubo algunas excepciones, como la de la revista, *El Semanario Pintoresco Español* (1836-1857). Las dificultades de la empresa editorial, que también afectaron a la producción de libros, estaban ocasionadas, además de las anteriormente citadas, por las trabas e impedimentos de una censura gubernamental que determinaba, en algunos casos, el cese o cierre de la publicación. Esta situación, con ciertos altibajos, se mantuvo durante todo el siglo, aunque fue más tolerante, a partir de 1834, con las publicaciones de arte y entretenimiento. [3]

Como hemos apuntado, el escaso número de clases ilustradas y el bajo poder adquisitivo de la clase media, hacía que el negocio de la industria editorial fuera mediocre, por lo que el sistema de venta y de distribución era el de la suscripción, esto permitía hacer unas tiradas adecuadas al número de suscriptores; otro tanto ocurría con los libros. Las revistas que tuvieron más éxito de lectores, como el *Semanario Pintoresco*, fueron aquellas que mantuvieron bajos precios con el fin de vender más y, ciertamente, lo lograron. El precio de suscripción de la citada revista era de tres reales al mes, suponía cuatro entregas de ocho páginas ya que su aparición era semanal; *El Siglo XIX* (1837-1838), valía el número suelto, de dieciséis páginas, dos reales; *La Ilustración* (1849-1857), de publicación semanal con ocho páginas en cada

---

esfuerzo con que en ellas se introduce la ilustración hasta emular en ocasiones a los libros." ARTIGAS SANZ, M.C.: *El libro romántico en España*. Madrid. 1953, p. 191.

[2] MADOZ, P.: *Madrid, Audiencia, Provincia, Intendencia, Vicaría, Partido y Villa*, ed. Fácsimil. Madrid. 1981, p. 289.

[3] "La situación legal de la prensa, de acuerdo con el decreto de 1 de Enero y el reglamento de 10 de Junio de 1834, era la siguiente: no necesitaban licencia ni censura previa los periódicos que traten de materias literarias ni científicas, y sí los que traten de política y religión." SEOANE, M. C.: *Historia del periodismo en España, el siglo XIX*, Madrid. 1987, p. 141.

entrega y ésta de gran formato (360x232 mm.), ilustrada con grabados, costaba seis reales al mes. Sin embargo, no se mantuvo *El Artista* (1835-1836), una de las más bellas producciones de la prensa ilustrada española, cuyo número de doce páginas y adornado con dos litografías costaba diez reales.

La precariedad económica de la etapa, la escasez de un abundante público lector, las dificultades políticas y tecnológicas influyeron de forma negativa, sobre todo en los primeros años del reinado de Isabel II, hasta la mitad del siglo, en la precariedad de la producción de las publicaciones periódicas. En el resto del país, sólo se desarrollará una producción editorial de prensa y libros, en los núcleos urbanos más importantes, destacando (además de Madrid), Barcelona, Valencia, Cádiz, Zaragoza, Coruña, siendo las más importantes en cuanto a producción y talleres de ilustración las dos primeras.

Hemos utilizado los fondos hemerográficos siguientes: el de la Hemeroteca Municipal de Madrid,[4] la Biblioteca Nacional, el Ateneo de Madrid, la Academia de Bellas Artes de San Fernando y el Museo Romántico. Como fuentes directas, el *Acervo Patrimonial* de Mª Carmen Artigas Sanz, en su estudio, *Libro Romántico en España*,[5] el Catálogo de la Hemeroteca Nacional de Madrid y por último, la catalogación de periódicos de Eugenio Hartzenbusch.[6] A continuación reseñamos el número de publicaciones, de cada año, entre 1830 y 1850 y destacamos los títulos de las que tuvieron más notoriedad.

- 1830.- 2 revistas..... Las dos técnicas. Una de Bolsa, otra de medicina.
- 1831.- 2 " ..... Una de ellas *Cartas españolas.*
- 1832.- 4 " ..... Una de ellas *El pobrecito hablador,* de Larra.
- 1833.- 8 " ..... Una de ellas femenina, *El Correo de las damas.*
- 1834.-26 . " .....
- 1835.- 8 " ..... Entre ellas, *El Artista.*
- 1836.- 29 " ..... Entre ellas, *El Semanario Pintoresco español.*
- 1837.- 23 " ..... Entre ellas, *Siglo XIX, Observatorio Pintoresco, No me olvides* y *Museo Artístico y Literario.*
- 1838.- 24 " ..... Entre ellas, *El Panorama.*
- 1839.- 25 " ..... Entre ellas, *La Esperanza.*
- 1840.- 29 " .....
- 1841.- 41 " ..... Entre ellas, *Revista de Teatros.*
- 1842.- 54 " ..... Entre ellas, *La Nube.*
- 1843.- 42 " ..... Entre ellas, *El Reflejo, El Museo de las Familias.*

---

[4] *Catálogo de las publicaciones periódicas madrileñas existentes en la Hemeroteca Municipal de Madrid (1661-1930).* República Española. Ayuntamiento de Madrid. Artes gráficas municipales. Madrid, 1933.

[5] ARTIGAS SANZ, M. C.: Op. cit., tomo III, pp. 59/306 y 707/735.

[6] HARTZENBUSCH, J. EUGENIO.: *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños, desde el año 1661 al 1870.*, ed. facsímil. Madrid. 1993.

- 1844.- 50 " .....
- 1845.- 72 " .....Entre ellas, *El Siglo Pintoresco, La Ilustración Española.*
- 1846.- 43 " .....
- 1847.- 36 " ..... *Entre ellas, El Renacimiento.*
- 1848.- 39 " .....
- 1849.- 48 " ..... Entre ellas, *La Ilustración.*
- 1850.- 57 " .....

A la vista de esta relación se pueden apreciar varias características que creemos conveniente anotar:

1º) Permanencia.- La mayoría de las publicaciones fue de corta duración y breve vida, en algunos casos se redujo a la aparición de una o dos entregas; en otros a un mes, dos meses o un año; siendo contadas las que alcanzan los dos o tres años y, muy pocas, las que se mantuvieron durante más largo periodo de tiempo.

2º) El número de publicaciones.- La abundancia de periódicos diarios, pertenecientes a las diversas ideologías de la época, por ejemplo: *La Estrella,* (22 oct.1833 - 26 feb.1834), defendía a doña Mª Cristina de Borbón. *El Eco del Comercio,* (1 mayo 1834 - 11 dic.1849), diario progresista, dirigido por don Ángel Iznadi. *La Abeja,* (10 Junio 1834 - 31 mayo 1836), periódico moderado, dirigido por don J. Francisco Pacheco. *El Español,* (1 nov.1835 - 31 dic.1837), colaboraron Mariano José de Larra y Zorrilla. *El Mundo,* (1 junio 1836 - feb.1840), colaboraron don Antonio de la Escosura y Larra. *La Ley,* (1 de junio – 18 agosto, 1836), contó, entre sus redactores, con don Manuel Bretón de los Herreros. Así se multiplicaron, a lo largo de estas dos décadas, los periódicos de distinto signo que fueron verdaderas tribunas públicas donde se debatían y dirimían las cuestiones ideológicas de los partidos moderados y progresistas.

3º) El destino de las publicaciones: a) Las revistas femeninas.- Tuvo lugar un importante desarrollo de las publicaciones dedicadas a la mujer, con figurines y modas; casi todas siguieron el modelo francés, incluyendo láminas de figurines cuyas matrices eran de importación y en las que ni siquiera se cambiaban los pies o títulos que se mantenían en francés. De ellas citamos algunas: *El Correo de las Damas,* (1833-1835), semanal, con figurines y patrones. *La Espigadera. Correo de las señoras,* (20 junio 1837), salía martes y viernes, tuvo pocos números. *El Figurín,* (2 marzo 1838), mensual, con figurines y patrones. *El Buen Tono. Periódico de modas, artes y oficios,* (15 enero - 30 junio, 1839). *La Mariposa. Periódico de literatura y modas,* (10 abril 1839 - 25 junio 1840), salía los días 10, 20 y 30 de cada mes y repartía un figurín mensual. *El Elegante. Periódico de modas y literatura,* (febrero 1841), debió de cesar en junio, daba figurines, patrones y piezas de música. *Gaceta de las mujeres. Redactada por ellas mismas. La Ilustración. Álbum de las damas,* a partir del nº 8. (14 sept. - 2 nov. 1845), salía los domingos. *La Silfide. Periódico mensual de literatura, ciencias, artes y modas dedicado al bello sexo.*

(agosto 1845 - julio 1846). *El Defensor del Bello Sexo. Periódico de literatura, moral, ciencias y modas, dedicado exclusivamente a las mujeres,* (14 sep.1845 - 5 abril 1846). *La Elegancia. Boletín del gran tono; museo de las modas de París, Londres y Madrid. El Cupido. Periódico semanal de literatura, poesía y modas, dedicado al bello sexo,* (30 mayo - 30 julio 1848). *El Pensil del bello Sexo. Periódico semanal de literatura, ciencias, educación artes y modas, dedicado exclusivamente a las damas,* (1846). *"La Ilusión. Periódico de ciencias, literatura, Bellas Artes y modas. Dedicado al bello sexo,* (16 sep. 1849 - 23 junio 1850).

b) Las revistas para niños.- A partir de 1840 aparecieron publicaciones dedicadas a la infancia, casi todas ilustradas con láminas fuera de texto y con grabados en página. Entre las que destacamos: *El amigo de la niñez,* (1841-1842). *Museo de los niños,* (1842-1843), semanal. *El parnaso de la niñez,* (1843), salía los días 1, 10 y 20 de cada mes. *El mentor de la infancia, periódico de los niños,* (1843-1845), se publicaba los domingos. *El Álbum de los niños, periódico literario,* (1845), semanal. *Museo de los niños,* (1847-1850). *El mensajero de los niños. Periódico de ciencias, artes, recreo y noticias; y oficial de la sociedad de socorros mutuos de instrucción pública,* (1849), salía jueves y domingos. *La ilustración de los niños. Publicación pintoresca,* (1849). *La educación de los niños,* (1849-1850). *El faro de la niñez. Periódico de educación,* (1849-1851), semanal.

c) Las revistas satíricas.- Otro importante grupo es el las de carácter satírico, muchas de ellos ilustradas con láminas, caricaturas y viñetas de crítica política. Destacamos: *El pobrecito hablador,* revista satírica de costumbres, (1832-1833), la dirigió Mariano José de Larra con el seudónimo de Pérez de Murguía. *El sepulturero de los periódicos,* (1834), se dedicó a dar noticias satíricas sobre la desaparición de sus colegas. *El duende de la Corte.* Sátira universal, (1834). *El mata-moscas,* (1836-1837), periódico satírico liberal. *Fray Gerundio.* Periódico satírico-político redactado solamente por Modesto Lafuente, (1838-1842). *Abenámar y el estudiante.* Capricho periodístico, periódico satírico, (2 dic.1838 -10 marzo 1839). *El trueno.* Periódico satírico, político y literario, (1 dic. 1840 - 27 febrero 1841). *El cangrejo.* Diario político burlesco... al nivel de las actuales circunstancias, (1 abril - 6 oct. 1841). *Fray Junípero.* Periódico satírico de política, costumbres y literatura, (1841). *El zurriago.* Periódico satírico de política, costumbres y literatura, (1841). *Guindilla.* Periódico satírico-político-burlesco, (17 julio 1842 - 2 julio 1843). *La carcajada,* (1842). *La risa.* Enciclopedia de extravagancias, (2 abril 1843 - 15 sep. 1844). *Calipso.* Periódico literario-burlesco dedicado al bello sexo, (29 oct. 1843 - feb. 1844). *El dómine Lucas.* Enciclopedia pintoresca universal, (abril 1844 -1 marzo 1846). *El fandango.* Periódico burlesco (15 dic.1844 -15 nov.1846). *El burro.* Periódico, bestial por una sociedad de asnos, (20 abril 1845 - 31 marzo 1846). *El cínife* (1845). *El tío Camorra.* Periódico político y de trueno, (1 sep.1847 - 23 julio 1848). *El diablo cojuelo.* Periódico satírico (3 abril 1848). *La linterna mágica.* Periódico risueño por don Wenceslao Ayguals de Izco, (1 enero 1849

- 1 dic.1850). *El cencerro,* (agosto- sep. 1850). *La sátira,* (sep. 1850). *El duende homeopático,* (1 nov. 1850).

El número de publicaciones madrileñas que cataloga Hartzenbusch, desde 1830 a 1850, es de seiscientas sesenta y dos. De los apartados reseñados, dieciocho son revistas dedicadas a la mujer; diez, a los niños; cuarenta y siete, las satíricas; noventa y seis, los diarios. Además, aparecen publicaciones dedicadas a diferentes especialidades: ciento cuarenta y tres de ciencias, comercio, medicina, agricultura o técnicas; cuarenta y una de derecho, jurisprudencia y administración; veinticuatro, militares; veintiséis, religiosas; veinticinco de enseñanza, bibliografía e instrucción pública; nueve de música; diez de teatros; tres de toros; noventa y cinco revistas de literatura, artes y entretenimiento: veinticinco, (1830-39) y setenta, (1840-1850); cuarenta y cuatro , ilustradas con grabados en página y láminas fuera de texto, (catorce con láminas). Hay dos extranjeras, editadas en Madrid, *L'Internacional, journal francés de Madrid,* (1850) y *Le Conciliateur,* (1850), editada por un profesor de francés de esta Corte, Mr. Gaytté y Chaplet.

Hemos establecido una somera clasificación de las publicaciones editadas, con mayor o menor fortuna, durante el período acotado (1830-1850). Es patente el menor número de publicaciones de 1830 a 1839, (ciento cincuenta y una) que el de los diez años siguientes, 1840 a 1850, (quinientas once). Dato significativo, si tenemos en cuenta que durante la segunda década se inició del reinado de Isabel II, finalizó el inestable período de regencias y comenzó el moderantismo político. Los periódicos y revistas reflejaban las nuevas tendencias ideológicas de la sociedad española, proliferando las de carácter costumbrista y las religiosas o de exaltación monárquica más conservadoras. Carmen Artigas Sanz, en *Acervo Patrimonial,* lleva a cabo una catalogación de revistas que por su valor bibliológico considera dignas de hacer mención, excluyendo las que no tienen ilustraciones o no presentan una calidad tipológica apreciable, desde el punto de vista de la producción romántica.[7] La selección está constituida por setenta y tres títulos y abarca las publicadas en España desde 1820 a 1860. De éstas, cincuenta y nueve, en Madrid (de las que treinta y siete corresponden al período de 1830-50); dieciséis, en Barcelona; dos, en Valencia; una en Málaga; una, en Granada y una, en Zaragoza.

De las treinta y siete editadas en Madrid, que corresponden a las décadas acotadas para el presente estudio, veinticinco son *magazines.* Sus características formales son similares a aquellas, en cuanto a estética y contenidos. Presentan secciones de temas variados, de información, cultura,

[7] "El número de publicaciones periódicas españolas de la época es cuantioso, existiendo algunas de preciadísimo valor, no sólo por su interés de información (como por ejemplo, la propia Gaceta de Madrid, que continúa una larga vida –doscientos doce años, hasta 1860-), sino por el interesantísimo esfuerzo con que en ellas se introduce la ilustración hasta emular en ocasiones a los libros." ARTIGAS SANZ, M. C.: Op. cit., p. 191.

literatura: cuentos, poesías, narraciones; costumbres y tradiciones pintorescas; viajes; curiosidades de otros países, usos, folklore y tradiciones, así como vestidos, artilugios, bodas, banquetes, danzas; asimismo, noticias de arte, de exposiciones, concursos o certámenes; biografías de pintores antiguos o contemporáneos; de pintura española o extranjera; noticias de escultura y arquitectura, edificios, y sobre todo vistas pintorescas y paisajes.

1.2.- Las publicaciones periódicas ilustradas:

a) 1830-1840: *Mercurio histórico y político,* (1738-1830). Traducido del francés al castellano. 187 volúmenes con láminas de técnica. *Cartas españolas*, o sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria, (1831-32). Con litografías, calcografías coloreadas y viñetas. *El Artista.* Revista semanal de Bellas Artes y Literatura, (1835-36). Con litografías y grabados. *Semanario Pintoresco Español,* (1836-57). Grabados en boj en las páginas. *No me olvides.* Periódico de Literatura y Bellas Artes, (1837-38). Litografías y grabados en boj. *Observatorio Pintoresco*, (1837). Grabados en boj y litografías. *El siglo XIX,* (1837-38). Grabados en página, láminas en boj y aguafuertes. *Abenámar y el estudiante*, (1838-39). Con grabaditos en el texto. *El alba, periódico de literatura y artes,* (1838-39). Con viñetas. *El liceo artístico y literario,* (1838). Con litografías, grabados a buril y en madera. No se ha conseguido localizar un ejemplar de esta publicación en los fondos consultados. *El Panorama.* Periódico de Literatura y Artes, (1838-41). Láminas en boj. *El entreacto,* (1839-44). Un grabado en madera.

b) 1841-1850: *El iris.* Semanario enciclopédico, (1841). Con pequeñas viñetas fin de capítulo. *Revista de Teatros.* Periódico semanal de Literatura, Sátira y Bellas Artes, (1841-42). Sustituyó al Entreacto. Con láminas litografiadas. *El solitario.* Periódico semanal de costumbres, adornado con varias estampas,(1841). Una lámina en el frontispicio en boj y pocos grabados en el texto. *El arpa del creyente, periódico de literatura y artes,* (1842). Se refundió en 1843 con la revista *El reflejo.* Con grabados en página y láminas. Las láminas no existen en los ejemplares consultados. *El laberinto.* Periódico universal, (1843-45). Con grabados en madera. *Museo de las familias.* Lecturas agradables e instructivas, (1843-67). Bojes, aceros y aceros coloreados. Las láminas son de paisajes o arquitecturas. *El reflejo.* Publicación literaria y pintoresca, (1843). Láminas y grabados en madera. *La crónica.* Semanario popular económico, (1844-45). Con grabados en boj en el texto. *El siglo pintoresco,* (1845-48). Con grabados en boj. *El Renacimiento,* (1847). Con litografías. *La Ilustración,* (1849-57). Con grabados intercalados en el texto. *La semana.* Periódico pintoresco universal, (1849-51). Con bojes. *Las novedades.* Semanario pintoresco español, (1850-70). Pocos grabados en boj.

Las de carácter satírico son: *El burro,* (1845). Con grabados en madera. *La carcajada,* (1844). Con grabados en madera. *El cínife,* (1845). Un grabado en madera en cada número. *El fandango,* (1844-46). Con grabados en boj

intercalados en el texto. *Fray Gerundio,*. Periódico satírico de política y costumbres (1839-44). Láminas en madera y viñetas fin de capítulo. *La linterna mágica*. Periódico risueño (1849-50). *El pobrecito hablador*. Revista satírica de costumbres (1832-33). *La risa*. Enciclopedia de extravagancias (1843-44). Con grabados en madera y retratos litografiados.

Tres, son revistas femeninas: *El correo de las damas*. Periódico de modas, bellas artes y literatura (1833-35). Con láminas en acero en color. *La mariposa*. Periódico de literatura y modas (1839-40). Viñetas en boj y una litografía. *La moda*. Dedícase a la juventud española" (1838). Con grabados en madera y litografías coloreadas. Una, es una revista religiosa: *El púlpito católico*. Historia de la elocuencia sagrada (1832). Con grabados en boj en página.

Las láminas que catalogamos proceden de doce revistas ilustradas con láminas fuera de texto; ocho del periodo comprendido entre 1830-1839 y cuatro, de 1840-1850. Resultan ciento sesenta y una ilustraciones Para la realización de esta selección se han tenido en cuenta las que muestran una iconografía de carácter literario o las que ilustran textos: poesía, teatro; novelas o cuentos; artículos y narraciones; también aparecen algunas en las que se aprecia su relación con lo pintoresco y presentan claras connotaciones con la ilustración romántica.

1.3.- Las revistas, sus láminas y sus historias (1830-1840): En esta década, como ya hemos reflejado, se produjo un número de publicaciones menor que la siguiente y, éstas, comenzaron a editarse en abundancia a partir de la muerte de Fernando VII. Por ello, fue a partir de 1835 cuando se inició el despegue de la prensa ilustrada y de esos años procede el grupo más numeroso de las ilustradas con láminas. Nuestra selección procede de ocho revistas, la primera, editada durante el reinado fernandino, ***Cartas Españolas***, (1831-32); las siete restantes, lo fueron en el segundo lustro, que coincidirá con los años de esplendor del movimiento romántico en España. Son éstas, ***El Artista***, (1835-36); ***Museo Artístico y Literario***, ***No me olvides***, ***Observatorio Pintoresco*** y ***El Siglo XIX***, (1837); ***El Panorama***, (1838); ***La Esperanza***, (1839). No hemos localizado dos revistas ilustradas con láminas; una, el *Liceo Artístico y Literario. Periódico mensual*, (1838);[8] otra, es la titulada *El Entreacto*, (Madrid. 1839-44), en dos volúmenes y estaba ilustrada con láminas.[9]

A continuación iremos analizando cada una de las publicaciones seleccionadas, recogiendo, primero, los datos de cada revista (título, edición,

[8] "Madrid. Imprenta de la Compañía Tipográfica. 1838. 2 volúmenes + 6 láminas, en 8ª. Fundada por José Fernández de la Vega. Ilust. Litografías de Esquivel, Villaamil y Rosario Weiss (d) y J. Arias (g). Un grabado a buril, copia de Murillo, por P. Hortigosa. Grab. En madera. (B.A.M.). Ibídem, p. 721.

[9] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 61.

entrega, precio, ilustraciones, etcétera), aportando textos de los prospectos o de la presentación de algunas que manifiestan la intención de los editores, así como, algunos de los fragmentos que ilustran las láminas. En este caso, respetaremos el texto literal, incluso la ortografía decimonónica. Seguidamente, pasaremos al estudio de las láminas y de sus características, haciendo, en algunos casos, una sinopsis del texto que ilustran. No se trata aquí de realizar la labor que llevamos a cabo en el Catálogo Técnico, sino de recoger, de forma global, los datos de conjunto de la revista con las láminas que la ilustraban, trataremos de hacer un análisis integrador que permita entender esta producción artística, su iconografía y estética, dentro del movimiento romántico que la originó y al que perteneció.

1831

Un título encontramos este año: ***Cartas Españolas,*** (2 láminas). Son dos ilustraciones procedentes de revistas publicadas en Madrid.

CARTAS ESPAÑOLAS: *"Cartas españolas, ó sea revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria. Publicada con Real Permiso, y dedicadas á la Reina Nuestra Señora, por D. José María de Carnerero".* Comenzó a editarse en 26 de marzo de 1831 y concluyó el 1 de noviembre de 1832. Constaba la colección de seis tomos que concluyeron en el cuaderno nº 76. Se editaba en Madrid, en la imprenta de J. Sancha.[10] Los cuadernos, de 24 páginas de 157x86 mm, a dos columnas, iban adornados con grabados en negro y color, figurines y páginas de música fuera de texto.[11] El precio de la revista era de 14 reales 3 cuadernos, 40 reales 9 cuadernos y 78 reales los 18 cuadernos. (H.M.M.) (Signatura: A.H.3 / 6n [642-47]). En la Introducción de la revista se lee:

"Se publican por cuadernos de tres pliegos de impresión cada uno; y los suscriptores pueden contar con tres de dichos cuadernos (por lo menos) en el discurso de cada mes; llevados á sus respectivas casas...[...] Varias entregas adornadas con estampas...[...] El capítulo de las Artes contiene discursos y apuntes concernientes (además de las distinguidas con el nombre de Bellas) a las agrícolas e industriales." [12]

---

[10] ARTIGAS SANZ, M. C.: Op. cit., p. 713. (la reseña como publicación trimestral, cuando eran tres los números que se repartían al mes).

[11] "Se publicaron primeramente por cuadernos de 24 páginas, que se repartían mensualmente, tres por lo menos. Desde el 5 de Enero de 1832 principiaron a darse a luz los jueves de cada semana. El Tomo I comprende 241 páginas; el II 298; el II 382; el IV 398; el V 366, y el VI 539." Ibídem, p. 40.

[12] *Cartas Españolas.* Introducción, tomo I. Madrid. 1831-32.

Podemos anotar de esta revista algunas consideraciones generales. Apenas tenía láminas y carecía de otras ilustraciones. No tenía narraciones, sino fábulas, poesías, noticias literarias o de teatros. En la sección *Miscelánea*, del tomo II, página 257, aparecen noticias sobre Walter Scott y la nueva novela francesa, en otra:

"Valor necesita el escritor, que en el día y en medio del furor de las pasiones, se atreve á presentar los retratos verídicos de los hombres de aquella época (revolución Francesa) á la que tantos quisieron asemejar la presente algunos desgraciados partidarios del desorden y de la anarquía". [13]

Se puede considerar que la revista *Cartas Españolas* fue la primera publicación periódica española ilustrada, a pesar de que las láminas fueron escasas en los seis volúmenes, se reducen a una litografía de C. Rodríguez sobre un retrato de la reina, Mª Cristina de Borbón, obra de José de Madrazo que sirve de introducción a la publicación, acompaña una fervorosa dedicatoria del director de la revista, José Mª Carnerero, a la soberana:

"Señora: las galas del decir, las elegancias de la frase y la amenidad de una imaginación rica y poética, hermoseando las verdades más útiles, los pensamientos más elevados, y los deseos de la más acendrada lealtad, serían todavía corta ofrenda para V.M. Aunque todas estas partes asistiesen á la Cartas Españolas, que cuentan con su mayor timbre, verse acogidas bajo los auspicios de tan ilustre Reina [...] Feliz yo si las páginas de esta obra, logran merecer el agrado de V.M. que unida al más querido de los monarcas, es ornamento precioso de su esclarecido Trono, y, cual su esposo augusto, escudo de las ciencias y de las artes, y objeto del amor público.

Señora, A.LL.RR.PP. de V.M. su más fiel y agradecido vasallo. José Mª Carnerero." [14]

Aparte de la citada litografía hay en el mismo volumen dos láminas en metal, calcografías coloreadas, que son las que hemos catalogado. La primera, figura XVI, calcografía coloreada en azul, rosa, marrón y ocre, de autor anónimo, sin título que muestra a un personaje masculino vestido con un traje andaluz. Ilustra un artículo anónimo de la sección *Modas. Diálogo entre el andalúz D. Alonso y D. Juan, señorito madrileño.* El texto que refleja esta imagen dice:

"... pues escucha cual ha de ser tu planta. Chupa y calzon guerguetilla carmelita con botonadura dorada aquella con hombrillos de encintado de su color, y el calzon abierto todo lo largo; justillo azul muy desmayado y con alamares; ceñidor rosa, como la banda, y esta sujeta con sortija de oro; todo de la tijera y pespunte de la Regina, acreditada costurera que vive en la calle del Prado, casas de Sta Catalina; el calañesecijano con cinta de felpon, y lazo de lo mismo. Zapato vaquerizo, y las botas blancas, de la aguja del famoso delgado de Sevilla. Así iras

[13] Op. cit.: *Miscelánea*, tomo III, p. 255; *Miscelánea*: *Noticias de Chateaubriand,* tomo III, p. 279.
[14] Op. cit.: *Dedicatoria*, tomo I.

más empavesado que un bergantín en día de salva, y como lleves tu caballo ruano no habrá más que pedir.[15]

La segunda, figura LXXXVI, es una calcografía titulada, *Señora con trage andaluz*, de Blanchard que ilustra un artículo anónimo sobre las modas en Andalucía. Ambas, de carácter costumbrista con reminiscencias castizas, presentan tipos populares españoles. Las características iconográficas manifiestan ciertos cambios respecto a las figuras de tipos castizos de tradición dieciochesca, como los de la *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España, principiada en 1801*, de Antonio Rodríguez, [16] las de Juan de la Cruz, Téllez o Gamborino.[17] El fragmento que la ilustra dice lo siguiente:

"Para la mejor inteligencia de la estampa que sale en el de hoy añadiremos las breves notas que siguen al modo de vestirse las señoras con trage andaluz. Los zapatos deben ser blancos ó de color del zorongo, cachirulo, moño, ó como quiera llamarse, no deben tener cordones ni cinta que los sujete al tobillo, y sí su rizado en la parte superior de la pala, del mismo color que el zapato. El peinado en bandó (mal suena el terminado frances tratándose de un vestido de majo; pero pase)..[...] La peineta gótica de concha ó de plata, ofrece un gran ribete de elegancia....[...] El pañuelo ha de ir cogido con dos sortijas, una en cada hombrillo, su color, y el abanico dependen del capricho y la finura de la persona...[...] .. La mantilla de blonda guarnecida (blanca es la más brillante). El vestido conviene que sea de alepin de seda..... "[18]

En estos personajes aparecen ya claras connotaciones románticas; las imágenes han perdido la rigidez caligráfica y el envaramiento de las de Rodríguez, las figuras aparecen idealizadas, sobre todo la del majo que muestra a un delgado muchachito en elegante postura; mientras, la femenina, incorpora una serie de recursos paisajísticos y escenográficos que dan lugar a una composición en la que se aprecia la evolución al nuevo estilo. Además de las tres láminas del tomo I, en el tomo II hay una lámina de modas y en el IV, una litografía sin firmas, retrato de la actriz, Rita Luna. También tiene otras ilustraciones, como son varias viñetas y cabeceros tipográficos.

Esta revista, nació en los últimos años del reinado de Fernando VII, coincidiendo con los de apertura de la monarquía hacia posturas de una cierta tolerancia. Contó con un hábil periodista, José Mª Carnerero, que ya había sido redactor de la Gaceta bajo el reinado de José Bonaparte y se había manejado diestramente en torno a los centros de poder de cada momento, como cita Mª Cruz Seoane en su *Historia del periodismo en España*. Navegó entre dos

[15] Op. cit.: *Señora con traje andaluz,* entrega 6ª, tomo II, p. 144.
[16] RODRÍGUEZ, A.: *Colección de los Trajes que en la actualidad se usan en España principiada en en año 1801 en Madrid*, ed. facsímil, de V. Bozal, pp. 11.
[17] DÍAZ, J.: *El traje en Andalucía. Estampas del siglo XIX*, pp. 10/14.
[18] *Cartas españolas*, entrega 14, tomo II, p. 104.

aguas desde las primeras décadas del siglo y supo adaptarse a los distintos gobiernos, haciéndose perdonar sus veleidades políticas. [19]

Cartas Españolas se configuró como revista costumbrista y de corte moderado, publicando artículos de Mesonero, *El curioso parlante* y de Estebánez Calderón, *El Solitario*, que cada semana contaban a los lectores, de forma alternativa, escenas de costumbres de la vida madrileña, el primero, y de la andaluza, el segundo. Publicó también composiciones de emigrados sin mencionar su procedencia. Según Llorens,[20] también copió gran parte de la revista de Mora *No me olvides*, editada en Londres en 1824, durante la época de la emigración, en la *Ominosa década.*

Notable de señalar que publicara en ella, la primera poesía de Espronceda, *Serenata,* que se imprimió. Después del cese de *Cartas Españolas*, Carnerero comenzó la publicación de *Revista Española* que se puede considerar la continuación de la primera. [21] Tanto el *Correo literario y mercantil,* (1828) como las *Cartas* se mostraron, en la crítica literaria, contrarios al movimiento romántico.[22] Allison Peers, en su obra, *Historia del movimiento romántico español,* se refiere a *Cartas Españolas* como revista neutral en el enfrentamiento entre clásicos y románticos, como refleja el artículo anónimo, *El literato rancio,* del que citamos el siguiente fragmento:

"No es nuevo ahora el declamar contra los clásicos ni el apartarse de las reglas sancionadas por el buen gusto. Siempre ha habido novadores que con más o menos talento han combatido los sanos principios y han logrado seducir y arrastrar a la multitud por algún tiempo; pero siempre los clásicos han vencido y al fin y al cabo se ha vuelto a ellos, olvidándose los delirios de sus antagonistas."[23]

---

[19] "Protegido del príncipe de la Paz, redactó luego la Gaceta de Madrid bajo José Bonaparte. Favorecido por el duque de Orleáns durante su exilio en Francia, regresó de él en el Trienio y dirigió el ya mencionado periódico "Indicador de las Artes y los Espectáculos"..[...] No siguió al gobierno Constitucional a Cádiz, y en el giro más espectacular de su vida, pródiga en ellos, logró sentarse a la mesa del duque de Angulema. Algo le costó hacerse perdonar sus veleidades liberales por Fernando, pero se dio tal maña que pudo pronto ocupar un lugar destacado en la pobre vida cultural y artística de aquellos días". SEOANE, M. C.: Op. cit., p. 134.

[20] ".. El de 1824, por lo menos, encontró inesperada difusión gracias a aquel adulador de todos los Segismundos que se llamó don José María de Camerero, el cual reprodujo buena parte del contenido en su revista Cartas Españolas, sin señalar la procedencia, ni mencionar el autor..[...]. El tomo segundo de las Cartas, que comprende los cuadernos publicados entre junio y septiembre de 1831, reproduce tres poesías y una narración en prosa originales de Mora..[...] Camerero aprovecho los materiales de una publicación tan poco detonante como el No me olvides de 1824 con extremada cautela." LLORENS, V.: *Liberales y Románticos*, Valencia. 1979, p. 254.

[21] ALLISON PEERS, E.: *Historia del movimiento romántico español*, Madrid. 1973, p. 425.

[22] SEOANE, M. C.: Op. cit., p. 135.

[23] Cfr. ALLISON PEERS, E.: Op. cit., pp. 415/416.

1835

Un título encontramos este año: ***El Artista***, (48 láminas). Son cuarenta y ocho que comprenden las figuras, de la CCXXI a la CCLXVIII.

EL ARTISTA: *El Artista. Revista semanal de Bellas Artes y Literatura.* Esta publicación literaria y cultural estuvo editada por Eugenio de Ochoa y Federico de Madrazo. Comenzó a editarse el 5 de enero de 1835 y cesó el 4 de abril de 1836. Se imprimió en la Imprenta de J. Sancha y, las ilustraciones, en el *Real Establecimiento Litográfico* que dirigía José de Madrazo. Madrid, 1835-36. [24] Tres tomos en 4°; el primero tiene 26 entregas, el segundo, 26 y, el tercero, 13; a dos columnas, 290x210 mm. Ilustrada con láminas,100 litografías, grabaditos y cabeceros tipográficos. Se publicaba semanalmente y cada entrega tenía 12 páginas que se acompañaban con dos estampas litográficas, costaba, la suscripción de cuatro entregas,30 reales al mes. Colaboraron en las ilustraciones, Federico de Madrazo, Elena Feillet, Francisco Aranda, Carlos Luis de Ribera, Blanchard y otros. [25] (H.M.M.). (Signatura: A.H.8 / 4[1621-1623]).

En enero de 1835 nacía en Madrid, *El Artista,* que por sus características, se puede considerar emblema del movimiento romántico español. En el artículo de introducción, podemos observar cuáles eran las pretensiones de sus jóvenes creadores:

"Estraño parecerá á algunos que en una época como la presente, mientras resuena por todas partes el estruendo de las armas, y están todos los ánimos ocupados en especulaciones políticas, hay quien crea atraer la atención del público hablando no de intereses materiales, ni de guerras, ni de protocolos, sino de bellas artes, de artistas contemporáneos y de grandes hombres sepultados entre el polvo de las tumbas. Indudablemente nos parece que la sociedad se halla en una época de movimiento y de transición; que a las antiguas creencias, prontas ya á eclipsarse para siempre, van sucediendo nuevas creencias, menos sólidas acaso, menos duraderas que las pasadas; sabemos que las revoluciones van estendiendo lentamente por todos los imperios sus galerías subterráneas, ramificaciones de la gran revolución central, cuyo foco es la capital de Francia; pero creemos también que no es dado á los hombres ni a las circunstancias, desterrar del mundo a la poesía, y que si esta á veces desaparece aparentemente de la faz de la tierra, es porque va á refugiarse en el fondo de algunos corazones sensibles y generosos, como en los antiguos tiempos de turbulencias se refugiaba la religión en las cavernas y monasterios solitarios."[26]

Con estas palabras, Eugenio de Ochoa hacía la presentación de la revista que, con Federico de Madrazo, editarían en Madrid durante un corto espacio de

[24] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 47.
[25] ARTIGAS SANZ, M. C.: Op. cit., p. 710.
[26] OCHOA, E. de.: *El Artista*, Madrid. 1835-36, tomo I, p. 1.

tiempo, dieciséis meses. En el mes de junio de 1834, habían elevado una petición a la reina pidiéndole autorización para publicar:

"Un periódico semanal intitulado El Artista, cuyo objeto no será otro que el de popularizar, si les es posible, entre los españoles la afición á las Bellas Artes, para lo cual contendrán todos sus números retratos y biografías de hombres célebres, como también descripciones de monumentos y trozos de amena literatura."[27]

Una vez conseguidos los pertinentes permisos para la puesta en práctica del proyecto de *El Artista*, vio retrasada su primera publicación, (prevista y anunciada en prospectos para la tirada de la primera entrega en fecha de 7 de julio de 1834) a causa de las dificultades de distribución, ocasionadas por las medidas sanitarias tomadas por la epidemia de cólera. Así, la primera entrega salió el 4 de enero de 1835. Los autores, que en aquel momento tenían veinte años, sentían gran admiración por Francia, país en el que habían realizado su formación artística; Eugenio de Ochoa había estado cinco años y Federico de Madrazo había regresado a finales de 1833, después de permanecer junto a Ingres desde 1832, Ambos, llevados por su entusiasmo juvenil, emularon a la revista francesa *L'Artiste* que se venía publicando en París desde 1831, dirigida por Achille Ricourt.[28] No sólo tomaron el título, sino también el formato y estilo, llegando incluso a copiar algunas de sus láminas o grabados.[29]

Desde su aparición, la revista fue una tribuna para la difusión del movimiento romántico en España.[30] Es, por otro lado, innegable el trascendental papel que esta revista tuvo para la historia del romanticismo español y para el arte, por su refinada estética, por su sensibilidad y calidad literaria.[31] Muchos van a ser los

---

[27] MARRAST, R.: *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona. 1989, p. 381.

[28] "Deslumbrados por la brillantez de la vida intelectual de París, en donde habían residido un tiempo y se habían puesto en contacto con escritores, pintores y personajes importantes del mundo de las letras y de las artes, [....] En ambas revistas encontramos biografías de escritores y artistas antiguos y contemporáneos, reseñas de exposiciones de pintura, de espectáculos y libros, así como noticias sobre las letras y las artes. La revista española concede gran importancia en sus columnas a la poesía, mientras que la revista francesa publica sólo excepcionalmente obras en verso, que en la mayoría de los casos aparecen en forma de extensas citas dentro de los artículos dedicados a las publicaciones recientes. Pero tanto en "L'Artiste" como en "El Artista" abundan los cuentos fantásticos." Ibídem, pp. 383/384.

[29] Ibídem, pp. 384/385.

[30] "En este sentido la posición de los redactores de El Artista puede considerarse francamente progresista; y no sólo porque haya simpatizado con la causa griega siguiendo el ejemplo de Byron y Delacroix, y con la revolución americana, o, por lo que respecta a España, con los revolucionarios de 1823 y con la guerra contra los partidarios de Don Carlos, sino también, y muy especialmente por el hecho de que, más allá de su grado de conformidad con el nuevo régimen, supieron reconocer que la revolución burguesa había trastocado de tal suerte el orden preexistente y su marco de referencias, que en lo que toca a la producción y circulación de obras de arte las novedades no serían puramente iconográficas." GONZÁLEZ GARCÍA, A. y CALVO SERRALLER, F.: *El Artista. Estudio preliminar*, edición facsímil. Madrid. 1981, p. X.

[31] "Todo esto nos sugiere, una vez más, que lejos del estricto mimetismo de lo francés que se atribuye al programa de El Artista, sus editores quisieron y supieron abordar los aspectos

aspectos en los cuales la publicación reflejó las ideas de editores y colaboradores, siempre manteniendo una relevante discreción, cortesía, buen gusto y moderación, como así lo prueba el tono de la más notable polémica que se llevará a cabo en sus páginas, la de los Románticos y los, por ésta, denominados Clasiquinos:

"El "Clasiquista" – según explica éste – puede poseer todas las cualidades humanas, todas las virtudes familiares y también cierta cultura, pero no por ello deja de ser "intolerante", testarudo y atrabiliario [....] No, el "clasiquista" es un hombre rutinario para quien todo está dicho desde Aristóteles; alguien que no cree en el progreso de las artes y de la inteligencia, y que considera que desde la época de Augusto nada nuevo se ha dicho ni podría decirse."[32]

Careciendo, *El Artista,* de temas que no fueran referidos al arte, a la creación literaria o al pensamiento, no despertó excesivas polémicas como las que suscitaban los periódicos políticos, ni desató ataques violentos por parte de otras publicaciones de carácter moderado o conservador; tampoco contó con rivales entre las revistas culturales de su momento, dado que su corta vida no permitió que surgiera incoherencia o disensión en la línea trazada de su estilo preciosista y selecto.[33] Después de quince meses de publicación, desapareció la revista. Varias y diversas son las explicaciones que han tratado de darse a su temprana muerte. Para Allisons Peers fue la situación precaria en la que se movía el periodismo en la sociedad española[34]; Robert Marrast encuentra razones de peso y lógica para explicar el fracaso, como son, el hecho de que la publicación se realizara en un periodo crítico para el país y, sobre todo, a la crisis económica que sufría España en la década 1830-40; otro factor que aporta es el precio[35]. También Mª Cruz Seoane, achaca su desaparición a las dificultades económicas, alto precio de la suscripción, (30 reales al mes, 78 al trimestre, 178 al semestre o 240 por un año) y a la falta de suscriptores suficientes para mantenerla.[36] Algunas revistas se hicieron eco de la desaparición de la revista, como Antonio María Segovia, *El Estudiante,* en un artículo irónico que publicó en *Correo de las Damas* y en *El jorobado* que concluyen con los siguientes versos:

---

peculiares del estado de las Bellas Artes en España y las determinaciones ideológicas del público. Su posición no resulta desde luego, plenamente progresista; por el contrario la constante preocupación de Ochoa, como antes lo fuera de López Soler, sería la de convencer al público de la honorabilidad del romanticismo, acentuando su identidad cristiana." Ibídem, p. XIV.

[32] OCHOA, E. De.: Op. cit., tomo I, pp. 251/252.

[33] "Estaba El Artista muy bellamente editada, su presentación era incluso lujosa, con ilustraciones en litografía de gran calidad. Éstas eran sobre todo, retratos que acompañaban a las biografías de escritores y artistas antiguos o contemporáneos y reproducciones de monumentos artísticos. Sus doce páginas estaban en parte dedicadas a la crítica e información literaria y en parte a la literatura de creación. Poemas, cuadros costumbristas, cuentos fantásticos." SEOANE, M.C.: Op. cit., p. 166.

[34] ALLISON PEERS, E.: Op. cit., p. 424.

[35] MARRAST, R.: Op. cit., pp. 421/426.

[36] SEOANE, M.C.: Op. cit., pp. 166/167.

"Más versos hizo que cobró pesetas,
Más retratos que tuvo suscriptores,
España, que no está por los poetas,
Ni se le dá una higa de pintores
Al versificador y al retratista,
Ingrata abandonó. ¡Mísero Artista!"[37]

Es difícil pensar que, dado el carácter elitista de la publicación, hubiera muchos lectores asiduos entre las restantes clases sociales.[38] Por último, Marrast apunta como motivo que pueda explicar la desaparición de *El Artista* el hecho de que casi todos los jóvenes colaboradores de la revista eran desconocidos y que no contaba entre sus filas con ninguno de los artistas y escritores acreditados en el momento, Martínez de la Rosa, Bretón de los Herreros, Estebánez Calderón, Larra, Rivas o Mesonero, a pesar de ser alguno de éstos amigo de Madrazo y de Ochoa. Sean cuales fueren los motivos que dieron al traste con la revista, y aún cuando surgirán nuevos nombres e intentos que trataron se seguir la senda iniciada, (algunos más afortunados y duraderos) y en los que tomaron parte nombres que se dieron a conocer en *El Artista*, bien es cierto que ninguna reunió las cualidades y características de la que tratamos.[39]

El Artista tiene cien estampas litográficas fuera de página que acompañaron a las sesenta y cinco entregas de que constó la publicación, desde enero de 1835 a abril de 1836. El promedio, por entrega, solía ser de una o dos muy cuidadas y, todas, realizadas en el *Real Establecimiento Litográfico de Madrid* que dirigía José de Madrazo. Eran de excelente calidad.[40] Puede también afirmarse que, de la producción de estampas litográficas de las prensas españolas en las primeras décadas del siglo XIX, las únicas de creación que se van a producir en España y de notable calidad artística, fueron las que procedían del citado establecimiento litográfico. La experiencia académica de José de Madrazo, pintor de cámara de Fernando VII y Director del Real

---

[37] Ibídem, p. 167.

[38] "Si descartamos la "multitud indiferente a todo", que es pobre e inculta; la "clase media que se ilustra lentamente" y acude al teatro o lee algunas novelas en busca de ilusión y evasión, nos queda la "clase privilegiada". Ésta que se compone de nobles, intelectuales y artistas que han adquirido en el extranjero o del extranjero una cultura que, erróneamente, imaginan ampliamente difundida entre sus compatriotas." MARRAST, R.: Op. cit., pp. 424/425.

[39] "La rápida desaparición de El Artista dejó un hondo sentido de frustración entre los escritores y artistas de la joven generación romántica, frustración que en cierta medida desbordaba los límites en los que se venía afrontando habitualmente en el país el fracaso de este tipo de empresas periodísticas [...] El Artista era algo más que una simple revista concebida y realizada con mejor o peor fortuna; se había presentado como un manifiesto, un nuevo programa cultural, como el portavoz de ideas sociales de regeneración para la España post-fernandina." GONZÁLEZ GARCÍA, A. y CALVO SERRALLER, F.: Op. cit., p. XVIII.

[40] "Si algo caracteriza la producción del Real establecimiento Litográfico es su calidad. La mayoría de las estampas que salieron de sus prensas son de buen papel y de muy cuidada estampación, por lo que pueden presentarse, en cuanto a la técnica empleada, como las mejores obras litográficas que hasta entonces habían hecho en España". VEGA, J.: *La estampa culta en el siglo XIX*, en Summa Artis, tomo XXXII. Madrid. 1988, p. 103.

Establecimiento, se plasmaba en el rigor de la preparación dibujística de los litógrafos, a los que exigía con severidad y sin licencias personales, una total perfección en el acabado y realización de las estampas, dado que la principal finalidad del centro era la realización de la obra *Colección Litográfica de los cuadros del Rey de España.*[41]

Casi todas las litografías fueron realizadas en papel de China; papel muy fino y resistente que permite una precisión enorme en los más mínimos detalles de la estampación. Este papel, después del tiraje, se pegaba con un engrudo sobre una base consistente que solía ser un papel en blanco de buena calidad. Hay que recalcar la gran importancia que en la litografía tiene el papel que se va a usar para la impresión, ya que, en gran medida, éste es el que se va a encargar de poner en evidencia la belleza y sutileza de los negros, y la delicadeza de los blancos. José de Madrazo introdujo la utilización del papel de China que había adquirido en Francia y que precisaba operarios cuidadosos para su elaboración y acabado.[42] En todas ellas se ha utilizado tinta negra, y que la técnica usual era la del aguatinta litográfica combinada con el lápiz, la pluma, el pincel y el rascador.

Un pequeño número fue realizado imitando los efectos del grabado xilográfico, a la testa; procedimiento que se había extendido desde finales del siglo XVIII en Inglaterra y a principios del siglo XIX en Francia. Los jóvenes editores, entusiasmados por todo aquello que provenía del país vecino y suponía una innovación, trataron de divulgar la técnica a través de la revista. [43] Sin embargo

---

[41] "En la producción del Real Establecimiento Litográfico de Madrid coinciden dibujantes extranjeros y españoles bajo una misma dirección y con unos mismos objetivos: fabricar estampas litográficas cultas de calidad. Estas estampas se pueden clasificar en tres apartados distintos: las estampas vinculadas a la casa real, no tanto porque estuvieran subvencionadas o pagadas por la tesorería de palacio, como por ser un soporte visual constante de las imágenes, actividades, servicios y posesiones del rey y su familia, con una clara incidencia de las novedades políticas. En un segundo grupo se encontrarían las estampas vinculadas a la familia Madrazo, bien sea por estar relacionadas con sus actividades o patrimonio artístico. Por último se encontrarían las estampas realizadas por encargo de instituciones o de particulares, bien fueran para ilustrar libros, formar colecciones de estampas o bien para estampas sueltas. En este último grupo también caben las que se produjeron por iniciativa de los dibujantes litógrafos del real Establecimiento Litográfico." Ibídem, p. 105.

[42] "Si algo caracteriza la producción del Real establecimiento Litográfico es su calidad. La mayoría de las estampas que salieron de sus prensas son de buen papel y de muy cuidada estampación, por lo que pueden presentarse, en cuanto a la técnica empleada, como las mejores obras litográficas que hasta entonces habían hecho en España." Ibídem, p. 103.

[43] "El interés de estos jóvenes por el grabado en madera se puso de manifiesto en la explicación dada con motivo de la estampa que ilustra la narración de Eugenio de Ochoa El castillo del espectro: "La estampa litografiada que damos en este número, ha sido ejecutada con el objeto de presentar a nuestros lectores una imitación del grabado en madera que han elevado a tan alta perfección los artistas ingleses y franceses", poco después se volvían a hacer eco los editores de este tipo de grabado: "increíbles son los progresos que de algunos años a esta parte ha hecho en Francia e Inglaterra el grabado en madera, infinitamente menos costoso que el grabado en acero y cobre, y elevado ya por algunos artistas a un grado de perfección de que no parecía susceptible. En la Exposición de París del año 34 ha ocupado

no fue en *El Artista* donde se utilizaron viñetas o estampas grabadas en madera a contrafibra con gran profusión, sino en el *Semanario Pintoresco español* (1836-1857) como recoge Juan Carrete en el Catálogo de la Exposición, *Estampas, cinco siglos de imagen impresa*, ésta y numerosas revistas ilustradas, que proliferaron, sobre todo en la siguiente década, utilizaron la citada técnica sobre todo por la economía de la producción del grabado.[44]

El conjunto se distribuye en los tres tomos: treinta y nueve en el primero, cuarenta en el segundo y veintiuno en el tercero. Del conjunto, veintinueve, son retratos; siete, de personajes del Siglo de Oro: escritores, artistas, dramaturgos, poetas y, veintidós, contemporáneos, también del mundo del arte y de las letras. Diez, ilustran paisajes y vistas, con características netas del romanticismo pintoresco, apareciendo en todas ellas figuras de carácter lírico o costumbrista.

Algunas ilustran temas clásicos, como el de la estampa titulada *Ínsula Barataria*, o descripciones de inventos extranjeros como, *Máquina para subir a la mina*. Nueve, corresponden a dibujos de carácter instructivo, esquemáticos y lineales, sobre proyectos y bocetos de cenotafios, monumentos funerarios, estatuas, apuntes sobre composición de rostros, dibujos de temas de contenido clásico y de una obra de Berruguete. Dos más, corresponden a las portadas de los tomos I y II. Otras dos, se refieren a la partitura de la canción de Eugenio de Ochoa *Pobre María*, con música de Santiago Masarnau.

Por último, cuarenta y ocho, de carácter literario, son el objeto de nuestra selección. Analizaremos los estereotipos que ponen de manifiesto la nueva estética romántica, en lo plástico como imagen de lo literario. Este rico y variado repertorio, puede ser que no resistiera una confrontación con las muestras semejantes de otros romanticismos, pero no se puede poner en duda el valor y el significado que tienen para la comprensión del movimiento romántico español. Los géneros en los que se han encuadrado las cuarenta y ocho estampas son: Poesía, cuento o narración y artículos periodísticos, dentro de cada apartado, se establecen, después subdivisiones según los temas ilustrados:

A) Láminas que ilustran poemas: En este apartado hemos agrupado catorce estampas que se corresponden a poemas publicados en distintas entregas de la revista y alguna publicada sin relación explícita, pero con claras referencias poéticas. Son éstas: *El pescador, La canción del Pirata, Separación, Una madre, El caballero de Olmedo, Un griego, El bulto de negro capuz, Ruy-*

---

este ramo un lugar distinguido entre las artes liberales, y en el día a él se deben lindísimas viñetas con que se adornan casi todas las obras de lujo". Ibídem, p. 143.

[44] CARRETE PARRONDO, J.: *Estampas. Cinco Siglos de Imagen Impresa*, Madrid. Dic. 1981-feb. 1982, p. 35.

Velázquez, Rº del Cid, El monasterio, La muerte del abad, La agitación, E la mi aparve.

1.- Láminas que ilustran poemas de carácter amoroso: *El pescador* y *El monasterio.* La primera de ellas está ambientada en un espacio intemporal y, la segunda, en un marco histórico-medieval, ambas presentan connotaciones y estereotipos iconográficos de contenido netamente románticos. *El pescador*, figura CCXXV, de Pharamond Blanchard, ilustra un poema de Eugenio de Ochoa. Es la dramática historia de amor entre dos humildes personajes que termina fatalmente. El dibujante ha plasmado el momento final del poema; la muerte de los protagonistas, cuyos cuerpos abrazados devuelve el mar a la pedregosa orilla. El ilustrador ha eludido dibujar el momento de máxima tensión, que sería la lucha desesperada de ambos jóvenes en las olas. El mar embravecido, las olas y la tempestad, elementos iconográficos de gran dramatismo, abundaron en las ilustraciones francesas, concretamente en las del trágico final de los protagonistas de la novela, *Pablo y Virginia,* de Bernardine de Saint-Pierre, que tuvo gran difusión convirtiéndose en un modelo de frecuente inspiración romántica; una de las más bellas ilustraciones de este tema fue la del naufragio grabada por Roger a partir de un dibujo de Pierre-Paul Pru'hom, para la edición de 1806. También las de Tony Joannot grabadas en madera para la de 1833, son enormemente dramáticas.[45]

"Brilla la luna en tanto
Serena, hermosa y clara
Y sobre el manso río
Su pura luz resbala.
Difícil es la orilla...
La mar está cercana....
Fatídicos graznidos
El triste búho lanza....
La mar en breves horas
Al retirar sus aguas,
Dos cuerpos abrazados
Depositó en la playa!!!!...."

E. de Ochoa. [46]

Aparecen numerosos elementos gráficos de notable contenido romántico, la noche, la tempestad, los cadáveres abrazados, los tres tétricos pájaros que sobrevuelan la terrible escena. El sentido del hado o sino fatal, adquiere enorme plasticidad en la recreación de la imagen literaria y lleva aparejada la intención de conmover y despertar los sentimientos, la piedad, el horror. El tema, no obstante, se ha tratado sin truculencia, el sufrimiento ha pasado y el terror a la muerte se ha convertido en un concierto rumoroso, en un juego o danza entre la barca vacía, que se mece en el agua, y la gran ola que nos habla de la fragilidad de la vida, de su brevedad y caducidad, de la escasa

[45] ROSEN, Ch. & ZERNER, H.: *Romanticismo y realismo.* Madrid. 1988, pp. 82/83.
[46] OCHOA, E. de.: *El pescador,* El Artista, entrega 1, tomo I, pp. 5/6

duración de la felicidad y el placer, de lo efímero y de lo pasajero. La vida acaba como la ola, en un reflujo que, en este caso, nos parece que más que descubrir se dispone a abrazar amorosamente los cuerpos tendidos en la playa.

La segunda, *El monasterio*, figura CCXXIX, de Elena Feillet, ilustra un poema de Eugenio de Ochoa. En este caso, el contenido tiene un carácter artificioso y sobrenatural. Es una historia de amor, dramática y terrible, que culmina con el suicidio de un pescador desesperado por la muerte de la amada, a la que pretende unirse, dándose muerte. La escena recrea un entorno arquitectónico gótico de claras connotaciones románticas, con elementos iconográficos reconocibles: arcadas, corredores, celosías, bruma, noche tenebrosa, y la luna rielando sobre el agua en la que se percibe una barca con un hombre. Refleja, con cierto lirismo y sin recursos truculentos, la visión del espíritu atormentado de la muchacha que aparece, vestida de religiosa, apoyada sobre un arpa:

"¿Ves en aquella ventana
Moverse una blanca forma
Cual misteriosa fantasma?
Virgen es del Monasterio
Si mis ojos no me engañan:...[...]
Y ora al cielo los eleva,
Ora en nosotros los clava.
Al viento flota su velo,
Y entre suspiros derrama
Sus palabras lastimeras
Al lánguido son de un arpa"

E. de Ochoa.[47]

Ha eludido la artista el tema del suicidio y la imagen central es la sobrenatural y espectral aparición, lenguaje gráfico que la hace de fácil comprensión y provoca el estímulo de lo sentimental. Simboliza, como la anterior, el sentido de la vida sometida al oleaje de las pasiones, en la constante alusión a la imagen del pescador; a la felicidad, que es imposible aprehender y acaparar como es imposible abarcar el mar; a la fugacidad de la vida y al sentimiento sublime del amor que sólo se puede lograr más allá de la muerte.

2º.- Láminas que ilustran temas de exaltado contenido romántico: *La canción del Pirata*, *Un griego*, La agitación, *Una madre* y *La muerte del abad*. La primera de este grupo, *La canción del Pirata*, figura CCXXIX, de Elena Feillet, ilustra un poema de José de Espronceda del mismo título. Este poema es considerado por todos los estudiosos del romanticismo español como el de mayor calidad de la revista *El Artista*. La ilustración ofrece una fidedigna imagen iconográfica del texto y constituye una de las más bellas y logradas de la publicación. A través del lenguaje formal ofrece, mediante la elegantísima

[47] OCHOA, E. De.: *El Monasterio*, en *El Artista*, entrega 2, tomo II, pp. 20/22.

silueta del navío, marco y trono del personaje, el símbolo plástico del canto a la libertad individual y el desprecio a todo valor establecido, leyes, religión, patria, vida, que se recogen en el vibrante poema. El pirata expresa:

"Un individualismo belicoso, pero su espíritu de lucha tiene un aire de juego, de deporte, dentro de una especie de una libertad embriagadora, de reto a la sociedad y a la muerte."[48]

En la imagen, la figura grandiosa del velero sobre el mar, cabalgando sobre las olas, es el elemento iconográfico determinante que expresa la fuerza de la libertad en la inmensidad del mar. La escena se desarrolla en una turbia y nebulosa bruma, iluminada por la luna que, indefectiblemente, acuna y recoge la diminuta, empenachada y oriental figura del pirata. Éste, con tan someros elementos, personaliza todo el ímpetu y el impulso de la libertad, cuyo centro virtual es esa representación ensimismada y vibrante que contribuye a reforzar el icono en la imagen gráfica, conjugando la expresión plástica, casi pictoricista, con la literaria del verso, sintetizando el significado pleno del romanticismo revolucionario:

"Que es mi barco mi tesoro,
Es mi Dios la libertad,
Mi ley la fuerza y el viento,
Mi única pátria la mar."
J. de Espronceda.[49]

La estampa *Un griego*, figura CCXXXI, de Elena Feillet, ilustra un poema de Eugenio de Ochoa. Los elementos iconográficos utilizados son de claro contenido romántico, la cruz de gran tamaño destacando oblicuamente en el horizonte, el tronco retorcido, el muro en ruinas, tres pájaros sobrevolando la escena, cuerpos muertos por el suelo. Son Ingredientes románticos fácilmente reconocibles, cuyas fuentes de inspiración más directas pueden encontrarse en las ilustraciones románticas alemanas; ésta, concretamente, nos remite a una ilustración de Caspar David Friedrich, *Aflicció*, de 1799.[50]

En la composición de Elena Feillet, los recursos iconográficos constituyen un entorno reconocible para la exaltación del patriotismo, del nacionalismo y de la libertad, incorporando a la escena los símbolos de la lucha, de las armas y de la revolución, las cadenas rotas. Muestra un tono de moderación, muy lejos de las exaltadas ilustraciones francesas de carácter revolucionario y patriótico, en las que los elementos dialécticos son grandielocuentes, los gestos desaforados, las actitudes de los grupos armados, exaltadas, frecuentes en el repertorio de los primeros románticos, como Gericault o Delacroix. Aquí, por el contrario, el héroe, el patriota griego, aparece en postura reflexiva, pensativo; atento, tal vez a la llamada del poema que le propone la epopeya hispana, la

[48] MARRAST, R.: Op. cit., p. 431.
[49] ESPRONCEDA, J. de.: *Canción del pirata*. Op. cit., entrega 4ª, tomo I, pp. 43/44.
[50] CATÁLOGO: *Entre la Illustració i el Romanticisme. 1780-1850*, Barcelona. 1988, p. 99.

Guerra de la Independencia, como modelo a imitar y seguir. Para los lectores el mayor atractivo estaría en el pintoresquismo del tipo griego, exquisitamente dibujado:

> *"Alzate y vence, y el ejemplo imita*
> *Que diera al mundo atónito mi Patria,*
> *Cuando cayó de súbito sobre ella*
> *El terrible gigante de las Galias."*
> E. de Ochoa.[51]

La tercera, *La agitación*, figura CCXLIII, de Federico de Madrazo, ilustra un poema de Eugenio de Ochoa. La técnica dibujística de su autor, dota a esta litografía de una soltura, fuerza y gracia innegables; Muestra numerosos elementos plásticos recurrentes al tema literario. El poema está cargado de símbolos de contenido romántico, patria, gloria, hado fatal, vida turbulenta, genio. Expresa la búsqueda incesante del hombre para encontrar la felicidad y, en estas reflexiones, la felicidad consiste, precisamente, en la tortura y agitación que produce esa tormentosa y sublime persecución. La imagen gráfica es también arquetípica, un joven romántico de mirada atormentada y feroz; la roca acantilada; el horizonte profundo del proceloso mar en el que no faltan los astros, la luna o el sol que mueren y, sobre todo, la fantástica aparición de la ansiada felicidad que viene a ser un espectro, representado bajo la figura de una semivelada beldad de corte griego, cuyos agitados velos rozan al pasar al desgraciado y feliz poeta. Denota influencias de carácter onírico de la ilustración inglesa.

Las siguientes, *Una madre*, figura CCXXX, y *La muerte del abad*, figura CCLIX, de Elena Feillet y Carlos Luis de Ribera, respectivamente, las analizaremos de un modo global, por los simbolismos que presentan, aunque técnica y tema sean diametralmente opuestos. Ilustran sendos poemas de Eugenio de Ochoa. En *Una madre*, aparece la exaltación del sentimiento maternal; en *La muerte del abad*, sobrevuela el espanto de la presencia de la muerte. La similitud es conceptual, se encuentra en lo literario ya que, en ambos poemas, domina el sentimiento religioso, se medita sobre las asechanzas, males y pecados encubiertos que acechan al hombre y que le impiden, a veces, como un hado nefasto, apartarse de la perdición y el horror del abismo infernal. El santo abad, en el instante supremo y sublime de la muerte, abre un camino, con su ejemplo, para llevar una vida recta; la madre, que protege y ampara al confiado niño, recostado en su seno, no podrá librarle del destino fatal que se augura, si no sigue siempre el buen camino. El tema romántico sobre el destino y del sino fatal, está impregnado de un sentido religioso sobre el bien y del mal, tratados con un total sentido moralizador y didáctico, muy conservador.

---

[51] OCHOA, E. De.: *Un griego*. Op. cit., entrega 11, tomo I, pp. 124/126.

3.- Láminas de ambientación histórica: Se pueden enumerar en este apartado, las tituladas: *Separación*, *El caballero de Olmedo*, *Interior de un harén*, *El bulto de negro capuz*, *Ruy-Velázquez* y *Rº del Cid*. Este grupo presenta elementos comunes que hacen reconocibles dos propuestas románticas, la importancia del pasado medieval español y la del romancero, bien sea en personajes de nuestra historia, o en modelos inspirados en ella, o en las leyendas épicas. En el tratamiento de estos temas, influyó la corriente novelesca inglesa y el entusiasmo que sintieron los viajeros franceses por España, inspirándose en nuestro pasado, en los romances cristianos u orientales, sobre todo de la época dorada de Al-Ándalus.

La lámina, *El caballero de Olmedo*, figura CCLIV, de Carlos Luis de Ribera, ilustra un poema de Pedro de Madrazo. Representa, con una extraordinaria fidelidad literaria, el trágico y lúgubre momento en el que el caballero descubre el cuerpo de su amada, despeñado, al pie del castillo. Contiene todos los elementos iconográficos requeridos, noche tormentosa, luna, castillo, caballero de empenachada armadura, desgraciada heroína muerta, búho sobrevolando la escena, arbustos retorcidos, velo fantasmal flotante.

Perviven claras las connotaciones con el héroe byroniano, el mito ossiánico, las novelas góticas y las leyendas anglosajonas; en la figura femenina, reminiscencias de los mundos mágicos de Blake, Fusseli o Flaxmann. En *El bulto de negro capuz*, figura CCLVI, y *Ruy-Velázquez*, figura CCLVII, ambas de Carlos Luis de Ribera, ilustran sendos poemas; el primero, de Patricio de la Escosura, está inspirado en el tema de los Comuneros. Recrea al héroe, conducido al cadalso, y a su esposa, Blanca, que se precipita junto a él, cubierta con el negro capuz, cuando cae el hacha del verdugo segando ambas cabezas:

> *"En torno al cadalso se ven los soldados,*
> *Que fieros empuñan terrible arcabuz,*
> *A par del verdugo, mirando asombrados,*
> *Al bulto vestido del negro capuz...[..]*
> *Salió el Comunero, gallardo, contrito,*
> *Oyendo al buen fraile que hablándole vá.*
> *Enfrente el cadalso miró de hito en hito,*
> *Más de no turbarse, señales dará."* [52]

La segunda, ilustra el poema histórico del Duque de Rivas, *El moro expósito*, que no aparece en la revista. Recoge el tema del *romance de Mudarra*, en el que se combinan la imaginería inglesa y el sentimiento nostálgico de la patria perdida. Ambas, reflejan las imágenes literarias con un paralelismo interpretativo fiel al texto, eligiendo los momentos de mayor intensidad dramática; su finalidad era la de despertar violentos sentimientos. Manifiestan una unidad expresiva netamente pictoricísta, característica de este artista. Los

[52] ESCOSURA, P. de la.: *El bulto de negro capuz*. Op. cit., entrega 18, tomo I, p. 211.

estereotipos muestran, en ambos casos, al héroe romántico, con sus cualidades, valor, sacrificio, lealtad; además, el desprecio por la vida, al colocar los ideales nobles por encima de todo hasta la muerte. Eran las notas, idealizadas, que tenían los héroes cantados por los trovadores medievales, cuyo lenguaje permanece, ineludiblemente, unido a todas las consideraciones escenográficas e iconográficas en las estampas de tema histórico.

Otras dos son de Federico de Madrazo. *Separación*, figura CCXXXVI, ilustra un poema de creación de Pedro de Madrazo, ambientado en la Edad Media, incluido el lenguaje que el autor escribió imitando la *fabla antigua*. La segunda, *Rº del Cid*, figura CCXLI, no tiene referencia literaria en el texto, pero, el pie, se refiere a las *Mocedades del Cid*. Están realizadas con una técnica dibujística casi caligráfica y contienen los elementos iconográficos históricos y trovadorescos que reconstruyen el pasado, como fuente de inspiración, presentando un repertorio modélico y ejemplarizante como contrapunto de una realidad contemporánea que se censura. Sitiales, ventanales góticos, ropajes, paños de terciopelo, y, en los personajes, el gesto elocuente, determinado que mueve a la defensa de los valores indestructibles, la lealtad y el honor como bandera para defender y sentimientos a despertar. Por último, *Interior de un harén*, figura CCXXXII, de Elena Feillet, ilustra una de las escenas del romance *El Pelayo*, de José de Espronceda. Es de tema morisco u oriental, recoge fielmente una de las estrofas del poema que describe la vida de las mujeres de un harén:

"De mágicos jardines rodeado
Se alza un rico salón, donde descansa
El moro rey cuando el fatal cuidado
Y cortesano estrépito le cansa: [...]
Lánguida acaso mora peregrina,
En blando lecho de damasco y flores,
Allí voluptuosa se reclina,
Y en sus ojos amor prende de amores:
En tanto que otra de beldad divina
Con aguas de riquísimos olores
Baña la negra cabellera riza
Que por la airosa espalda se desliza."

J. de Espronceda.[53]

La lámina manifiesta innegables connotaciones con los dibujos franceses de temas de odaliscas orientales. Con delicado trazo recrea un ambiente sensual y misterioso de lo morisco que tanto atraía a los románticos, escritores o artistas, y que fue una notable fuente de inspiración plástica y literaria.

[53] ESPRONCEDA, J. de.: *El Pelayo. Fragmentos.* Op. cit., entrega XII, tomo I, pp. 137/138.

B) Láminas que ilustran cuentos o narraciones literarias: Comprende el grupo más numeroso, con veintisiete láminas, que se han clasificado en cuatro apartados, según los temas ilustrados, histórico, fantástico, costumbrista o textos clásicos. *El castillo del espectro, Calaveradas de muchacho, Lectura interesante, Stephen, Y luego una fantasma..., Los dos artistas, Ramiro, Toribio, Luisa, La lealtad, Dábale el arriero a Sancho, Y apartándome, Diego García de Paredes, La fantasma, Yago Yasck (abate..), Yago Yasck (Empezó un canto...), Un capricho, La pesadilla, ¡Adiós!, D. Quixote, La constante cordobesa, Colgó la Cañizares el candil, "Rinconete y Cortadillo, Escena de Dante, Escena pavuna, Chica a nuestra salú, Trajes de Salzburgo.*

Casi todas ilustran cuentos o narraciones publicadas en la revista. Un pequeño número, se refieren a temas clásicos, de temática cervantina, sin más apoyo textual que el pie de la lámina. Por último, *La lealtad*, ha sido incluida en virtud de las características narrativas que presenta la imagen gráfica. Hemos realizado una clasificación semejante a la del bloque anterior, las láminas que ilustran poemas. Dadas las características de las narraciones, cuya función era la de deleitar distrayendo, y la atracción que ejercían en los lectores, como medio de evasión, se puede observar que, aunque persisten los elementos simbólicos de carácter romántico, estos, adquieren matices menos directos, sublimados a través de la acción que, en ocasiones, pueden desvirtuarse en función de los factores sensibles y emocionales. A los apartados expuestos anteriormente, añadiremos las de contenido fantástico y las de carácter costumbrista.

1º.- Láminas que ilustran narraciones históricas: *El castillo del espectro, Los dos artistas, Ramiro, Luisa, La lealtad, Diego García de Paredes* y *La constante cordobesa*. Cuatro, contienen claros ingredientes fantásticos de los cuentos *góticos*, (Gothic Tale) tan del gusto romántico. Son, *El castillo del espectro*, figura CCXXVI, de Pharamond Blanchard, ilustra un cuento fantástico de Eugenio de Ochoa. El texto expresa el dramatismo que refleja la imagen:

"... Sacó el jóven entre sus brazos á su amante hermosa y se dirigió al salon del festin, donde yacian aun por tierra el caballero arrastrándose por el suelo, y arrojando espuma por la boca con unos bramidos horribles como los de un toro aherrojado entre cadenas. Cogióle entre sus brazos el robusto mancebo, y arrojóle vivo por una de las ventanas del salon en el torrente que corria al pie del castillo, acrecentado con las abundantes aguas de la lluvia." [54]

Ramiro, figura CCLVIII, de Carlos Luis de Ribera, ilustra un cuento de inspiración histórica de Eugenio de Ochoa. El texto que refleja la imagen dice lo siguiente:

[54] OCHOA, E. de.: *El castillo del espectro.* Op. cit., entrega 2, tomo I, p. 18.

"... brillaba la luna en mitad del cielo con un resplandor que pudiera competir con el mismo sol; y habiendo llegado á lo mas espeso de la Vega, vió Ramiro lleno de horror un cadáver ensangrentado cubierto de un riquisimo trage musulman, y desfigurado con un sin fin de anchas y profundas heridas. Quedose al verlo pálido como la muerte.." [55]

Luisa, figura CCLX de Carlos Luis de Ribera, ilustra un cuento fantástico de Eugenio de Ochoa y *La constante cordobesa*, figura CCLI, de Federico de Madrazo, ilustra una reseña, anónima, sobre la novela de D.N. Antonio inspirada en la de igual título de Gonzalo de Céspedes y Meneses del siglo XVII, historia ambientada en el reinado de Carlos I. Dice el texto:

"... y quitándose la manopla de la diestra, presenta á su amada los dedos largos y nudosos de una mano de esqueleto – y levantando con la izquierda el casco guerrero, dejó ver el cráneo pelado y la espresion sardónica de una calavera, cuyas huecas facciones, vistas á la luz de la luna, formaban un conjunto verdaderamente horrible y temeroso; - aquella calavera movia sus lábios de hueso como si quisiera articular algun sonido." [56]

Dos, se inspiran en personajes históricos, *Diego García de Paredes*, figura CCXLVII, de Federico de Madrazo que no tiene referencia textual y *los dos artistas*, figura CCXL, del mismo autor, ilustra una narración de José Bermúdez de Castro. La primera, refiere las hazañas, el valor y lealtad del personaje histórico; la segunda, crea una anécdota sobre el encuentro de dos personajes del Siglo de Oro, Cervantes y Velázquez que reflexionan sobre la gloria de los artistas.[57] Ésta, apoya el siguiente fragmento:

"- ¿Dónde está el lienzo? Dijo el viejo, aquí respondió el joven, y le alzó del suelo, borroso, empolvado, roto y sucio de la tierra que se habia pegado....
- ¡Qué vergüenza! No tienes disculpa.- ¿No estabas contento de tu obra? ¿qué es, pues, lo que te contentaria? Has destruido un prodigio, y decia esto considerando atentamente la pintura. Buena espresion... Esta cara se rie, toda ella rie! Buen colorido, viveza de concepto, estraño, ¡valiente toque!... " [58]

Por último, *La lealtad*, figura CCXXXIV, de J.G.A. que no tiene referencia textual, se ha incluido en este grupo por su iconografía, de ambientación histórica, y por su contenido narrativo, cuya finalidad parece ser moralizante y

---

[55] OCHOA, E. de.: *Ramiro*. Op. cit., entrega 25, tomo I, p. 298.
[56] OCHOA, E. de.: *Luisa*. Op. cit., entrega 5, tomo II, p. 44.
[57] "La dignificación de nuestra historia literaria venía, pues, a coincidir con la de nuestra historia del arte, y ambas venían a confluir en el arduo proceso de consolidación de nuestra propia identidad nacional. Bermúdez de Castro lo supo interpretar ingenua pero rotundamente, en "Los dos artistas")I, 281-286)), paradigma novelesco donde Velázquez y Cervantes se encuentran frente a frente." GONZÁLEZ GARCÍA, A. y CALVO SERRALLER, F. Op. cit., p. XVII.
[58] MADRAZO, F. de.: *Los dos artistas*. Op. cit., entrega 24, tomo I, p. 284.

simbólica, pues refleja la lealtad de un perrillo que defiende a un niño, indefenso frente al jinete que los contempla.

Los elementos iconográficos románticos, comunes o diferenciadores, que contienen estas láminas, sirven de contrapunto para lograr un repertorio fácilmente reconocible y son, en cuanto al simbolismo de la escenografía, la noche oscura y tormentosa; la luna, visitante anónima casi permanente; el paisaje, como medio de gran significante expresivo; la arquitectura, arquerías y vitrales; los grandes cortinajes de pesados terciopelos; las criptas e interiores espeluznantes y sepulcrales; los humos o brumas que diluyen las sombras. Las referencias históricas e historicistas, en la elección de los personajes, en los temas *romancescos*, epopeyas; así como, en la recreación del ambiente medieval, castillos, arquitecturas góticas, ruinas, monasterios.[59] Estos cuentos de creación, publicados en *El Artista*, coincidieron con diversas publicaciones de libros de similar carácter.[60]

2º.- Láminas que ilustran narraciones contemporáneas de carácter fantástico: Componen este apartado, seis láminas que ilustran dos cuentos, *Stephen*, de Eugenio de Ochoa y ,*Yago Yasck,* de Pedro de Madrazo. El primero, tiene dos, *Stephen*, figura CCXXXVIII y *Y luego una fantasma*, figura CCXXXIX, ambas de Federico de Madrazo. Las restantes, el segundo cuento. Dos, son de Carlos Luis de Ribera, con igual título, *Yago Yasck*, las figuras CCLXIV y CCLXV; dos, también de Madrazo, *Un capricho*, figura CCXXI, y *La fantasma*, figura CCXLVIII. Excelentes ilustraciones en las que los dos artistas utilizaron una amplia variedad técnica y estilística, si bien encontramos abundantes nexos en sus repertorios iconográficos.

Las de Madrazo que ilustran *Stephen,* presentan abundantes elementos plásticos que confieren a las imágenes el dramatismo emocional de la narración, reflejando los momentos más trágicos de la misma, el del sueño, en el cual un enorme espectro asesina al joven, y el suicidio del desgraciado protagonista. Si las escenas narrativas, cargadas de tremendismo y casualidades espantosas, son expresivas, no menos espectaculares resultan las ilustraciones que recrean las acciones y los personajes. La primera, *Y luego una fantasma*, tiene matices truculentos que se asociaron a una moda de

---

[59] "Aunque no era artista de gran originalidad, el propio Ochoa contribuyó con una incesante corriente de cuentos y versos, todos ellos del tipo caballeresco, lacrimoso o sepulcral, y a veces mezclándolos todos. Hoy es fácil tomar a chacota el artificioso mefistofelismo de "El castillo del espectro", un cuento fantástico como "Luisa", que se desarrolla en "la triste y nebulosa Alemania", y sobre todo, los imponentes grabados a toda plana de trovadores, caballeros, fantasmas y esqueletos." ALLISON PEERS, E.: Op. cit., pp. 422/423.

[60] "Las obras de este tipo, en verso o en prosa, publicadas en la revista, se insertan en la misma corriente que las colecciones de romances publicadas por Durán entre 1828 y 1832, posteriormente El moro expósito en 1834, las poesías de Zorrilla a partir de 1837 y por último los romances históricos de Rivas en 1840, así como las traducciones cada vez más numerosas de Walter Scott y la colección de novelas históricas publicadas por Delgado en los años 1834-1835". MARRAST, R.: Op. cit., p. 408.

la novela romántica, ridiculizada por alguno de los contemporáneos de estos autores que, en España, tuvieron un antecedente en la colección de novelas de horror, de Pérez Zaragoza, titulada, *Galería Fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* (1831); ésta, tuvo tal notoriedad que hasta Larra y Mesonero se refieren a ella.[61]

Los elementos iconográficos, esqueleto, murciélagos, cripta, vitrales, puñal, ofrecen los recursos suficientes para apoyar la espeluznante aparición y para erizar los cabellos del atormentado y desesperado joven. Es notable señalar que en ambas estampas se establecen dos arquetipos, el de la aparición fantasmal que sugiere lo demoníaco y las fuerzas desatadas del mal, y, el del hado fatal, la ausencia total de fe y la imposibilidad de superar el destino marcado.

La de la muerte de *Stephen*, a pesar del tema, contiene un lenguaje bellísimo, formal y estilístico, impregnado de un profundo lirismo que logra dotarla de una serenidad sublime y atrayente. La escenografía del cuarto del pobre alemán, estudio de pintor bohemio, un caballete y un cuadro con una pareja medieval en actitud feliz. El dibujo de esta primera estampa, exquisito, nos recuerda el cuadro de Henry Wallis, *La muerte de Chatterton,* (aunque éste es de 1856). Se pone de manifiesto la actitud trágica del hombre romántico ante la vida, los sentimientos y las pasiones desatadas, la soledad individual, el destino trágico y la muerte como liberadora. Veamos el fragmento que ilustra la primera:

"*.... pero sintió entonces un frio de muerte y oyó un ruido como de huesos que chocan entre sí..... porque en efecto estaba estrechando entre sus brazos un esqueleto cubierto con el mismo vestido blanco que habia visto sobre el cuerpo de Matilde y coronada la frente de flores como lo estaba ella cuando la vió aquella tarde. Aquel esqueleto cayó al suelo deshecho en cenizas con el contacto de Stephen, y luego otra fantasma gigantesca le dio un beso sobre la frente y le clavó en el pecho un agudísimo puñal....* "[62]

Las láminas del segundo cuento, *Yago Yasck*, muestran iconografías diferentes en la interpretación expresiva de las imágenes. Las dos de Carlos Luis de Ribera, tienen elementos de carácter realista y pictoricista, *Abate,...* y, *Empezó un canto.....* La primera, es una escena de carnaval, de claras connotaciones costumbristas, mientras que, en la segunda, destacan algunos elementos truculentos que le confieren cierto sentido sobrenatural y fantástico. Las imágenes están tratadas con gran moderación, sin concesiones espectaculares, para lo que solía ser el gusto por lo macabro y terrorífico en estas narraciones. En ambas láminas impera el buen gusto, los recursos formales y estilísticos logran trasmitir el dramatismo de la narración, confiriéndoles un sentimiento vago y misterioso a partir del dramatismo contenido en las imágenes.

---

[61] NAVAS RUIZ, R.: *El romanticismo español*, Madrid. 1982, p. 137.
[62] OCHOA, E. de.: *Stephen.* Op. cit, entrega 22, tomo I, p. 246.

Muy diferentes, en cuanto a tratamiento dibujístico, son las que realizó para este cuento Federico de Madrazo, porque recurrió a elaborarlas utilizando la técnica litográfica que imitaba el grabado xilográfico a la testa. Además, las dos están inspiradas o copiadas, casi exactamente, de la revista homónima francesa *L'Artiste* (1831), concretamente de algunas viñetas de aquella. Las que imita Federico de Madrazo son, *Un capricho* y *La fantasma*, que ilustran este cuento, además de otras dos, *La pesadilla* y *¡Adiós* que tienen el mismo estilo y técnica. Las cuatro tienen un tratamiento caricaturesco y esperpéntico de los temas, característica de algunos ilustradores franceses más notables del momento: Delacroix, Gavarny, Boulange, Motte, Johannot, (precisamente de este autor son las viñetas copiadas por Madrazo de *L'Artiste*).

La mayor parte de estos artistas, pintores e ilustradores, habían conocido la obra de Goya y ,concretamente, sus grabados que ejercieron en esta pléyade de románticos una enorme fascinación, hasta el punto de inspirarse, copiar, interpretar o plagiar motivos y elementos goyescos.[63] Son ilustraciones muy graciosas y expresivas, tienen símbolos de contenido romántico, esperpénticos y sobrenaturales; espantables y ridículos, en una ambivalencia que pretende ironizar más que horrorizar. La titulada *¡Adiós*, difiere, en cuanto al tema, de las otras tres puesto que en ésta aparecen dos desmelenados amantes, se supone de amores inconfesables, en un exagerado gesto declamatorio que sugiere, más bien, el lado ridículo de las novelas de corte dieciochesco del estilo de *Les liasons dangereuse* de Pierre Choderlos de Laclos, (1741-1803) que, a pesar de seguir publicándose en colecciones de pequeños libritos, habían sido desterradas del ámbito de los jóvenes escritores como motivo de creación, sustituyéndolas con novelas en las que nunca se conseguía la felicidad. Corresponde, pues, a un remedo de drama que queda implícito en la imagen gráfica. Sobre ésta y la titulada *La pesadilla*, Marrast aporta datos referentes a las dos pequeñas viñetas de Tony Johannot que ilustraban, en *L'Artiste,* el artículo de Raulin sobre *Les intimes* de Michel Raymond.[64]

Otra de ellas, *Un capricho,* está inspirada en un grabado anónimo de aquella publicación; ésta y *La fantasma,* también copiada, aparecen en *El Artista* ilustrando escenas espeluznantes del cuento *Yago Yasck*. Ambas siguen las mismas pautas que las anteriores y sus símbolos son claramente caricaturescos dentro de un lenguaje de contenido romántico, espectros,

---

[63] Asimismo, se descubre la inspiración goyesca – con ecos clarísimos e incluso préstamos de los caprichos – en las dos litografías que hizo Boulanger para ilustrar el poema "Fantomes". En la primera, una muerte esquelética agarra a su víctima para llevársela por los aires. Con sus alas ampliamenre despègadas, recuerda a ciertos demonios goyescos cuando atacan a su víctima humana. Más aún, la joven víctima de Boulanger muestra el mismo perfil delicadamente bosquejado, la misma grácil figura y el mismo ademán de abandono que varias de las mujeres jóvenes de Goya." HEMPEL LIPSCHUTZ, I.: *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid. 1988, p. 134.

[64] MARRAST, R.: Op. cit., p. 384

brujos, esqueletos, la noche, pesadillas, apariciones. El fragmento que apoya *La Fantasma*, dice lo siguiente:

"... siguióse un zumbido prolongado que iba en aumento, abriéronse las puertas de la alcoba y se apareció la fantasma. Arrojaban los cabellos llamas, que alumbraban su rostro acardenalado y las llagas aun recientes de la garganta. Al resplandor del espíritu entreabrió Jenaro sus ojos sin pupilas...."[65]

3.- Láminas de contenido costumbrista: En este grupo encuadramos, *Toribio*, *Escena pavuna*, *Chica a nuestra salú*, *Calaveradas de muchacho*, *Lectura interesante* y *Trajes de Salzburgo*. La primera, *Toribio*, figura CCXLII, de Federico de Madrazo, ilustra una narración de Pedro de Madrazo. La narración, de igual título, es de carácter satírico y burlesco, en la que se cuenta una historia de amor imposible entre un recién estrenado portero de la Corte que, desdeñado, pretende ahorcarse con la liga de su amada. Por supuesto, el final, sardónico y chusco, es que el enamorado acaba ahogando sus tristezas en vino. El personaje, de carácter netamente popular, muestra los recursos icónicos de las viñetas costumbristas sobre tipos de Madrid, como se recogían en la obra de Ramón Mesonero Romanos, *Escenas matritenses*, que se publicaron por esas fechas. El texto que refleja la escena dice:

"..... se sentó en una silla echando antes un trago de aguardiente para despavilarse, lanzó hacia el techo una lánguida mirada, abrió un palmo de boca, y desembarazando á la robusta pata de la fatal liga la rodeó á la garganta con toda serenidad. Esta fue la vez primera que formalmente no durmió..."[66]
En la misma línea, sobre ambientes madrileños, la de Carlos Luis de Ribera, *Escena pavuna*, figura CCLXIII, no tiene referencia textual, puede atribuirse a la difusión citada de la obra de Mesonero. Recoge una pequeña escena de las que se daban frecuentemente en Madrid. Del mismo contenido es, *Chica a nuestra salú*, figura CCXXIII, de José Avrial, sin referencia textual; como la anterior, hace referencia a temas castizos.

El Artista hizo eco en sus columnas a la obra de Mesonero y le dedicó páginas en algunas entregas, en artículos que recogen notas sobre las costumbres y los tipos populares madrileños. En ésta, hay referencia a la costumbre de emborracharse y beber, incluso durante los ritos y tradiciones de carácter más sagrado, como muestran los dos personajes que vemos en la ilustración, en la que se mezclan, sobre la mesa, los objetos de carácter religioso con la frasca de vino que se están repartiendo los dos personajes.

En este apartado se incluyen dos de Carlos Luis de Ribera, *Calaveradas de muchacho* y *Lectura interesante*. La primera, figura CCLIII, ilustra el cuento oriental, *¡Yadeste!*, de Eugenio de Ochoa. A ésta se refiere Marrast en su obra, *José de Espronceda y su tiempo*, relacionándola con las láminas que fueron

[65] OCHOA, E. de.: *Yago Yasck*. Op. cit., entrega 2, tomo III, p.58.
[66] MADRAZO, P. De.: *Toribio*. Op. cit., entrega 2, tomo II, p. 23.

tomadas de la revista francesa *L'Artiste*.[67] Ilustra una narración corta que trata del comportamiento de las mujeres y, en la que el mismo autor, hace referencia a la *Fisiología del matrimonio*. Marrast refiere como es la versión española del post-scriptum de la *Physiologie du mariage* de Balzac.[68] La lámina es de gran calidad, denotando el estilo elegante y preciosista del artista, en esta imagen gráfica de carácter romántico costumbrista. La composición y los tipos presentan reminiscencias de los cuadros de género flamencos y holandeses del siglo XVII y de los grabados de Hogarth.

Costumbrista es también, *Lectura interesante*, figura CCLV, ilustra la narración de Pedro de Madrazo *Alberto Regadón*. La figura femenina presenta numerosos elementos de contenido netamente romántico, la soledad, la ensoñación intimista, la total dejadez y el abandono de la mujer recogida en sí misma. No se sabe si, despierta, sueña o sueña dormida los mundos mágicos del libro que sostiene en su regazo, mientras que el enorme cortinaje da paso a un universo brumoso, más allá del jardín, donde se pierden sueños y nostalgias. Estereotipo femenino en esta imagen gráfica con el que se identificarían las buenas muchachas que accedieran a la estampa, puesto que a ellas, sobre todo, iban destinadas la mayor parte de estas publicaciones. Lectura moralizante y conservadora.

Por último, *Trajes de Salzburgo,* figura CCXXII, de autor anónimo, copiada de un dibujo de José Ezquerra, como figura en el pie, ilustra una narración, *El Salzburgo* de Joaquín Ezquerra, que ya había publicado otra sobre los Alpes. Trata de representar, con fidelidad, los tipos y caracteres que recoge la narración, personajes populares de otros países, especialmente de Alemania, país al que los románticos españoles profesaron gran admiración. El texto que refleja dice lo siguiente:

"... el trage nacional de los salburguenses participa ya algo de los habitantes de los alpes, sobre todo el de las mugeres, que es lo mismo que si dijéramos que es muy desairado y tiene muy poca gracia, por más que los pintores y poetas se empeñen en hermosearlo. Los hombres llevan una chaqueta negra muy corta y que se les remanga por detrás, chaleco de color, calzones cortos muy ajustados de ante negro, botas ó bien zapatos-borceguís con media blanca..." [69]

---

[67] "Por último Carlos Luis de Ribera se atribuye el El Artista la paternidad del grabado "Calaveradas de muchacho" que podemos ver en L'Artiste (T.II, 2º semestr de 1831, pág. 258)" .MARRAST, R.: Op. cit., p. 385.

[68] "Este texto apareció de nuevo en el nº 21 [24 de Septiembre] de 1837, pp.4-6 de la revista "No me olvides" elaborado por Pablo Cabañas, (Madrid, 1846), nº 177, pp. 84-86." Ibídem, p. 384.

[69] EZQUERRA, J.: *El Salzburgo*. Op. cit., entrega 11, tomo III, p. 124.

4°.- Láminas que ilustran textos clásicos o narraciones del Siglo de Oro: Son las tituladas, *Dábale el arriero a Sancho*, *Y apartándome*, *D. Quixote*, *Colgó la Cañizares el candil* y *Rinconete y Cortadillo*. No suelen estar acompañadas por un texto. Tres, ilustran temas cervantinos, la primera, *Dábale el arriero a Sancho*, figura CCXXIV, de Francisco Aranda, refiere un pasaje de *Don Quijote de la Mancha*, puede referirse a un artículo de Pedro de Madrazo, *Exposición de Pintura*, en el que se hace mención a dos pequeños cuadros del pintor José Ribelles sobre tema cervantino. La segunda, *Colgó la Cañizares el candil*, figura CCLXVII, de Carlos Luis de Ribera, ilustra un pasaje de una de las novelas ejemplares de Cervantes, *El coloquio de los perros,* aunque no hay referencia textual. La tercera, *Rinconete y Cortadillo*, figura CCLXVIII, también de Carlos Luis de Ribera, ilustra un pasaje de la novela ejemplar, homónima, de Cervantes, sin referencias textuales. Destaca, por sus cualidades retóricas y exquisito dibujo, la última.

Muy expresiva, pero de dibujo tosco, la escena de la pelea de Sancho y el arriero, en la que que, siguiendo fielmente el texto cervantino, se consigue matizar el tema del jocoso capítulo. La más inquietante, quizá por la dureza de la técnica litográfica aplicada (imitando la xilografía a la testa), es la titulada, *Colgó la Cañizares el candil de la pared,* en la que se combinan elementos iconográficos a caballo entre los de tema fantástico y los costumbristas, incorporando la figura de una Cañizares a medio camino entre las brujas de Goya o las representaciones de las celestinas, esperpénticas, más espantosas y siniestras.

Por último, las tituladas, *Y apartándome*, figura CCLXI, de Carlos Luis de Ribera, sin más referencia literaria que el pie, que refleja un pasaje de la novela de Cervantes: *Don Quijote de la Mancha, parte 1ª, capítulo XXVIII*; la titulada, *D. Quixote*, figura CCLXVI, del mismo autor, refiere una escena del capítulo segundo de la misma obra, sin referencia textual. Ambas, muestran la calidad dibujística de este artista, apoyando la primera la aventura de la mujer disfrazada de hombre. Muy novelesca en su representación iconográfica de contenido lirismo; la escenografía muestra connotaciones con las composiciones pictóricas del siglo XVII relacionadas con el tema bíblico de *Susana y los viejos*, que aquí aparece tratado con mayor desenfado, tal como corresponde al tema cervantino. La titulada, *D. Quixote,* refleja el momento en el que el personaje es armado caballero. Crea una imagen del héroe, sublimando la descripción literaria con registros de gran belleza expresiva e ilustrativa, aproximando al sentimiento romántico los sueños de gloria del ideal quijotesco.

Inspirada en el Renacimiento es, *Escena de Dante*, figura CCLXII, de Carlos Luis de Ribera que no apoya texto alguno. La referencia literaria que ilustra la imagen es la del pie de la misma, tomado de la *Divina Comedia – Purgatorio, Canto XXVIII*:

"E lá mi aparve, si comèggii appare
Súbitamente cosa, che disvia
Per maraviglia tuttialtro pensare,
Una donna soletta, che si gía
Cantando eit ecugliendo fior da fiore,
Ond'era pinta la sua via."[70]

El tema clásico muestra gran delicadeza en el tratamiento dibujístico y notables connotaciones iconográficas que nos remiten a la brevedad de la vida y la belleza. Recrea un paisaje idealizado en el que destaca, de forma soberbia, la estilizada figura femenina.

C) Láminas que ilustran artículos periodísticos: En este apartado se encuadran las láminas que ilustran artículos de diversos temas, o las que, dentro de la figuración gráfica, contienen elementos iconográficos, suficientes, de carácter narrativo para considerarlas dentro de este grupo. Son ocho: *Un romántico, Un trovador, Un artista del siglo XV, El pastor clasiquino, Antaño, Ogaño, Lo que ha sido y lo que es, Ah, ingrata Filis.*

Destacaremos aquellas cuya imagen gráfica presenta arquetipos de contenido netamente romántico, como son, *Un romántico, Un trovador, Un artista del siglo XV.* La primera, figura CCXXXV, de Federico de Madrazo, ilustra un artículo de Eugenio de Ochoa, de igual título. La imagen visual conjuga, fielmente, los elementos formales e iconográficos con la argumentación literaria, logrando un todo convincente, cuyo mensaje logra captar fácilmente el lector. Así, los elementos simbólicos que rodean al romántico, libros cultos, cabezas y bustos clásicos, cuadros y muebles elegantes, caballetes y cornucopias, respaldan la imagen gráfica que lo presenta en la figura de un joven de hermosa presencia, elegante, culto, sensible a la literatura y al arte. Veamos cómo lo define Ochoa:

"... mire en su frente arada por el estudio y la meditación; en su grave y melancólica fisonomía, donde brilla la llama del genio... contemple, decimos, no un hereje ni un Ante-cristo, sino un joven cuya alma llena de brillantes ilusiones quisiera ver reproducidas en nuestro siglo las santas creencias, las virtudes, la poesía de los tiempos caballerescos; cuya imaginación se entusiasma, más que con las hazañas de los griegos, con las proezas de los antiguos españoles; que prefiere Jimena a Dido, el Cid á Eneas, Calderón a Voltaire y Cervantes a Boileau.."
E. De Ochoa.[71]

Frente a las críticas que hacían algunos escritores y periodistas:

"<< La necedad se pega>>, ha dicho un autor célebre. No es esto afirmar que lo que hoy se entiende por romanticismo sea necedad, sino que todas las cosas exageradas suelen degenerar en necias; bajo este aspecto, la

[70] *El Artista.* Op. cit., entrega 21, tomo II.
[71] OCHOA, E. de.: *Un romántico.* Op. cit., entrega 3, tomo I, p. 36.

romanticomanía se pega también. Y no sólo se pega, sino que, al revés de otras enfermedades contagiosas, que a medida que se trasmiten pierden en grado de intensidad, ésta, por el contrario, adquiere en la inoculación tal desarrollo, que lo que en su origen pudo ser sublime, pasa después a ser ridículo; lo que en unos fue destello del genio, en otros viene a ser un ramo de locura."

R. Mesonero Romanos.[72]

Similar análisis puede llevarse a cabo con, *Un trovador*, figura CCXXVII, de Pharamond Blanchard, ilustra un articulo, de igual título, de Eugenio de Ochoa. En ésta abundan los elementos iconográficos inspirados en el pasado medieval y trovadoresco, que contribuyen a crear el estereotipo romántico del trovador, cantor de épicos romances y epopeyas. Contribuyen a ello, la lira, los ropajes, la espesura y la mole espectacular del torreón de un castillo. Otro tanto ocurre con, *Un artista del siglo XV*, figura CCLII, de Cayetano Palmaroli, ilustra un artículo, de igual título, de Eugenio de Ochoa. En éste, se reivindica la importancia del artista y su prestigio en la sociedad renacentista a diferencia de la poca valoración que, a juicio del autor, se tenía en la época moderna.

"Las bellas artes no eran entonces una especie de mercancía, una simple ocupacion que podia avenirse con cualquier otro quehacer habitual, como la del médico o el abogado: un artista no era entonces mas que un artista: no recorria los salones, no figuraba en las antesalas, ni pretendia empleos, ni era de la oposicion, ni estaba por el ministerio. En la edad media, una muralla de bronce separaba las diferentes clases de la sociedad: el artista, el sábio, el poeta constituian la de los que se ocupaban de las cosas del alma, de la inteligencia y de la imaginacion. Esta clase era poco numerosa y por lo mismo debia naturalmente resaltar más sobre la turba ignorante y vulgar."

E. De Ochoa. [73]

Los elementos iconográficos que acompañan al personaje, son de claro contenido romántico, bustos y objetos escultóricos, instrumentos musicales; otros de contenido científico, como una lámpara o candil; cuadros y bocetos; referencias a lo literario y a lo religioso. Trata, con insistencia, de dar relevancia a la figura del artista, reafirmando su identidad, sirviéndose de este arquetipo que contiene claras connotaciones con los postulados que, sobre el arte total, habían iniciado los prerrománticos alemanes. De recursos similares son las reflejan las diferencias entre el pasado dieciochesco, caduco y decadente, y el prometedor presente que aportan los jóvenes editores de *El Artista*; entre éstas: *Antaño*, figura CCXXVIII, de Pharamond Blanchard, no hay referencia textual. *Ogaño*, figura CCXLIV, de Federico de Madrazo, ilustra un artículo de Pedro de Madrazo, *Afecto a las Artes – Afecto a los empleos*. En éste se dice:

---

[72] MESONERO ROMANOS, R.: *El Romanticismo y los románticos*, en *Escenas matritenses*, Madrid, septiembre, 1837, p. 248.
[73] OCHOA, E. de.: *Un trovado*. Op. cit., entrega 10, tomo I, p.226.

"....todos ignoran, no solo su dificultad y el grande estudio que para ellas se necesita, sino tambien su nobleza, y faltando en esto á la exactitud y vilipendiando groseramente el empleo acaso mas digno de la criatura, confunden al artista, al hombre de genio, al ser privilegiado que al traves de una atmósfera corrompida de intrigas disfrazadas con el hábito de dignidades terrestres fija su vista en la bóveda encantada de la inmortalidad donde vé á Homero, Apeles, Dante, Rafael, Velazquez, Byron y otros artistas..."

P. de Madrazo.[74]

La tercera, *Lo que ha sido y lo que es*, figura CCXLVI, de Federico de Madrazo, puede ilustrar un artículo de Eugenio de Ochoa titulado, *Panorama matritense. Cuadros de Costumbres de la Capital.* La cuarta, *El pastor clasiquino*, figura CCXXXVII, del mismo autor, ilustra una artículo sobre los escritores neoclásicos, *Clasiquinos*, de José de Espronceda. La quinta y última de este bloque, *¡Ah, ingrata Filis*, figura CCXLV, también de Madrazo, sin referencias textuales.

Los artífices de El Artista, llevados por su entusiasmo romántico, trataron de difundir, lo que consideraban eran, las bases del movimiento en España. Dando forma a una ideología formal, literaria, estética y expresiva, participaron en la polémica entre los Clásicos y los Románticos. Denominaron, a los primeros, *clasiquistas*, considerando el término como sinónimo de lo inmovilista en la creación, lo imitador del estilo greco-romano, (ellos consideraban que la naturaleza es fuente de inspiración y no de vulgar imitación). *Antaño*, presenta al personaje en un ambiente sórdido y poco atrayente, tratado con técnica de efectos xilográficos, reflejando la servidumbre a la que había llegado el artista dieciochesco; mientras que *Ogaño*, trata del pintor romántico que aparece rodeado de símbolos característicos, armadura, ruinas clásicas, la luz, los materiales artísticos, y los libros, religiosos, clásicos, del Siglo de Oro y contemporáneos; sugiere los valores que aporta el romanticismo, el progreso, la nueva identidad del artista y el genio.

Las mismas connotaciones y repertorio, aunque con un tratamiento más esquemático, es, *Lo que ha sido y lo que es*. Parece ser que fue tomada de una plancha de bosquejos de Eugène Lami, litografiada por Grey y publicada en el tomo IX de *L'artiste,* (1er, semestre de 1835, pág. 24), Madrazo se ha limitado a añadir algunos pormenores y ha vestido con una levita al pintor moderno que figura el la estampa.[75] *El pastor clasiquino* y *¡Ah, ingrata Filis,* ilustran, la primera, un artículo de José de Espronceda sobre la imagen del *Clasiquino,* que tanta resonancia y contestación tuvo en la prensa de su tiempo. Ésta, está también tomada de un dibujo de F. Grenier publicado en *L'Artiste*. Presenta el contrapunto a la titulada, *Un romántico*, publicada meses antes, que ya Eugenio de Ochoa había prometido tratar objetivamente el tema

[74] MADRAZO, P. De.: *Afecto a las Artes – Afecto a los empleos.* Op. cit., entrega 11, tomo II, pp. 29/31.
[75] MARRAST, R.: Op. cit., p. 385,

en reflexiones literarias y gráficas, ambos artículos son complementarios; uno, presenta los aspectos positivos, exaltando de forma apasionada, el movimiento romántico; el otro, pone de manifiesto los negativos, en tono satírico y despectivo;[76] *¡Ah, ingrata Filis*, muestra a un ridículo personaje, disponiéndose a saltar por un balcón, mientras nombra a su Filis. Se publicó meses después que la anterior. Como aquella, manifiesta la postura que tenía *El Artista* respecto a los escritores y artistas de gusto neoclásico, siempre dentro de una línea cortés y de buen gusto.[77] Veamos un fragmento del texto que apoya la imagen:

"Y estaba el pastor Clasiquino sencillo y cándido, recordando los amores de su ingrata Clori en un valle pacífico... [...]Y era lo bueno que el inocente Clasiquino vivia en una de las calles de Madrid y pretendia al mismo tiempo un empleo en la Real Hacienda..[....] "Si por el pan que rige mi manada, yo he de hacer ver al mundo que esa caterva de poetas noveles, idólatras de los miserables Calderon, Shakespeare y comparsa, son inmorales y no saben escribir una égloga... qué digo una égloga? Ni cometer siquiera la figura llamada Onomatopeya."..[..] Y Clasiquino paso tras paso se recogió á su majada, tenaz en su empeño de seguir hecho borrego mientras le durare la vida." [78]

Este conjunto de ilustraciones constituye el más bello e interesante ejemplo de la ilustración romántica en España, las sucesivas publicaciones ilustradas, salvo alguna excepción, no alcanzarán este nivel artístico.[79]

---

[76] "En la aduladora palinodia que constituye su discurso de ingreso en la Academia Española pronunciado unos años más tarde, Ventura de la vega, tras ensalzar a Lista y burlarse – sin nombrarlos – de sus amigos Espronceda y Ochoa, decía entre otras cosas: "Aparecían caricaturas en que se presentaba a Meléndez, el restaurador de la poesía castellana, con peluca de bolsa, sombrero tricornio, zurrón y cayado, apacentando ovejas en el ejido y con este rótulo debajo: El Pastor Clasiquino". Basta una simple ojeada al grabado que ilustra el texto para cerciorarse de lo inexacto de esta descripción. Físicamente, Clasiquino no se parece en nada a Meléndez Valdés. No podía ser de otro modos, dado que Madrazo se limitó a reproducir un personaje sacado de un dibujo de F. Grenier publicado en L'Artiste." Ibídem, pp. 389/90.

[77] "Unos meses más tarde reaparece el mismo personaje en un grabado de El Artista. Esta vez Madrazo lo representa, igual de flaco y desgarbado, flanqueando de un salto su balcón por desesperación amorosa – como sugiere el pie maliciosamente sacado por Meléndez Valdés: "¡Ah, ingrata Filis...!" – a la vez que con el impulso ha salido disparada su zapatilla izquierda y su media izquierda ha quedado enrrollada en torno a su delgada pantorrilla. (Este grabado se publicó en el artista, II. [39, 17 de Septiembre del 1835, p. 156]. Su leyenda recoge el primer verso de "La paloma de Filis", de Meléndez Valdés: Filis, "ingrata Filis" (BAE, t, cit., p. 112ª)." Ibídem, p. 392.

[78] ESPRONCEDA, J. de.: *El pastor clasiquino*. Op. cit., entrega 20, tomo I, pp. 251/252.

[79] "El Artista fue un periódico que tuvo sus raíces en el capricho del ya por entonces difunto Fernando VII, ..[...] .. y la aventura de los jóvenes románticos españoles pudo realizarse por tener el respaldo del establecimiento, de manera que cuando el taller del Tívoli se vio obligado a suspender sus trabajos por haber perdido el respaldo real,..[...]..., simultáneamente desapareció El Artista, hecho que prueba su dependencia y su efímera vida....[....] No obstante, es cierto que El Artista presentó innovaciones en la producción de estampas litográficas, sobre todo abriendo el camino..[...] .. los pintores se decidieran a trabajar sobre la piedra caliza..." VEGA, J.: Op. cit., pp. 111/113.

1837

Cuatro títulos encontramos este año: ***El Museo Artístico y Literario***, (2 láminas); ***No me olvides***, (7 láminas); ***Observatorio Pintoresco,*** (15 láminas) y ***Siglo XIX,*** (19 láminas). Son cuarenta y tres ilustraciones.

1.- *EL MUSEO ARTÍSTICO Y LITERARIO*: Se editaba en Madrid, en la imprenta de la Compañía Tipográfica, primero y, después, en la de Boix. Era de aparición semanal, salía los jueves y las entregas, de ocho páginas, de 260x235 mm, a dos columnas; con cada una se daba una litografía, cuyos asuntos eran sobre monumentos, edificios históricos notables o piezas dramáticas; sólo dos de carácter literario. Apareció el 1 de junio de 1837 y cesó, con el número IX, el 27 de julio del mismo año. [80] Su editor fue R. Martínez y colaboraron en la revista, entre otros, Patricio de la Escosura, P. González, Nicomedes Pastor Díaz, Fernández de la Vega, A. García Gutiérrez, Larra, Bretón de los Herreros, Manuel Lasheras y Zorrilla.[81] (H.M.M.), (Signatura: A.H.9 / 5 [1827]).

Hemos catalogado las dos láminas que son litografías. La primera, figura CCXCI, sin título, es de Antonio Mª Esquivel, ilustra un poema de Zorrilla, titulado *Romance*. Uno de cuyos fragmentos refiere la escena:

"Y entre la suelta melena
de la virgen del Señor
mano sacrílega puso
y en la alfombra la arrastró
- "yo te compré nazarena
"esclava para mi harén
"y has de vivir con tu pena
"con mis esclavas también"[82]

De ambientación historicista, la acción se desarrolla en una iglesia gótica, de escenografía espectral, en la que un moro maltrata a una cristiana, arrastrándola por los cabellos. De inspiración *romancesca* y tema morisco, el poema cuenta el rapto de una cristiana por un musulmán que, después de hacerla su esclava, se enamora de ella y la deja en libertad mientras él se aleja

[80] "Vida aún más efímera tuvo El Museo Artístico y Literario que publicó sólo nueve números, en el que aparecieron poesías de Pastor Díaz, Bretón, Julián Romea, Zorrilla y la primera parte de "El estudiante de Salamanca de Espronceda." SEOANE, M. C.: Op. cit., p. 170.
[81] HARTENBUSCH, E.: Op. cit., p. 55.
[82] ZORRILLA, J.: *Romance*, en *Museo Artístico y Literario*, Madrid. 1837, entrega 5, pp. 34/36.

pensativo. La segunda, figura CCCX, sin título, es de Augusto Guglielmi. En ésta, se cita:

"Acompaña á este número una estampa representando una de las escenas del drama de Alex Dumas, titulada Catalina Howard. La importancia de la composicion que es una de las mejores de su autor, y la celebridad de este nos han parecido motivos suficientes para principiar con este asunto nuestra colección de estampas dramáticas" [83]

La ilustración, de carácter histórico, ambientada en el siglo XVI, muestra una escena de la obra teatral. Es de carácter es divulgativo, al promocionar en las páginas de la revista la obra dramática de uno de los autores extranjeros de más fama en nuestro país por aquel entonces.

2.- *NO ME OLVIDES*: Periódico de Literatura y Bellas Artes. Se editaba en la imprenta del *No me olvides*, calle Jardines 36 y las estampas en la Litografía de Barrionuevo. Se encuentra en dos tomos en 8ª, encuadernados en un volumen. La entrega tenía ocho páginas de 210x140 mm. a dos columnas. El tomo I comprende las entregas 1ª a 26ª y el tomo II de la 27ª a la 41ª.[84] La primera entrega tiene fecha de 7 de mayo de 1837 y la última, de 11 de febrero de 1838. Su edición era semanal y salía los domingos. Su precio era de 10 cuartos, el número, y la suscripción de 4 reales al mes, en Madrid, y 5 en provincias, como se recoge en el prospecto de la publicación:

"El "No me olvides" constará de un pliego de impresión en papel como el de este prospecto, saldrá á la luz el nº cada domingo del año, empezando el 1º del próximo mes en Madrid. El precio de la suscripcion será 4 reales al mes en Madrid y cinco en las provincias, llevado en el primero a casa de los señores suscriptores, y remitido á los demas franco porte. Las cartas seran remitidas franqueadas á los directores del NO ME OLVIDES, calle de los jardines, nº 36. Imprenta Pascual."[85]

Fue su director Jacinto de Salas y Quiroga.[86] Ilustrada, con una viñeta en la primera página. Litografías por Federico de Madrazo, tiradas en la de

---

[83] Op. cit., entrega 4, p. 32.
[84] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 55.
[85] *No me olvides*. Prospecto. Madrid. 1837.
[86] "No me olvides", de Salas y Quiroga cuyo título se debe a la experiencia de los almanaques del exilio en Londres, según fórmula de los "Don't forget me" ingleses, publicó un resumen del Ferragus de Balzac..[...]; los redactores y colaboradores de No me olvides entre los que figuraba el joven Campoamor, defienden un romanticismo <<sano y español>>, cuyo ejemplo será Zorrilla, que acaba de acceder a la fama con su resonante intervención en el entierro de Larra, frente al <<romanticismo degradado, cuyo fondo consiste en presentar a la especie humana en sus más sangrientas escenas, sueños horrorosos, crímenes atroces, execraciones, delirios y cuanto el hombre puede imaginar de bárbaro y antisocial>>." SEOANE, M. C.: Op. cit., p. 170.

Barrionuevo, y bojes (grabados en madera a la testa), por Ortega.[87] (H.M.M.), (Signatura: A.H.7 / 2[nº 1359]). De esta manera justificaba su autor la intención de la publicación:

"Nosotros jóvenes escritores del No me olvides no aspiramos á más gloria que á la de establecer los sanos principios de la verdadera literatura, de la poesía del corazón, y vengar á la escuela llamada Romántica de la calumnia que se ha alzado sobre su frente, y que hace interpretar tan mal el fin á que tiende, y los medios de que se vale para conseguirlo.

Si entendiésemos nosotros por romanticismo esa ridícula fantasmagoría de espectros y cadalsos, esa violenta exaltación de todos los sentimientos, esa inmoral parodia del crímen y la iniquidad, esa apología de los vicios, fuéramos ciertamente nosotros los primeros que alzáramos nuestra débil voz contra tamaños abusos, contra tan manifiesto escarnio de la literatura. Pero si en nuestra creencia es el romanticismo un manantial de consuelo y pureza, el germen de las virtudes sociales, el paño de las lágrimas que vierte el inocente, el perdón de las culpas, el lazo que debe unir á todos los seres, ¿Cómo resistir al deseo de ser los predicadores de tan santa doctrina, de luchar á brazo partido por este dogma de pureza?.. ".[88]

Son siete las láminas catalogadas, tres litografías y cuatro xilografías. Las tres primeras son de Madrazo, ilustran temas de inspiración histórica. La primera, figura CCCXII. Es la *Portada* del primer tomo de la revista de la que Artigas Sanz, en su tratado, dice:

"La litografía más digna de señalar es, a nuestro juicio, la lámina que encabeza el primer volumen, y que representa a un muchacho despidiéndose de una joven en el umbral de una puerta gótica, evocación obvia del título."[89]

Recoge el tema de la despedida con claras referencias al título de la revista. La segunda, figura CCCXIII, *Una impresión supersticiosa*, ilustra un artículo de Pedro de Madrazo de igual título. Es una reflexión sobre la superstición en la que el autor crea un juego literario partiendo de una ilustración que, parece ser, es anterior al artículo:

"Con esos personajes se puede inventar un drama teniendo en cuenta dos factores: el artista que pinta la escena y el que describe la acción...[...] de manera que este dibujo no es una viñeta hecha para un trozo de literatura; es un capricho de un artista."[90]

Tenemos que anotar que, en las revistas, hemos encontrado algunos casos en los que existía una cierta preeminencia de la lámina sobre la narración; es decir, que no siempre aquella precedía a ésta. Con frecuencia, era la lámina

[87] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 726.
[88] SALAS Y QUIROGA, J.: Op. cit., entrega 1, 7 mayo 1837, p. 2.
[89] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 197/198.
[90] MADRAZO, P. de.: *Una impresión supersticiosa*. Op. cit., entrega 9, p. 1.

del dibujante la que generaba el artículo, cuento o narración; el escritor o periodista, inventaba una historia a la vista de lo que sugería la imagen. Adquiere, así, la ilustración una entidad y personalidad propias, además de la usual de servir de apoyatura al texto literario. Iremos exponiendo los ejemplos encontrados, como ésta que nos ocupa, en la que el autor dice:

"Suposición en el artículo de una historia amorosa á la vista de la estampa, entre D. Luis Calderón y la veneciana Lucrecia Contarini, como una creación de Tiziano o Tintoreto, y la vieja Quintañona castellana cuyo nombre reservamos como demasiado ridículo."[91]

Ambientada, por su iconografía, en los siglos XVI-XVII, cuenta la historia de D. Luis Calderón que tiene relaciones íntimas con Lucrecia Contarini, joven y bella veneciana, hermosa como una creación de Tiziano o de Tintoretto. La vieja celestina castellana, Quintañona, favorece los encuentros de la joven, hija de un senador y desposada con Foscari, con el mozo español en una góndola, pero el joven, piensa en el senador y le envía una nota de despedida. Se impone el trágico destino y la Inquisición condena a muerte a los amantes adúlteros, sin que el senador y Foscari, su marido, puedan salvarlos de la muerte, ya que son arrojados al canal Orfano.

La tercera, figura CCCXIV, *Laura y Petrarca*, ilustra un artículo, también de Pedro de Madrazo. Es una reflexión sobre el amor en el Renacimiento; parte del amor imposible entre Petrarca y Laura, alimentado durante muchos años de renuncia y serenidad que, a pesar del matrimonio de Laura, su amor platónico no la impidió sentir afecto por su marido, señor de Sade, aunque sólo perteneciera a Petrarca en sus versos de pobre poeta. Amores castos y singulares, cuando Laura murió, su poeta la lloró el resto de su vida. Es la exaltación de la caballerosidad, del sacrificio, y sobre todo, sublimación romántica del amor imposible de conseguir.

Las cuatro láminas restantes, grabadas en madera, se deben a Calixto Ortega. La primera, figura CCCXVIII, *La plegaria*, ilustra un poema de José de Zorrilla de igual título. Pone de manifiesto la dependencia entre la imagen y el poema, el propio poeta, en unas estrofas, elabora un juego dialéctico, justificando sus versos:

"¿Por qué, pintor ideaste
Una plegaria tan bella
Si la cruz que levantaste
Luego pintor la ultrajaste
Pintando un hombre tras ella?
No digas quién la creó
Que en ambas culpas no argulla
¡Tú fuiste quien la pintó,

[91] Ibídem, p. 1.

Más la malicia no es tuya
Que quien la escribe soy yo."[92]

Artigas Sanz, hace sobre esta lámina la siguiente reflexión:

"Entre las láminas de madera hay que destacar "La Plegaria", en que una madre joven reza con su hijo ante la tumba de su esposo, cuyo espectro se percibe detrás del monumento".[93]

Creemos que los versos expresan, claramente, otra intención en los autores:

"Helos al pie de la cruz
En oración reverente;
La virtud brilla en su frente,
Como la primera luz
Del sol que alumbra en Oriente [...]
Sobre ella que es virgen bella
Y él un ángel hechicero
Porque no dudan él ni ella,
Que ella es de virtud estrella
Y el de inocencia Lucero.
Más ¡ay! Que, del pedestal
Á la sombra cobijado
Acaso un ojo carnal
Está en la virgen clavado
Con una idea brutal...[..]" .[94]

Es evidente que nada tiene que ver el contenido del poema con la interpretación moralista citada, totalmente angelical, muy lejos de la intención del texto que para nada sugiere, ni tampoco la lámina con el embozado de torva mirada, la imagen de un padre espectral amoroso. Por otro lado, la ilustración sirve para constatar la imbricación clara entre palabra e imagen, muy descriptiva en los versos de Zorrilla.

La siguiente, figura CCCXIX, *Recuerdos de un bautizo*, ilustra un artículo de igual título de S. López de Cristóbal. Es de carácter costumbrista y en la narración se reflexiona sobre el nacimiento y la muerte en una conversación que mantiene una abuela con su nieta. La tercera, figura CCCXX, es la portada correspondiente al año 1838, muestra la *Puerta de la Justicia* de la Alhambra de Granada, ilustra un artículo titulado, *Jurisprudencia,* de J.J. de M. Es de carácter pintoresco y el artículo reflexiona sobre la importancia, dignidad, nobleza y elevación de las instituciones, sobre todo de la justicia.

[92] ZORRILLA, J.: *La Plegaria.* Op. cit., entrega 20, p. 3.
[93] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 198.
[94] ZORRILLA, J.: Op. cit., p. 3.

Las tres, ilustran temas contemporáneos, mientras que la cuarta lámina, como las litografías, es de ambientación histórica. Figura CCCXXI, sin título, ilustra la narración, *El retrato*, firmada por L. Por los ropajes e iconografía parece corresponder al siglo XVII. Es la historia de un caballero que se enamora de una dama, ésta le da el retrato de su hermana que vivía en Sevilla y que murió de pena por el abandono del joven. Resulta ser la venganza de la mujer al conocer por una doncella, que lo había sido de su hermana, la traición del casquivano mozo. Con desprecio lo abandona después de entregarle el retrato. Vemos como la lámina expresa el siguiente texto:

"D. Felix, yo me complazco con esa lisonja, pero quiero que conserveis una prueba de lo que me alegrara saber que no me olvidareis, tomad este retrato, le dijo, sacando de su bolsillo un retrato pendiente de una cadena y se lo alargó. Enagenado con tal favor no esperaba su gratitud y amor; miró el retrato y fue su asombro tan grande como fue su entusiasmo; no era el retrato de quien se lo daba, era sí el de una mujer á quien él amó en Sevilla, un retrato que habia perdido y no recordaba donde." [95]

En conjunto, las láminas no muestran características iconográficas excepcionales, si bien, dentro de la ilustración romántica, ponen de manifiesto la tendencia a concentrar la escena en la narración literaria, a partir de los personajes, desdibujando el entorno escenográfico que queda diluido. Muestran las litografías, enorme moderación en la composición, y los recursos dibujísticos ponen de manifiesto la soltura de su autor: Los bojes, en papel de bastante mala calidad, resultan más toscos y se reducen los elementos expresivos.

3.- *OBSERVATORIO PINTORESCO*: La primera entrega se publicó el 3 de febrero de 1837 y la XVIII y última, el 30 de agosto del mismo año.[96] Componen estos números el primer tomo de esta revista. Tenía ocho páginas, de 250x156 mm., a dos columnas, salían cuatro entregas al mes, los días 7, 15, 23 y 30, mediante suscripción mensual de cuatro reales, en su prospecto se lee:

"Ameno, digno de la alta clase de la sociedad protectora siempre del buen gusto...., módico precio.. [...] Elegancia, tipografía y buen gusto, lujo de sus estampas...[...] Presentará la historia cronológica y natural, biografías de hombres de eminentes virtudes, descripción de edificios y estatuas y ciudades, Bellas Artes, artículos de costumbres, cuentos y composiciones poéticas, juegos y aplicaciones físicas, relación de variedades y modas." [97]

El segundo tomo recoge la 2ª serie, empezó el 5 de septiembre de 1837 y cesó con la entrega 12ª, el 30 de octubre del mismo año; en ésta, se comunicaba a

[95] L.: *El retrato.* Op. cit., entrega 38, p. 3.
[96] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 54.
[97] *Observatorio Pintoresco*, Introducción del Prospecto. Madrid. 1837.

los lectores: *"se recomienda el periódico del mismo jénero titulado el Siglo XIX."* (sic). Medían las páginas este volumen, en 4ª,[98] 205x140 mm, a dos columnas, peor papel que el anterior y peores láminas que las del tomo I, aunque mantuvo los mismos criterios ideológicos y estéticos de la primera serie. Salía los días 10, 15, 20, 25 y 30 de cada mes al mismo precio, cuatro reales. El editor responsable de esta revista fue R. Sola y se elaboraba en la Imprenta de la Compañía Tipográfica, calle del León nº 21. Fue fundada por los señores Ángel Gálvez y Basilio Sebastián Castellanos. Colaboraron en el primer tomo, A.G., M. Bretón de los Herreros, V.P.L., O´Reilly, B.N. de Arenas, Zorrilla y otros. También fueron redactores, R. Sola (editor), el *Solitario,* (Estebánez Calderón, Serafín), Augusto Ferrán, Manuel Dámaso de Nestosa, Basilio Sebastián Castellanos y contó con las colaboraciones de Mariano Roca de Togores y Luis de Usoz. (H.M.M.), (Signatura: A.H.15 / 5[nº 2710-2710-52])

Estaba ilustrada con veintiuna láminas, litografías, bojes o grabados en madera intercalados en el texto (viñetas).[99] En la primera entrega, en la Introducción a la revista se lee:

> *"Todos los números iran adornados con viñetas grabadas en madera en esta corte, y por jóvenes españoles. Todos los meses recibiran los señores suscritores dos estampas litografiadas del mismo tamaño y dibujo que la adjunta."*[100]

De éstas, cinco son retratos de los siguientes personajes, Cervantes, don Mariano Roca de Togores, Maquiavelo, Isabel la Católica y don Juan López Pinto. Las dieciséis restantes son de carácter literario y forman parte del presente repertorio. En su mayoría se deben a Augusto Ferrán. Por sus temas las hemos clasificado en, de tema contemporáneo, de tema histórico y de poemas de ambiente medieval.

1º.- Láminas que ilustran narraciones de tema contemporáneo: Forman este grupo cinco, cuatro xilografías y una litografía. Ilustran narraciones o artículos de tema contemporáneo. La primera, cuyo pie dice: *Ya no hay luz y el mayor silencio reina*, figura CCLXXVII, es una xilografía grabada por Batanero, ilustra un cuento, *El Talismán*, firmado por *El mirón*. Es una narración intemporal que, por su iconografía, podemos datar en el siglo XIX. El tema es intranscendente; un personaje recorre el Rastro con un catalejo que tiene el poder de ver las historias de la gente, remedando al *Diablo Cojuelo* que levantaba los tejados. Ve a una muchacha preparando su fuga con el muchacho que ama, mientras sus padres, en la alcoba, tratan su boda con otro joven que le han elegido como marido. La conclusión no deja de tener un fondo moralizador, aunque exalte, de alguna manera, la fuerza del amor y la libertad de elección de los jóvenes.

---

[98] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 726.
[99] Ibídem, p. 726.
[100] *Observatorio Pintoresco.* Op. cit., entrega 1, p. 1.

La segunda, figura CCC, cuyo pie dice: *¿Por qué lloras papá?. Por nada...vete..*, es una xilografía de Augusto Ferrán, grabada por Batanero, ilustra la narración, *La interpretación de un cuadro*, firmada por C. Va acompañada con la siguiente nota:

"No siempre ha de tomar el artista el asunto de su composicion del escritor, algunas veces debe estudiar este en las obras de aquel y procurar interpretar la interesante escena muda de sus lienzos. Débiles son mis fuerzas para soportar la carga que á la vista de la composicion que señala la estampa que acompaña á este número, pesa sobre mi, y mi pobre talento para cumplir mi encargo si hubiese sido de interpretar con su verdadero sentido, la intencion del artista en cuadro tan reflexivo. Sin embargo merece un artículo y mi deber es contentar al autor y cumplir con mis apreciables lectores como mejor pueda confiando en su indulgencia."[101]

Como hemos expresado anteriormente, esta lámina es otro ejemplo que refleja cómo, el trabajo del escritor y el del ilustrador estaba perfectamente imbricado y, en no pocas ocasiones, la literatura se supeditaba a la ilustración, dando lugar a narraciones, artículos o cuentos. En este caso, a partir de la imagen del joven romántico, de la niña y de las pistolas que están sobre la mesa, el escritor organiza el drama romántico que parece adivinarse por el texto:

"En una estancia adornada con los paramentos del lujo, en la cual habitaba por un lado el jenio de las letras, el jenio del saber.... y del otro el peligroso orgullo, y cuyos aromas eran las emponzoñadas miasmas de las pasiones, se ve un joven triste á las veces, feroz otras, y loco todas.... Dos pistolas cargadas, asustan á las delicias del sabio que ocupaban la misma mesa, sobre la que ardía, también alumbrando la estancia, un elegante quinqué

Una niña abrazada á su pensativo padre, le acaricia sin lograr alejarle de la criminal idea que concibiera... Sin embargo..[...] Qué triste estas papá... estas malo? No me oyes?. Ya no quieres á tu niña!. Dála un beso por Dios."[102]

Para concluir , debemos anotar que la imagen, la historia y su interpretación, llevan implícito un mensaje claramente antirromántico, burgués, el amor filial, el sacrificio del deber por encima de la pasión y el orgullo, la confrontación tácita entre los conceptos de la sabiduría y los sentimientos individuales del hombre, recogemos la conclusión del articulista que, como vemos, deja una puerta abierta al final de la historia haciendo su cómplice al lector, dejando en sus manos suicidar al personaje y lograr un trágico final, o, por el contrario, darle un feliz y sensato final:

[101] C.: *La interpretación de un cuadro.* Op. cit., entrega 13, tomo I, p. 101.
[102] Ibídem, p. 102.

"Esto nos ha parecido puede representar la estampa á que aludimos, sin embargo, nuestros suscritores pueden juzgar de ella como les parezca y tal vez seran más felices que nosotros en su interpretación." [103]

La tercera, figura CCCV, *Silvio Pellico en Spielberg,* es una xilografía firmada por Foussereau y Thompson, ilustra una reseña biográfica sobre este poeta italiano, nacido en 1789. Muestra la imagen del poeta en prisión y en el artículo se lee:

"Confinado después por espacio de diez años bajo los plomos de Venecia y en los lúgubres calabozos de Spielberg, por haber emitido algunas ideas políticas con la franqueza de una ardiente y poética imajinacion cuenta sus largos padecimientos en una preciosa obrita titulada "mis prisiones". [104]

La cuarta, figura CCCIII, *El gondolero*, es una litografía de Ferrán, ilustra un poema romántico de trágico final de Francisco de Ayala. Es una composición de muy bella factura, muestra una frágil barquichuela, con un joven gondolero, sobre las procelosas aguas. El tema y la iconografía son de claro contenido romántico aunque la imagen está representada en un momento que no hace presagiar el funesto final.

"Un alegre gondolero
Surca la mar en su barca,
Y dulce cancion entona,
Al ronco son de las aguas.
Ay Silvia por quien suspiro
De la noche á la mañana,
Á mi amor no seas ingrata
[...]..Jira la góndola en torno
Vil juguete de las aguas,
Brilla el cielo... ardiente rayo
La oscura nube desgarra,
Desaparece la barquilla
Y el mar recobra su calma." [105]

En este poema pueden hallarse claras influencias de *La canción del pirata*", de José de Espronceda, publicada en *El Artista,* en 1835, sobre todo en la estrofa siguiente:

"..no conozco más tesoros
Que mis remos y mi barca
Mis velas son mis amigos,
El mar es solo mi patria." [106]

---

[103] Ibídem, p. 102.
[104] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 8, tomo II, p. 63.
[105] AYALA, F. de.: *El gondolero*. Op. cit., entrega 6, tomo II, pp. 40/41.
[106] Ibídem, p. 43.

La quinta, figura CCLXXXII, *D. Policarpo en el patio de Correos*, es una xilografía de Cavanna, ilustra el artículo, *Mi primo Policarpo*, firmado con el seudónimo *El Mirón*. Es de carácter costumbrista y recoge aspectos sobre la vida de los hombres ociosos que pululaban por Madrid; noticieros de jardín, de café y de sociedad que el autor refleja en la descripción, contando cómo transcurre su vida en todos los círculo del Madrid oficioso y de los mentideros, Correos, las Cortes, Carretas, toros, Ciencia y Artes:

"... se encamina derechito al patio de Correos donde todas las gaceteras ciegas y con vista le conocen y allí toma asiento en cierto sitio donde su esperiencia diaria le ha hecho ver que no dá el sol en dos horas." [107]

2º.- *Láminas que ilustran narraciones de carácter histórico:* Comprende este apartado un grupo de nueve láminas de carácter historicista. Seis, son xilografías y tres litografías. La primera, figura CCXCV, es la *Portada* del Tomo I, es una litografía de Ferrán. Muestra una arquitectura gótica y acompaña a la nota de la *Introducción* de la revista, donde se comentaba como iba a estar ilustrada la publicación. La segunda, figura CCLXXV, cuyo pie dice: *Infeliz, he aquí tu triunfo, he aquí tu satisfacion* (sic), es una xilografía anónima e ilustra una narración firmada por A.G. Es una truculenta historia, ambientada en los tiempos del rey godo Witiza al que se presenta como malvadísimo. Historia novelesca en la que se pretende divulgar el pasado medieval, deformándolo. El texto que ilustra la lámina es de por sí expresivo:

"- ¡ Muerta...! y tú te atreves á pronunciarlo? ¿y lo dices con aire de satisfacion y triunfo? ¡Tú! ¡infeliz! Pues bien, he aquí tu triunfo, he aquí tu satisfacion. Muere.. – Sí muero... tu golpe ha sido certero Witiza, voy a reunirme con Luz y... con los anjeles del Paraiso... Ple.... gue á Dios que.... algún dia te ... vea en él. Muero, muero á ... tus ma...nos, pero muero honrado."[108]

La tercera, figura CCXCVII, cuyo pie dice: *El obispo de Cuenca, impide a Pacheco forzar la puerta de la Cámara del rey*, es una litografía de Ferrán, ilustra la narración, *Siglo XV*. Es una narración sobre Enrique IV de Castilla y las intrigas de un noble cortesano, don Alonso que, con otros, pretendía derrocar la monarquía, debido a la prodigalidad, injusticias y favoritismos del rey. La narración está dentro del gusto romántico por la novela histórica, con pretensiones de exaltar nuestro pasado histórico que aparece manipulado a fin de adular a la monarquía actual (1837) y fomentar el respeto a la institución.

La cuarta, figura CCCII, *La sorpresa*, es una xilografía de Ferrán que ilustra una narración, de igual título, firmada por *El Solitario*. De tema morisco. Cuenta la historia de un caballero cristiano que pierde Órjiva, en la Alpujarra granadina, conquistada por los levantiscos acaudillados por Aben-Farax. Vuelve a conquistarla para recuperar a su bella esposa Elvira, de la que se ha

[107] EL MIRÓN. *Mi primo Policarpo*. Op. cit., entrega 9, tomo II, pág. 65.
[108] A.G.: Op. cit., entrega 8, pp. 82/83.

enamorado el bárbaro moro. Pone de manifiesto, el gusto por la narración morisco y oriental, característico del romanticismo, cuyas fuentes de inspiración están en el romancero, en los romances fronterizos y en la poesía del siglo XV. También se inspiraban en la novela morisca, sobre todo en *El Abencerraje*, obra maestra de la segunda mitad del siglo XVI, y en la novela de Ginés Pérez de Hita, *Historia de los vandos de Zegríes y Ábencerrajes, cavalleros moros de Granada,* especialmente, en la primera parte que se había publicado en 1595. Sobre este tema es interesante el estudio que hace Mª Soledad Carrasco Urgoiti, en su obra, *El moro de Granada en la literatura.*[109] Aunque la narración es morisca, la lámina presenta una escena que parece ambientada en el Renacimiento y muestra claras connotaciones, en el dibujo y en la composición, con la titulada, *Laura y Petrarca,* de la revista *No me olvides,* ya reseñada.

La quinta, figura CCCIV, cuyo pie dice: *Elodia, Elodia mia ¡eres tú!, imprudente dice la infeliz y se dirige a él para obligarle al silencio*, es una xilografía de Ferrán grabada por Ortega. Ilustra un cuento de Baltasar Anduaga Espinosa. Cuenta la historia de un caballero inglés, enamorado de una mujer casada, cuando vuelve de las Cruzadas se enfrenta con el esposo. Cae herido y, casualmente, es conducido al castillo del marido que quiere probar la infidelidad de Elodia. Asesina a ambos, pero es vencido por el paje del caballero que entierra juntos los cadáveres de los amantes. Esta truculenta historia sólo nos remite al pasado medieval por su localización y ambientación. El contenido muestra influencias temáticas de los cuentos de Pérez Zaragoza, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas,* que tanto éxito tuvieron a raíz de su publicación en 1831 y representan la faceta del romanticismo degradado, macabro y facilón que sirvió de crítica mordaz a los periodistas y literatos conservadores y reaccionarios, como Mesonero y otros. El fragmento que expresa la imagen dice.

"... e incorporandose sobre el lecho esclamó con una espresion de amor, de gozo y de sorpresa. "Elódia, Elódia mia, ¡eres tú! – Imprudente dice la infeliz y se dirije á él para obligarle al silencio... ¿Qué májica influencia la detiene en médio de su carrera?..[...] Un rostro del demonio que asoma entre el tapiz de la puerta un puñal que reluce entre la sombra de una mano denegrida: unos ojos de tigre que la aterran..." [110]

La sexta, figura CCCXVII, cuyo pie dice: *Y cruzando las manos sobre el pecho no pude menos de compadecer la perversidad de los hombres y de implorar la misericordia del eterno*, es una xilografía firmada N.J. que ilustra, *Estudio histórico – 1096,* de A.G. Es una historieta sobre las hijas del Cid, Sol y Elvira. Cuenta cómo se las encuentra, un personaje llamado Peláez, después de la afrenta de Corpes. Éste jura matar a los maridos don Diego y don Fernando.

[109] CARRASCO URGOITI, M. S.: *El moro de Granada en la literatura.* Universidad de Granada, Granada. 1989.
[110] ANDUAGA, B.: Op. cit., entrega 8, tomo II, p. 60.

Es una fantasía deformada sobre el tema del romancero. El fragmento que ilustra la lámina dice:

"... vi dos bultos sobre el cesped, eran dos cuerpos humanos despojados de sus vestidos, blancos como el alabastro y de formas bellas y delicadas; mire mas, y vi sus largas cabelleras cubiertas de polvo y desgreñadas, y entonces vi claramente que eran dos mujeres, dos mujeres como dos ánjeles, con los pies y las manos atadas á la espalda. En aquel punto me avergoncé de mi mismo, el rubor me proporcionó un paño, y yo cubrí á aquellas desgraciadas..."[111]

Las dos siguientes están ambientadas en el siglo XVI. La figura CCLXXVI, *Hernán Cortés en la laguna de Méjico*, es una xilografía anónima. No hay referencias literarias en la revista. El título y la iconografía nos remiten a la época de la conquista de América. Sobre el mismo personaje, aparece la figura CCXCIC, cuyo pie dice: *Socorro!, socorro!. Salvad á mi hijo...* ¡, es una litografía de Ferrán que ilustra la narración, *1519*, firmada por A.G. Cuenta una corta historia sobre Hernán Cortés y se desarrolla en los momentos previos a la batalla de Cholula. Una madre indígena, Elmira, recupera a su hijo que iba a ser sacrificado a los dioses para aplacar la destrucción de los españoles. Desesperada, estaba dispuesta a matar al guerrero que la amaba, Hernán Cortés, pero le perdona al devolverle éste a su hijo. Es una narración confusa, cargada de fantasías historicistas, destinada a emocionar y distraer a los lectores con la clara novelería; de paso, daba noticias de un noble y glorioso pasado histórico. La lámina presenta elementos iconográficos que introducen elementos sociales, como es la pobreza, el texto dice:

"El águila no se lanza con mayor prontitud sobre su presa como la madre sobre el hijo: le estrecha entre sus brazos, le prodiga innumerables besos y riega sus frescas mejillas con las lágrimas de placer que brotan de sus ojos."[112]

Para finalizar este bloque de láminas, la figura CCCI, cuyo pie dice: *Absorta en su ferviente oración, no observa al anciano que se acerca a ella con los ojos arrasados en lágrimas*, es una xilografía de Ferrán, grabada por Ortega. Ilustra la narración, *La joven carmelita*, firmada por M.N. Se desarrolla en un espacio intemporal pero, por su iconografía, se la ha incluido en este grupo. Es la historia de una joven huérfana confiada a un anciano que desconoce su origen. Durante cuatro años hace compañía a la condesa de X, pues su marido y su hijo están en la guerra. La condesa se encariña con la niña y, cuando regresan los guerreros, el hijo, de veinte años, se enamora de María, la huérfana, que tiene dieciséis. La condesa encantada se lo comunica al conde, pero éste le confiesa, desesperado, que por su egoísmo y avaricia, para no compartir su dinero con sus hijos, casi mandó asesinar a Alfredo y que María es hija suya pero que se la confió al anciano. El final, desastroso, como cabe

[111] A.G.: *Estudio histórico-1096*. Op. cit., entrega 5, tomo II, p. 34.
[112] M.N.: *La joven carmelita*. Op. cit., entrega 11, tomo I, p. 83.

suponer. Los condes abandonan el castillo, Alfredo muere de pena y María entra de religiosa en un convento. Característica de las novelas sentimentaloides.

3º.- *Láminas que ilustran poesías de ambiente medieval:* En este apartado incluimos dos litografías de Ferrán, de espléndida calidad y notable recreación de la iconografía medieval. La primera, figura CCXCVI, cuyo pie es un fragmento de un poema de autor anónimo que dice:

"Alza entonces la visera,
Uno de rojo plumage
Y dijo, atrevido page,
Ora te veo á mis pies
Ya he castigado tu ultrage,
Ya se ha vengado el marqués."[113]

Ilustra un poema que se divide en tres partes: *La cita*, *El juramento* y *La venganza*. Narra la historia de amor de una joven, Isabel, y de un paje. Los casa un fraile en secreto y, cuando tratan de huir en una barca, aparece el marqués, que no se sabe la relación que tiene con la muchacha, y mata al paje.

"En esto del bosque umbroso
Sale varia gente armada
Y le roban a su amada
Sin que la pueda librar.
El joven como valiente
Sacó la espada bruñida
Más allí cayó sin vida
Con mil heridas de muerte." [114]

La segunda lámina, figura CCXCVIII, ilustra el poema, *La fuga*,, firmado por A. El pie recoge un fragmento del poema:

"Del foso al rastrillo
Llegado se para
Amor, amor, amor y valor!.
Gritara."

Es una historia de amor contada en verso de rima irregular. Alfredo y Matilde se aman, pero ella está encerrada en un castillo, el caballero la llama y la salva de su encierro, pero se impone el trágico final:

---

[113] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 1, tomo I, pp. 3/5.
[114] Ibídem, entrega 1, tomo I, p. 5.

"Macizo el yelmo no abruma
Del guerrero la ancha frente,
Negra trémola la pluma
Y blanca como la espuma
Viste armadura luciente..[...]
Del muro un acento
¡Amor, amor
Amor y valor!
Contestara..... [y el final]
Un sueño mágico de amor semeja
Con soplo lánguido
Favonio peina
Sus rizos fúlgidos
Que al oro afrentan.
El barco súbito
Desapareciera....
Un grito lúgubre
Solo resuena." [115]

El mar se traga la barca en la que huyen los amantes. Nuevamente, este tema muy del gusto romántico, a pesar de la dudosa calidad del poema. En conjunto, las láminas son de irregular factura, excelentes las que se deben a Ferrán, sobre todo las litografías en las que recrea el ambiente medieval, espléndida la del gondolero; en ellas, se ponen de manifiesto los elementos iconográficos, netamente románticos. En las xilografías, de factura menos acabada y en las que el dibujo se centra en la acción central, se aprecia la destreza notable en las de Ferrán, y mucho más toscas las restantes.

4.- *EL SIGLO XIX*: Apareció, el 1 de enero de 1837 y cesó el 22 de marzo de 1838. En el prospecto de la revista, *El Panorama*, correspondiente al 29 de marzo de 1838, recoge el cese de *El Siglo XIX* y dice que la nueva publicación se hará cargo se sus suscripciones. Fue su editor responsable Narciso Sanchiz y se editaba en la Imprenta de la Compañía tipográfica, calle Fuencarral nº 87, principal derecha. Salía los jueves, cada número tenía 16 páginas de 230x145 mm.; primero a una columna y luego a dos; entregaba una o dos láminas por entrega, además, estaba ilustrada con grabados a la testa (bojes),[116] viñetas, páginas enteras o fuera de texto. (H.M.M.), (Signatura: A.H.8 / 6[1695]).

El ejemplar consultado, empieza en la entrega número siete, tiene dos tomos en un volumen. El primero, del año 1837, con diecisiete entregas y, el segundo, desde enero de 1838 al cese, doce entregas.[117] La suscripción era,

[115] A. *La fuga*. Op. cit., entrega 6, tomo I, pp. 44/45.
[116] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 733/734.
[117] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 53.

para Madrid, de cuatro reales al mes y veinte reales medio año. Como se dice en el prospecto de la revista:

"Los números sueltos se venden a dos reales en las siguientes librerias: de Cuesta, frente a Covachuelas, estampería de Valle, calle de Carretas frente á la de Majadritos, y en el almacén de papel de Concepcion Gerónima esquina á la plazuela del mismo nombre."[118]

Publicaba este periódico literario Francisco Fernández Villabrille y colaboraron, C. Díaz, F.F.V., E. Vives, A. De Alfaro, J.P., Y.S.P., Y. de Usoz, Morán, B.S. Castellanos. Sobre todo C. Díaz y varios autores anónimos. Las ilustraciones fuera de texto, son la mayoría bojes,[119] aunque hay también algunos aguafuertes. El papel de estas láminas es malo. Muchos de los dibujos son de Antonio María Esquivel, grabados en madera por Vicente Castelló. En cuanto al contenido literario, apenas aparecen críticas, abundan las historias, narraciones y cuentos, poemas, noticias sobre lugares pintorescos y curiosos, así como artículos sobre animales desconocidos.

El volumen tiene cuarenta y cinco láminas de temas variados: monumentos, paisajes, retratos, animales, modas de París. Hemos catalogado diecinueve por sus características iconográficas y contenido literario. De éstas, siete son aguafuertes y las restantes xilografías en boj. El conjunto se ha clasificado por el tipo de narración que ilustran. 1) tema histórico, 2) de tema contemporáneo y 3) artículos de costumbres.

1º.- *Láminas que ilustran narraciones de carácter histórico:* Son doce y constituyen un bloque variopinto, en cuanto a poder precisar su verosimilitud histórica, algunas se encuadran, en un periodo determinado, por su iconografía, ambientación o vestuario. En las diez primeras, hemos seguido un eje cronológico, comenzando por las de tema más antiguo, hasta las del siglo XVIII. La once y la doce son de tema morisco y las analizamos al final del bloque.

La primera, figura CCXCIII, cuyo pie dice: *Dos veces se enfrió el hierro en las pupilas de Julio, dos veces se elevó una ligera nube de humo...*, es una xilografía de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración anónima sobre los hijos de Carlomagno. La lámina muestra todo el horror del suplicio al que es sometido el personaje, como recoge el texto. La historia, truculenta, trata del desgraciado destino de los hijos de Carlomagno, entre Luis, el galorromano, Julio, que no se sabe si era hijo legítimo del rey, pero parece que no, y las hermanas Gisela y Berenguela. La historia termina con la muerte de Julio, el galo, que fue cegado y murió en olor de santidad. Parece ser que

[118] *El Siglo XIX.* Prospecto. Madrid. 1837, entrega 1.
[119] "Bojes firmados, la mayoría por Castelló y Antonio María Esquivel". ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 733/734.

Berenguela fue una hija natural de Carlomagno. Confusa, pretenciosa y carente de verismo histórico. El texto que refleja la lámina dice:

"Abriose á breve rato de esto la puerta de la prision del Galo romano y entraron en ella los ejecutores con los instrumentos para el suplicio: el brasero encendido y el cuchillo de hierro enrojecido entre los carbones...[...] Dos veces se enfrió el hierro en las pupilas de Julio, dos veces se elevó una ligera nube de humo...., y Julio quedó sumergido en las tinieblas hasta el dia de la resurrecion."[120]

La segunda, figura CCLXXXV, cuyo pie dice: *....reclina á su esposa en un sillon, imprime un beso en su frente, llama á su camarera y sale del castillo...*, es una xilografía con dibujo de Cavanna, grabada por Amat. Ilustra un relato de E. Vives, *Ferrán Ruiz de Castro*. Presenta una iconografía, por su ambiente, totalmente anacrónica, pues la armadura del caballero podía ser de los siglos XVI o XVII y el sillón, sobre el que reclina a la mujer, isabelino. La historia se localiza en el año 1158, durante el reinado de Alfonso IX de Castilla. don Ferrán de Castro se casa con Elvira de Lara, hermana del conde Manrique, privado del rey y enemigo de Ferrán. Los Lara quieren despojar al caballero y a sus hermanas de tenencias y honores como siervos de don Sancho. Hay enfrentamientos entre los Castro, cuyo tío don Gutierre es desterrado al monasterio de Yocas por orden del rey. Las ofensas se suceden y los retos enfrentan a las familias de los dos jóvenes, (como fueron los Montescos y Capuletos).

Se casan los amantes en secreto y, a los cuatro años, él parte a luchar con el rey de León, Fernando II, que ha invadido Castilla tomando Burgos y Toledo. El de Navarra, también ataca al de Castilla y se desencadena, nuevamente, la guerra entre los Lara y los Castro (Castilla y León). Matan a don Manrique de Lara y encarcelan a su hermano Nuño. Alfonso IX, cede. El final, terrible, doña Elvira muere envenenada por un montero, amante despechado que no conseguía sus favores. Todo responde a un complot para asesinar al de Castro y quedarse con sus bienes. Órdoñez, el montero, mata también a don Ferrán de Castro y, años después, el rey Alfonso manda matar y descuartizar al montero como escarmiento, para evitar *el mal ejemplo.*

La tercera, figura CCLXIX, cuyo pie dice: *No le mateis..." ¡Traidora y á ti con él...! (El* bastardo). Es una xilografia firmada por A., ilustra la narración, *El bastardo*, firmada por F.F. Muestra un dramático momento de la historia de amor y odios terribles, ambientada durante el reinado de Pedro I, el Cruel, al que se refiere el autor como *el verdugo de Castilla*. Es la historia del conde de Gijón y se desarrolla en el castillo de Montiel. El rey don Pedro (1334-1369), hijo de Alfonso XI de Castilla al que sucedió en 1350, casa a la dama Isabel con un bastardo, hijo de Enrique (será el de Trastámara), don Alfonso de Gijón, al que ella no ama. En la capilla del castillo tiene ella escondido a su amante, Manrique, partidario de don Pedro, que está herido. El ya marido, ve una luz

[120] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 9, tomo II, p. 140.

en la capilla, donde encuentra a Isabel con el que, resulta que no era su amante, sino su hermano. El conde, enfurecido, mata a ambos con la espada, atravesándolos cuando ella pone su cuerpo como escudo. Truculenta, rebuscada y confusa como casi todas las narraciones de estas revistas. El fragmento que ilustra la lámina dice:

"Echando mano á la espada empuja con su mismo cuerpo la puerta. Un grito ronco salió de su pecho al conocer á Isabel, que lanzándose de lo interior del panteon le hizo ver en su fondo la figura de un joven medio incorporado en su lecho. La infeliz cae á sus pies sin fuerza casi para decir "no le mateis", el conde en la más violenta agitacion de responde: "Traidora, y á ti con él!" y atropellándola iba á entrar cuando, aquella más veloz que el rayo, voló á cerrar la puerta del panteón; pero ¡ya era tarde!: él estaba cerca del lecho del moribundo sin que la infeliz hubiera podido hacer más que cubrirle con su cuerpo."[121]

La cuarta, figura CCXCII, titulada, *Juana Grey*, es un aguafuerte de Esquivel. Ilustra una narración dialogada de la sección, *Historia. 1533. Juana Grey*, de Imberto Gilbert. En ella, Juana Grey habla con el verdugo que le va a cortar la cabeza. Esta dama inglesa, bisnieta de Enrique VII, rey de Inglaterra, proclamada reina a los 17 años, a la muerte de Eduardo VI, en perjuicio de María Tudor, cayó en poder de su rival a los nueve días de su reinado y María, hija de Catalina de Aragón, la hizo ejecutar junto a su marido el duque de Guilfort. La lámina muestra un retrato imaginario del personaje.

La quinta, figura CCXCIV, *El espía*, es una xilografía de Esquivel grabada por Castelló. Ilustra una narración de igual título de J. Varela. Es una historia de intriga amorosa ambientada en el reinado de Felipe IV, durante una revolución en Portugal. Trata de un joven que se enamora de una muchacha que vivía con su madre en Madrid, ambas damas muy celosas de su recogimiento. El joven, don Pedro de Mendoza, vigilaba y espiaba constantemente la casa de la muchacha. Una noche ve llegar a un hombre, lo que desata sus celos, y avisa a la joven del prendimiento del intruso. El espía queda burlado al saber que el intruso es el hermano de la joven, Inés de Carvalho da Silva, el marqués de os – claros. La novelita acaba con la boda de los jóvenes una vez aclarado el tema. Sosa y con clara moralina conservadora.

La sexta, figura CCLXXX, *El matrimonio de una casada*, es una xilografía grabada por Castelló, cuyo pie dice: *Estasiados ambos, olvidaban que pasaba el tiempo con rapidez*. Ilustra una narración anónima. La acción se desarrolla hacia 1772, el rey Gustavo III de Suecia se casa por razones de estado, pero la reina ama a Jorge Muncke. Furioso el monarca trata de asesinarle preparándole una encerrona; Jorge mata al confidente del rey. Los reyes se divorcian, Sofía se casa en secreto con Muncke y nace Gustavo Adolfo IV que reinó en Suecia en 1792. Es una compleja, confusa y rebuscada narración que denota escaso rigor histórico. El fragmento que ilustra la lámina dice:

[121] F.F.: *El bastardo.* Op. cit., entrega 12, tomo II, pp. 190/191.

"Hablando así habia vuelto á colocarse al lado de la reina que le abandonaba sus manos. Sofía se embriagaba con el sonido de la voz de su amante, y se dejaba fascinar por sus miradas. Se decia á su vez cuánto habia sufrido, cómo combatió su naciente pasion, cómo cedió á ella. Estasiados ambos olvidaban que pasaba el tiempo con rapidez. Ya no hablaban porque las palabras tiernas no eran suficientes para espresar su amor." [122]

Las siguientes láminas, presentan datos históricos imprecisos, por lo que se han datado por la iconografía que presentan, no por la narración. La séptima, figura CCLXXXVII, cuyo pie dice: *En nombre del Eterno, Justo, Omnipotente Dios, Yo vuestros votos acojo. Recibid mi bendicion...*, es un aguafuerte de Cavanna. Ilustra, la narración histórico-fantástica, *Jacobo de Sartieix*, firmada por J.P. Localizamos la acción en la época medieval, por los trajes de cruzado que llevan los personajes. Narra la historia del malvado ministro de un rey de Dinamarca, el barón de Kalviac, y los amores entre su hija Emilia y el hijo del marqués de Sartieix, al que el barón había despojado de todo, muriendo de pena. Jacobo, que así se llama el joven, conjura y derroca al malvado, éste, entrega su hija al buen muchacho. Historia a medio camino del folletín, con buenos y malos (villanos) y final justo y feliz. Muy conservadora y moralista.

La octava, figura CCLXXXIV, cuyo pie: *...Elena!... Gustavo!... exclamaron los dos jóvenes estrechándose tiernamente y confundiendo sus ardorosas lágrimas*, es una xilografía de Cavanna, grabada por Amat. Ilustra la narración, *Roberto de Monwray,* de E. Vives. Ambientada en la Edad Media, hacia 1180-1200. En tres capítulos, *Las cruzadas, El desierto y La ermita,* cuenta la historia de Gustavo, un joven cruzado, que se despide de su amada al partir hacia Palestina con las huestes de Ricardo Corazón de León. Allí, cae gravemente herido y un fraile le cura, salvándole la vida. La acción se inicia con un diálogo, ante una ermita, entre el anciano fraile y el joven, ambos reflexionan sobre las amargas experiencias del mundo corrompido. El religioso, que vive en los dominios de Gustavo, le dice que la única cura de las heridas es la tumba, contándole su nefanda historia: cómo había sido un noble de mala vida que lo atropellaba todo; se había enamorado de Adelina, casada con un rico baronet, y loco por ella mató al marido, pero la joven se enamoró de Alberto de Pointz, al que también él mató al enterarse de que ella lo amaba. El final es que el joven Gustavo, al oír la historia del fraile, saca un puñal y lo mata, pues es reconoce que es Roberto de Monwray, el malvado noble, y él, el hijo de Alberto Pointz, que así venga a su padre. Truculenta como las anteriores.

La novena, figura CCLXXXIX, es un grabado al aguafuerte de Cavanna, cuyo pie dice: *...cubrió el cadáver con el fúnebre tapiz y....* Ilustra la narración, *Fiesco,* de autor anónimo. La acción se localiza en Génova hacia 1547. Es la historia de un patriota, Tribulce, que, hecho prisionero en las luchas de los guelfos y los gibelinos, está moribundo en la prisión; pide a su hija, Fanni, que

[122] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 11, tomo II, p. 173.

tenga valor y le vengue; ella, le habla de su amante que es un caballero enemigo de los Dorias. Muere el padre y el caballero, Gerónimo Fiesco, se la lleva de la prisión. En la lucha, Fiesco muere ahogado; Fanni, expira también, pero, la bandera republicana ondea otra vez sobre los muros de Génova, pues los partidarios del héroe ganan la batalla. Trama confusa, rebuscada, con terribles venganzas y amores desgraciados.

La décima, figura CCCVIII, es una xilografía de Aº. Gómez, cuyo pie dice: *...¡Angela¡¡ !!Angela¡¡....* Ilustra un cuento de Clemente Díaz, *Ángela*. Es la historia de una mujer, Ángela, hija de un noble castellano a la que todo el mundo cree loca. La muchacha se enamora de un aventurero y queda embarazada, pero, el caballero parte a la guerra de Flandes y aunque ella le conmina a casarse, él se niega. Desesperada y creyendo que no la ama, lo cita a un duelo, en el jardín, a las doce en punto de la noche siguiente. Están dando las doce cuando aparecen los contendientes, el caballero quiere ver a su contrincante, pero éste no se deja, no habla, su armadura es la del hermano de Ángela, casi un niño. La lucha comienza y el joven cae herido de muerte, el caballero le quita la celada y ve con estupor que ha matado a Ángela. Antes de partir para Flandes, vuelve al lugar del duelo y llora, aparece Ángela que no ha muerto, sólo se desmayó. Muy contenta piensa que él la ama y que se casarán, pero resulta que está casado en Italia con una mujer a la que no ama y se despide desgarradoramente de Ángela. Al día siguiente unos niños juegan con el velo de la *loca* que se suicidó tirándose al estanque. Sigue la tónica sentimentaloide y confusa de las anteriores.

Las dos últimas láminas son de carácter morisco. La primera, figura CCCVII, es una xilografía de Aº Gómez, cuyo pie dice: *...y descubriendo en ella una trenza de los hermosos cabellos de Zoraida la aplica con delirio á sus abrasados labios.* Ilustra el cuento titulado, *Mahomet el bermejo,* de E. Vives. Es la confusa historia de un rey usurpador de Granada, Mahomet el bermejo, que acude al reino de Sevilla en 1362, a la corte de Pedro I, el Cruel. A través de extrañas intrigas y pasando por una abanico de variopintos personajes, un judío, su hija, Almanzor, Zoraida, el Canciller Inestrosa, y otros. Concluye cuando Mahomet es ajusticiado por ser el asesino de Ismael, rey de Granada, a manos de D. Pedro, éste envía al nuevo rey la cabeza del rey bermejo.

La segunda, figura CCCXI, es un aguafuerte grabado por Antonio Gómez sobre un dibujo de Vicente López, cuyo pie dice: *"Y asiédole de la barba le sacó del zaquizamí y le mostró á sus soldados en el estado más humillante.".* Ilustra una narración de C. Díaz, en la que se mezclan los hechos históricos con los amores desgraciados. Ambientada en la época de la conquista de Mallorca, durante el reinado de Jaime I, hacia 1230. Cuenta la historia de un caballero teutónico que se encuentra el cadáver de su amada Berenguela, al volver a la ciudad, en un calabozo donde la había encerrado el malvado moro, Retabohihes. Se entera de que ha muerto por no querer abjurar de su religión y no permitir que mancillen su pureza y su virtud. El amante, desconsolado,

venga su muerte y da cristiana sepultura a su amada. Como las anteriores responde a un estilo sentimental y moralizante partiendo de una trama que, queriendo dotar de interés, emoción e intriga al cuento, no deja de ser confusa y rebuscada. La lámina, espléndida, refleja el siguiente fragmento:

"Retabohihes á la entrada de los cristianos en la ciudad, se retiró á un parage secreto para evitar la muerte, pero el héroe vencedor le siguió á su escondite, y asiéndole de la barba le sacó del zaquizamí y le mostró á sus soldados en el estado más humillante." [123]

Por último incluimos en este apartado una lámina que ilustra un tema a caballo entre lo fantástico y lo histórico. Es la figura CCLXXVII, sin título, de autor anónimo, grabada al aguafuerte que representa un aquelarre. Ilustra la primera parte de una narración, inconclusa, de autor anónimo que comienza en Castilla. Una noche, a finales de noviembre de 1690, unos viajeros llegan a una venta; entre ellos, un joven de unos treinta años, muy distinguido. Aparece una mujer, mojada y espantada, que refiere una historia fantástica. Se llama Luisa, hija de unos labradores ricos, bien criada y enamorada del mejor mozo del lugar, Leandro, al caprichosa desprecia con desdenes. Pero, la llegada de sobrina del cura, muy bella, hace que el mozo se enamore de ella. Luisa, llevada por los celos y la rabia se pone en contacto con una vieja pobre, sanadora y bruja, que la lleva a un aquelarre, (a pesar del miedo de la muchacha, pudo más su curiosidad).

La bruja, medio desnuda, la introduce en el grupo de brujos y brujas que bailan al son del tamboril y el pandero. Luego huyen, quedando ella, aturdida y desorientada, en medio del campo y, buscando el camino del pueblo, da con la venta. El caballero distinguido, después de oír la historia, le dice que la fiesta se había disuelto porque el Santo Oficio de Logroño había mandado prender a los cómplices del aquelarre. Él mismo, manda a la mujer con una carta y su criado a Logroño, a casa de su hermana. Resulta ser el joven marqués de Valfrío, familiar del Santo Oficio y encargado de poner en prisión a brujas y hechiceros. Luisa casi se desmaya al oírlo y se va con el criado a Logroño. Hasta aquí la historia, que no se sabe como se acaba porque dice en la entrega: *Se concluirá,* y no sigue en ningún número. Es de destacar la espléndida lámina que la acompaña y la fidelidad de la imagen con la escena del texto que ilustra:

"En medio del patio estaba sentado en un gran sillón de madera (1) un hombre de feísima figura y desnudo. Rodeaba su cabeza una corona de cuernos pequeños, sobresaliendo uno que le caía sobre la frente y de cuyo extremo salía una brillantísima luz que alumbraba la escena. Rodeaban á éste otra porcion de hombres y mujeres viejos y jóvenes todos desnudos. Unos danzaban, otros tocaban panderos y tambores, y todos murmuraban cánticos endiablados que no puede comprender. (1) Esta descripcion conviene con la que de un conventillo de

[123] DÍAZ, C.: Op. cit., entrega 1, tomo II, p. 23.

brujas hacen los autores que han tratado la materia y también con las confesiones de las mismas brujas y brujos que han sido castigados por la Inquisicion." [124]

2.- *Láminas que ilustran narraciones contemporáneas:* En este bloque encontramos tres láminas. La primera, figura CCLXXXVIII, es una xilografía con dibujo de Cavanna y grabada por Amat cuyo pie dice: *Vuelvo á ser el conducto por donde pasa en agua bendita de su señoría.* Ilustra la narración, *El pretendiente*, firmado por O. Es de carácter costumbrista, cuenta en tono jocoso e irónico los esfuerzos y humillaciones que tenía que pasar un aspirante a un puesto de trabajo en un ministerio y la triste situación de los cesantes en el siglo XIX. La ilustración apoya graciosamente el siguiente fragmento:

"...- Se dirige el ministro á la pila del agua bendita... y yo revistiéndome de cuanta serenidad y valor pude, salgo á su encuentro, después de haber sumergido el dedo índice hasta el hondon de la pila... alargo el brazo derecho, y más que el brazo mis dedos destilando agua bendita, y con toda la melodía, con todo el fuego que el deseo de un empleo puede inspirar, la ofrezco haciendo una reverente cortesia... ¡Oh felicidad!... Su escelencia admite con gravedad mi oferta, pasa delante... arrodíllase... y acaba la Santa ceremonia, vuelve... y yo más que nunca resuelto, vuelvo á ser el conducto por donde pasa el agua bendita á su señoría..." [125]

La segunda, figura CCLXXXIX, es una xilografía, *Los lobos*, grabada por Vicente Castelló. Ilustra una narración anónima que cuenta la odisea de unos viajeros, en un trineo tirado por caballos; una noche fueron perseguidos por una sombría masa, una manada de lobos, que espantó a los animales. Refiere uno de los personajes, cómo éste, su hermana Acrímia, su criada y su cochero, a punto de ser devorados se refugiaron en una cabaña que fue rodeada por los animales. Cuando iban a hundir el techo y asomaban ya los hocicos por la chimenea, apareció el héroe salvador, León, el amante de la hermana del narrador y la aventura acabó felizmente.

La tercera, figura CCCVI, es una xilografía de Antonio Gómez y Amat, cuyo pie dice: *La desdichada gritaba: pronto, pronto, pues sentía que la rama se iba rasgando poco á poco...* Ilustra una narración firmada por O. de la sección *Album: Fragmentos de un viaje a Francia por los Pirineos de Aragón*. Cuenta el viaje pintoresco de un grupo de dieciséis viajeros que parten para Francia desde Zaragoza. La primera parte del viaje la hacen en una galera y desde Ayerbe tienen que seguir en mulas. Una tormenta les sorprende y doña Mencía con su hijo en brazos, se resbala y cae por un barranco, sin que el narrador los pudiera salvar; mueren la madre y el niño y los dejan en el cementerio del pueblo. La primera parte de la historia es festiva y jocosa, la segunda, es dramática. La lámina recoge el momento más dramático de la narración, en el que la madre cuelga de la rama, que se romperá, ante la impotencia del aterrado viajero que trata de salvarla. Nos recuerda esta composición la del

[124] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 10, tomo II, pp. 147/155.
[125] O.: *El pretendiente*. Op. cit., entrega 22, tomo II, p. 231.

cuadro romántico de L. Schnorr von Carolsfeld (1794-1872)[126], el salto desde las rocas (1833).

3.- ***Láminas que ilustran artículos de costumbres:*** Son tres: La primera, figura CCLXXXVI, es un grabado al aguafuerte de Antonio Gómez, parece ilustrar una reseña de la sección, *Teatro,* de autor anónimo. Se refiere a la obra de teatro, *Carlos II el hechizado*, drama original en cinco actos y verso de Antonio Gil de Zárate, en las páginas 175/176. En la misma entrega hay otro artículo sobre el mismo rey, la Corte y sus intrigas. La lámina presenta una escena de carácter cortesano, en la que un grupo de caballeros, vestidos a la moda del siglo XVII, rodea el sillón donde se sienta el monarca y contempla a una joven que toca el arpa.

La segunda, figura CCLXXXVI, es un aguafuerte de Cavanna. Ilustra el artículo, *Antigüedades – costumbres del siglo XV y XVI*, firmado por E. V. En él, reflexiona sobre la evolución de la sociedad, desde la antigüedad a los siglos civilizados, tomando como modelo Francia. Dice que los ejércitos no tenían como destino fundamental la guerra. También trata de la moda en los trajes militares y de los favoritos que solían tener los reyes. El fragmento que refleja la lámina dice:

"El ejército y el arte de la guera eran en todo diferentes á los nuestrso, los soldados se armaban con lanza de diez y ocho pies de altura, los arcabuces se habian hecho ya indispensables para destruir las murallas de acero con que iban cubiertos los hombres de armas... [...] La guerra, ocupacion favorita y aún necesaria en aquella época, no permitia á los jóvenes dedicarse á las ciencias..."[127]

La tercera, figura CCLXXXIII, es una xilografía de Cavanna y Amat, cuyo pie dice: *La voz del Pueblo es la voz de Dios.* Ilustra el artículo, *Antiguos solitarios de la India*, firmado por J. P. Es un artículo divulgativo y pintoresco que muestra la atracción por el exotismo de lo oriental. Trata de los textos brahamánicos y de las características de las religiones hinduístas, como recoge este fragmento:

"El Shastta es el primer libro de la teología de los brahamanes: las doctrinas filosóficas de los antiguos solitarios indicaban tener al teísmo por base, creían en la existencia de un dios, causa primera y soberana..." Y la que hace referencia literal a la lámina: *"El ilustre penitente escuchaba extasiado el canto de Kokila, y ve á la hermosa Ramba..[...] Estos fragmentos de la literatura, al paso que dan á conocer el escepticismo y entera abnegacion en que vivían aquellos solitarios, dan una idea ventajosísima del gusto de los escritores de épocas tan remotas."*[128]

---

[126] HONOUR, H.: *El Romanticismo.* Madrid. 1986, p.318.
[127] E.V.: *Antigüedades- Costumbres del siglo XV y XVI.* Op. cit., entrega 14, tomo I, p. 209.
[128] J.P. *Antiguos solitarios de la India.* Op. cit., entrega 7ª, tomo I, pp. 7/8.

Las características iconográficas de este conjunto son heterogéneas, presentando las xilografías una factura más tosca y un repertorio de elementos rudimentario, reducido a someras arquitecturas, como referente escenográfico, y al vestuario en las de carácter histórico. Suelen presentar la misma técnica de las ya comentadas en otras publicaciones, considerando que los ilustradores activos en las editoriales eran prácticamente los mismos. Destacan los aguafuertes de Gómez, espléndidos. Sin embargo las connotaciones románticas apenas se ponen de manifiesto, sino es en la libertad de la creación, tienden más bien a una moderación de los lenguajes expresivos.

1838

Un título encontramos este año: ***El Panorama***, (30 láminas). Son treinta las ilustraciones que comprenden las figuras, de la CCCXXIII a la CCCLII.

1.- *EL PANORAMA*: De esta revista que comenzó a publicarse el 29 de marzo de 1838, dice Artigas:

"La revista "El siglo XIX", al año siguiente de su publicación cambió su título por el de "El Panorama". Periódico de literatura y artes, con el anuncio expreso de ofrecer al público lo que hoy llamaríamos un mejoramiento bibliológico, sin embargo, por lo observado en su segunda etapa, en vez de mejorar empeoró visiblemente. [...] a medida que avanza el año 1838 disminuyen los grabados en cantidad y calidad. Al final, hacia el año 1841, aparecen ya sin firma y en número escasísimo." [129]

En el Prospecto de la misma se pone de manifiesto cómo sus editores conciben la nueva empresa que asumió El Siglo XIX:

"El periódico semanal Siglo XIX ha variado de propietario. Los sugetos que componen la empresa que lo ha adquirido, han resuelto suprimirlo y establecer otro nuevo; EL PANORAMA con el mismo precio, tamaño, número de láminas y pliegos de impresión, pero muy diferente en cuanto á redaccion, papel, esmero en las estampas y tipografía, como prueba el ejemplar que acompaña al prospecto...[...] Contendrá EL PANORAMA con la extension y variedad que sea compatible con su tamaño, cuadros de la historia, novelas, anécdotas, biografías, relaciones de viajes, artículos de la historia natula y de artes, poesías selectas e inéditas.

Dos láminas al menos, acompañaran á cada número ya grabados en madera o al aguafuerte. Los dibujos seran de nuestros artistas más distinguidos, entre ellos los señores Esquivel, Villaamil, Gutiérrez y Elbo.

Dos pliegos de impresión y dos láminas con su cubierta, saldrá todos los jueves. Su precio, 4 reales mensuales, 18 reales para provincias por un trimestre, 34 por seis meses y 60 por un año.

[129] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 199.

Se suscribe en Madrid, librería de Cuesta, calle Mayor, frente a Covachuelas, estampería del valle, calle Carretas, calle Concepción Gerónima, en el almacen de papel Fernández y en la redacción c/ del Príncipe nº 15, 4º entresuelo. Imprenta D.N. Sanchiz calle jardines, 36."[130]

La revista tiene siete volúmenes que se editaron en tres épocas, como refleja Hartzenbusch en su catálogo.[131] La primera época tuvo dos tomos y la segunda, cuatro tomos. De la tercera época sólo hay cuatro números, el último del 13 de septiembre de 1841, fecha en la que debió de cesar la publicación. Se editó en la imprenta de Narciso Sanchiz, calle Jardines 36, en la de I, Sancha y en la de *El Panorama*. Fue dirigida por Manuel Antonio de las Heras, conde de Sanafé y también Agustín Azcona. Constaba cada entrega de 16 páginas, en 4ª, de 173x118 mm, a dos columnas, con láminas fuera de texto y grabados en página, casi todos son bojes, aunque hay algún aguafuerte. Intervinieron en las ilustraciones numerosos autores, entre los que cabe contar a Esquivel, Velarde, Lettre, Castelló, Villaamil, Bravo, Lucini, Mendizábal, Van Hale, y otros. (H.M.M.), (Signatura: 970/ 4)

Del ejemplar consultado, sólo tienen láminas de interés literario los tomos I y II del año 1838, puesto que los restantes tomos carecen de láminas fuera de texto y, aunque cuenta con profusión de grabados (algunos por una cara y la opuesta con texto), básicamente son monumentos, vistas o paisajes pintorescos; nacionales o extranjeros y una gran variedad de animales raros de todas las latitudes. El primer volumen tiene cuarenta y siete láminas y el segundo, trece. De estas sesenta hemos catalogado treinta que, por su temática, clasificamos en temas históricos de España y de Europa, temas dramáticos y artículos de temas varios.

1º.- *Láminas que ilustran narraciones de temas históricos de España y Europa:* Agrupamos en este bloque catorce láminas, de ellas ocho son de Historia de España, medieval y moderna y, seis, de la historia europea. Las de tema hispánico, a su vez, las subdividimos en:

1.a.- *Narraciones ambientadas en la Historia de España*: La primera lámina, figura CCCL, titulada, *A una astucia otra mayor*, es una xilografía con dibujo de Van Halen, grabada por Vicente Castelló. Ilustra una narración de igual título de V.P. Es una historia que se desarrolla durante el reinado de Pedro I el Cruel. Éste pone tres pruebas de astucia al abad de S. Onofre para que las resuelva. *"¿Cuánto vale el rey? ¿Cuánto tardaría a caballo en dar la vuelta a la tierra? Y ¿Qué está pensando el rey?"*. Si en el plazo de tres meses no lo acierta lo encerrará en una torre. El abad se vuelve loco, adelgaza, no da con las respuestas, pero un pastor muy espabilado, Bartolo, que ve las angustias del abad, haciéndose pasar por éste, se presenta al rey en el plazo fijado dándole estas respuestas:

---

[130] *El Panorama*. Prospecto, madrid. 1838, entrega 1, p.1.
[131] HARTZEBUSCH, E.: Op. cit., p. 57.

" Vales 29 monedas, una menos que Cristo. Tardarás 24 horas, lo que tarda el sol. Piensas que soy el abad y no lo soy."[132]

El monarca ríe el ingenio del mozo, perdona al abad, concluyendo la historia con una moraleja sobre la importancia de la astucia y del ingenio. La segunda, figura CCCXXXVIII, *La madre rival*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración anónima, de igual título. La historia se desarrolla en el año 1412, durante la minoría del rey Juan II. Trata de la Condesa viuda de Castilla, mujer de 38 años, prima de don Álvaro de Luna, viciosa y malvada. Saca a su hija, Beatriz, del convento y la lleva a la Corte, donde la chica se enamora de don Álvaro y él de ella. La madre de la bellísima muchacha, celosa de su belleza y bondad, le prepara trampas y enredos. Recibe el noble un anónimo con una cita y, al acudir, encuentra a un hombre saliendo de la alcoba de Beatriz. Nuevamente la madre la lleva al convento y don Álvaro se desespera. Un año más tarde un fraile lleva al noble ante un moribundo, que es un criado de la condesa, y éste le revela la trampa que su madre había tendido a la joven. El noble valido, corre al convento pero ella le rechaza, por su deshonra, y muere sobre un almohadón cuando va a profesar como religiosa. Ese día alguien asesina a la madre, clavándole un puñal rico y guarnecido de diamantes. Narración truculenta y desproporcionada que fabula sobre personajes históricos reales.

La tercera, figura CCCXLIX, *El juramento*, es una xilografía sobre un dibujo de Van Halen, grabada por Castelló. Ilustra una narración de igual título, de F.G. Elipe. La acción transcurre en 1577, durante el reinado de Felipe II. Es una historia que comienza con un juramento amoroso, entre un joven guerrero, que va a la batalla de Lepanto, y, Matilde, su joven amante de 15 años. Ésta, se enamora de otro durante la ausencia del primero y manda al segundo a que busque al primero y lo mate. En el encuentro, es el primero el vencedor que, al ser derrotado, le entrega una carta con el encargo de la muchacha. Mientras esto ocurre, ella es hecha prisionera por los berberiscos, resultando que el bajá es hermano de Guzmán y la devuelve al novio. Ya en el barco, de regreso a Italia, él le *arregla* la cara a navajazos y cuchilladas con la espada del juramento de honor que ella le hiciera sobre el Guadalquivir al partir. Así, desaparecida su hermosura, causa de sus males, él la perdona, se casa con ella y son felices. Rebuscada y moralizante. La lámina refleja el siguiente pasaje:

"Matilde entonces poseida de un ardiente entusiasmo díjole estas palabras: "Combate con esta espada por el honor de tus mayores y la fé de tu querida", y besándola enseguida Manrique puso espuelas á su caballo y en breve desapareció con su escudero de aquel sitio delicioso." [133]

---

[132] V.P.: *A una astucia otra mayor.* Op. cit., entrega 23, tomo I, p. 372.
[133] ELIPE, F.G.: *El juramento.* Op. cit., entrega 18, tomo I, p. 283.

La cuarta, figura CCCXXXVII, *La fuga*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una historia de igual título de B.G. Historia ambientada en el siglo XVI que cuenta los amores de Leonor y Fernando, joven al que la muchacha recibe en el castillo en ausencia de su malvado tutor. Una noche negra se fugan, en medio de una tormenta de verano. Después de mucha persecución, el incendio del castillo y la muerte de Isabel, la fiel camarera de Leonor, que atrapada por el fuego, se arroja por una ventana. Después de tanta truculencia hay un final feliz para la pareja. Tiene todo el corte del folletín (salvo la extensión) y no carece de los ingredientes necesarios, incluido el villano malvado.

La quinta, figura CCCXXXIV, *Los tres genios*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una historia de igual título de Muñoz Maldonado. Narración novelesca en la que se mezclan anécdotas sobre la muerte de Luis de Camões, en un hospital de Lisboa, y la de Zurbarán. El autor reflexiona sobre el genio y su oscuro y pobre destino, tanto el del poeta como el del pintor. Hay abundante retórica romántica, pero cargada de tópicos, tormenta, desesperación, elementos sublimes. Todo ello, se conoce a propósito de la historia de María, sobrina del director del hospital, que es un poeta clásico y admirador de éstos. La muchacha ve frustrada su pecaminosa unión con un noble portugués, con rapto incluido, gracias a Zurbarán. Al final, Murillo sirve de acólito en la extremaución que le dan al pobre Zurbarán. Novelería y manipulación de personajes históricos con alteración de datos, ya que Zurbarán murió en Madrid el 27 de agosto de 1664 junto a su esposa Leonor de Tordera.[134] La lámina recoge el siguiente fragmento:

"Vos angel de inocencia, decía después volviéndose con el mayor dolor á mi sobrina Maria que postrada á los pies de la cama besaba su descarnada y pálida mano para tranquilizarle, Vos, angel mio, no hagais que se pierda mi alma de desesperacion, seriais responsable á Dios de mis últimos momentos."[135]

1.b.- ***Narraciones moriscas:*** La primera, figura CCCXXVI, *Inés*, es una xilografía de autor anónimo que ilustra una narración de igual título de F.F., ambientada en la España del final de la reconquista, cuando existían conflictos fronterizos entre moros y cristianos. Un joven salva a una muchacha de sus raptores y el padre, moribundo, se la confía. El joven es don Pero Enríquez, señor de Cañeque, que entrega la villa al moro Abencomijar para que no maten a Inés, su mujer. Huyen a Sevilla y los remordimientos por haber entregado la ciudad le conducen a temprana muerte. Ella, disfrazada de hombre, se pone al frente de un ejército cristiano, asalta y recupera Cañeque, matando a Abencomijar para reivindicar la memoria de su esposo y limpiar así su deshonor. Mantiene el estilo de este tipo de narraciones.

---

[134] FRATI, Tiziana.: *Zurbarán.* Clásicos del Arte. Barcelona. 1976, p. 83.
[135] MUÑOZ MALDONADO.: *Los tres genios.* Op. cit., entrega 5, tomo I, p. 70.

La segunda, figura CCCXXIV, *El cautivo*, es una lámina grabada al aguafuerte de autor anónimo. Ilustra la narración, *El cautivo – 1085*, de Muñoz Maldonado. Ambientada durante el reinado de Alfonso VI, cuenta la historia de una muchacha, Zaira, hija de un cruel señor árabe de Sevilla. Un cautivo cristiano, don Martín de Haro, es salvado por Zaira, ella le cuenta la causa del odio de su padre hacia los cristianos, por haber sido deshonrada por don García, primer ministro de Alfonso VI, con el que tuvo un hijo que escondió de las furias de su padre. Con la ayuda de la muchacha huye el noble a Toledo con el niño. Allí, reta al ministro libertino cuando va a casarse con doña Sol en la catedral. Don García muere, no sin antes reconocer a su hijo, Zaira se hace cristiana y casa con Martín. Su hijo llegará a ser, más tarde, un gran general. La lámina expresa el siguiente fragmento:

"Los hacian trabajar continuamente en las obras de su castillo, vigilados de algunos de sus estados africanos, que se complacian en hacer sentir á los cristianos todo el peso de su mísera situacion. Casi desnudos, sujetos ambos pies con una pesada cadena, faltos del alimento preciso muchos habian perecido en tan penoso cautiverio." [136]

La tercera, figura CCCXXXV, *El abencerraje*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra un poema de F.F. de Castro de igual título. El siguiente fragmento es el que la lámina ilustra literalmente:

"Todo se oscurece al fin
Y da vuelta en derredor
¡Su cuerpo ya abandonado
Contra la tierra pegó
Y una roca hace su lecho
Y otra roca su almohadon
Y detrás cúbrenle rocas
Del levante abrasador;
Porque es justo se lastimen
Y que tengan compasion
Del que otra roca matara....
¡ Del que muriera de amor." [137]

Es un poema narrativo que refiere el amor de un moro por una cristiana que le desprecia por lo que el hombre, desesperado al no poder conseguir su amor, se clava un puñal en los ijares. De muy poca calidad, es truculento frío y pintoresco.

"Aferró el puñal con fuerza
Y en su sangre lo tiñó
Sacudiéndole al sacarle
Con complacencia feroz." [138]

---

[136] MUÑOZ MALDONADO.: *El cautivo – 1085.* Op. cit., , entrega 6, tomo I, p. 90
[137] CASTRO, F.F. de.: *El abencerraje.* Op. cit., entrega 6, tomo I, p. 86.

1.c.- *Narraciones ambientadas en la Historia de Europa:* La primera, figura CCCXLI, *La sacerdotisa de Irminsul*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una corta narración de J.V.. Es una historia ambientada en la época de Julio César, durante la conquista de las Galias, en la que un prefecto descubre la aventura entre un decurión y una joven gala, sacerdotisa de los druidas. El prefecto Galerio descubre en un bosque los planes para derrotar a los romanos y la historia de los amantes. Los druidas quieren matar a la sacerdotisa, pero Galerio se la lleva a Roma con su amante.

La segunda, figura CCCXXXIII, *Ricardo Corazón de León*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración de carácter histórico, *Muerte de Ricardo Corazón de León, rey de Inglaterra,* de J.V. que acompaña esta observación : *"Su vida ha dado margen a dos preciosas novelas : El Talisman y Matilde o las Cruzadas, el Ivanhoe."* [139] Es un relato bastante burdo sobre la muerte del citado monarca durante el ataque a la abadía o castillo de Chalûs, en el que hay un tesoro que consiste en unas estatuas que guardan unos frailes. Se sienta el rey para ver el ataque desde unas rocas llamadas, *Montemalo o Mali – montis*, (nombres que se dan en la narración), allí es herido y muere como consecuencia de su mala vida que hace que se infecte la herida. Antes de morir perdona a Gourdon, el que le había herido con una flecha. Fabulación y manipulación de la historia. La ilustración expresa el siguiente fragmento:

"Sacaron a Gourdon del calabozo. Era un joven robusto y de audaz aspecto. Su rostro no dio ningún indicio de temor cuando en medio de un grupo de cortesanos se halló frente á frente de su juez. Consideró por algunos instantes á Ricardo, que se hallaba medio recostado en un sitial y al pensar que él, un hombre oscuro y desconocido, habia detenido la gloriosa carrera del astro del siglo, asomó á sus labios una sonrisa de triunfo." [140]

La tercera, figura CCCXXX, de Esquivel, grabada al aguafuerte. Ilustra el cuento, *Chigi. 1480,* de Muñoz Maldonado. Cuenta la historia de un notable pintor italiano del siglo XV que es asesinado por Ferragio, un condenado al cadalso al que el pintor había salvado la vida y acogido en su casa como huésped. Ferragio enloquece por la mujer del pintor, la viola y asesina al marido, mientras la mujer muere allí mismo. El asesino toma el nombre de Chigi, vive en Roma, ciudad a la que acababa de trasladarse aquel y en la que aún no era conocido. Los remordimientos le conducen al suicidio, pues al recibir el aplauso de la ciudad de Roma, por su obra, tropieza con un mendigo que sube al cadalso por robar un pan. El mendigo era el verdadero Chigi que se había salvado a pesar de las puñaladas de Ferragio y que es vengado con la muerte de su asesino. Años más tarde, se descubre el error, el cadáver del

[139] J.V.: *Muerte de Ricardo Corazón de León.* Op. cit., entrega 4, tomo I, pp. 59/63.
[140] Ibídem, entrega 4, tomo I, p. 62.

falso Chigi es abandonado y el del pintor es enterrado con honras y honores. Truculenta, confusa y rebuscada. El siguiente fragmento que refleja la lámina dice:

"... un dia fuera de sí, penetró en la estancia donde dormia Paula... Paula fue suya... A los gritos de la desventurada corre Chigi á su socorro, una puñalada lo derriba á los pies de Ferragio. La bella Paula espira de dolor. Al asesinato sigue el robo. El oro, los cuadros de Chigi son arrebatados... su cadáver horriblemente mutilado." [141]

La cuarta, figura CCCXLIV, *La sorpresa*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración de igual título de F.F.C. Es la historia del traidor Luis IX de Francia que causa la muerte del duque de Nemours; este joven, enamorado de la hija del rey, Ana, fue traicionado, hecho prisionero y muerto en un calabozo. Ana enloquece al saber la muerte del duque y muere. La quinta, figura CCCXXXIX, *El fatalismo*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra la narración, *El fatalismo – Una orgía I*, de Vicente Paisa. Es una truculenta e ingenua historia sobre el fatal destino de cuatro pintores holandeses, los hermanos Loos y los Both que entre 1600 y 1618 asesinan, durante una borrachera, a un anciano franciscano arrojándole, aún vivo, a la laguna Harlem. Antes de morir el fraile les maldice y los emplaza a morir violentamente. Uno a uno se va cumpliendo el fatal destino que les lee Nakiback, la gitana, y, así, mueren todos de distinta forma, aunque después de ser asesinados todos acaban en el agua, mar, pozo, río y laguna.

La sexta, figura CCCXLVI, grabada al aguafuerte de E. Lettre. Ilustra una narración de N.L. de L. Es la historia de un atentado que sufrió el rey Luis XV, hacia 1756, por Roberto Francisco Damiens. Éste, (debía de ser un chalado) en un ataque de enajenación mental atacó al rey con un cortaplumas hiriéndolo levemente. Describe el narrador, con todo lujo de detalles, los horribles tormentos que aplicaron a Damiens antes del juicio, para obligarle a decir que había tenido cómplices. Después de hacerle mil perrerías, le dieron una muerte horrible: quemándolo, echándole plomo derretido en las heridas, descuartizándolo y quemando los trozos en la hoguera. En fin, pura truculencia. Concluye con la moraleja de que en todos los tiempos fermentan las pasiones políticas, porque todos, jansenistas, molinistas, y parlamentarios se acusaban mutuamente de complicidad con el pobre loco. El fragmento que refleja la lámina dice:

"Damiens luego que fue preso sufrió la tortura en presencia del guarda sellos, fue atenaceado en las piernas con tenazas hechas ascua, pero la fuerza del dolor no le arrancó sino declaraciones inconexas de que se

[141] MUÑOZ MALDONADO.: *Chigi. 1480.*Op. cit., entrega 1, tomo I, pp. 2/3.

retractó luego.. [...] Como se temia que atentase á su vida, se le sujetó con correas que aseguradas con anillos de hierro estaban fijas en la pared." [142]

2.- *Láminas que ilustran narraciones dramáticas:* Componen este bloque once láminas que se desarrollan en un medio intemporal, indefinido y sin posibilidad de datación. Las hemos clasificado por sus temas e iconografía. La primera, figura CCCXLV, *El duelo*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración de J. Varela. Es un dramón que narra la infidelidad de Blanca. Su padre y su prometido parten a la guerra contra los moros y la dejan al cuidado de una dueña ladina que hace que traicione a su amado. Termina la guerra, don Ramiro vuelve a Sevilla y quiere dar una gran sorpresa a su novia, pero el sorprendido es él, al encontrársela en brazos de otro hombre; reta a éste a un duelo, lo mata y él queda malherido. La dueña es azotada, don Ramiro murió soltero y Blanca se volvió loca imaginándose que todos los hombres que se la acercaban la requerían de amores. El texto ilustrado es enormemente expresivo:

"La sangre de los dos corria en abundancia y el furor de Ramiro no disminuia; hasta que al fin este atravesó el pecho del caballero que cayó al suelo pidiendo á gritos confesión... [...] Cogió asustada una antorcha y salió á ver la causa de aquel ruido... Reuniéronse todos, y llegados al lugar del combate se ofreció á sus ojos el lastimoso espectáculo que sabe el lector. Acudió el buen hidalgo á su amigo y cogiéndolo en sus brazos advirtió que no habia expirado. El otro ya no existia." [143]

La segunda, figura CCCXXVIII, *Ernesto,* es una xilografía de Castelló e ilustra una narración, de igual título, firmada con el seudónimo, Seringapatán. Truculenta aventura que comienza con una reflexión sobre los hombres malvados y la crueldad. Cuenta la historia de un feroz oficial inglés, Ernesto, que es muerto a hachazos en una barca por un marinero, Willians, a cuya hermana había ultrajado. Esta ilustración la hemos encontrado en una viñeta de la revista, *Álbum Pintoresco Universal,* con el título, *Corsario*, (Barcelona, 1842). La lámina refleja el momento de más ferocidad de la historia, como dice el texto:

"Ya iba á incorporarse cuando Willians apoyando con fuerza su mano en la garganta de Ernesto lo derribó de espaldas, cayendo sobre él, descargándole con la siniestra tan fuerte hachazo que venció hacia un lado la barca. Durante algún tiempo la lucha fue espantosa, pero el inglés derramaba torrentes de sangre y bien pronto soltó la espada." [144]

La tercera, figura CCCXXIX, *No siempre lo peor es cierto*, es una xilografía sobre un dibujo de Elbo, grabada por Castelló. Ilustra una narración, de igual título, de *El Estrabón.* Es la cursilísima historia de una jovencita sevillana y de

[142] N.L.de L.: Op. cit., entrega 16, tomo I, p. 256.
[143] VARELA, J.: *El duelo.* Op. cit., entrega 8, tomo II, p. 124.
[144] *SERINGAPATÁN.*: *Ernesto.* Op. cit., entrega 3, tomo II, p. 54.

su primo. Se enamoran y se ven a escondidas en un jardín; la vigilante abuela que controla a la atolondrada muchacha, descubre que ambos son hermanos, pero esto no crea más que un moderado desconsuelo. Cinco días más tarde, el padre aclara que no son hermanos, sino que el joven Anselmo es hijo de un magnate que lo tuvo con una amante, pudiendo ser felices los jóvenes y casarse, como es su gusto. Sentimentaloide y folletinesca.

La cuarta, figura CCCXL, *El regalo de boda*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración, de igual título, de F.F. de C. Es la historia de un pescador pobre que tiene oculta una hija bellísima, Ina. Ésta se enamora del conde Cedrik, señor de Harfleur en el Havre, que la rapta de acuerdo con ella. El padre se desespera y jura, *"derramar a torrentes la sangre humana"*. El conde, cuando se cansa de Ina, se promete en matrimonio con una noble viuda. Ina cuenta su historia a la viuda, ésta pide al conde la cabeza de la joven como regalo de boda. El verdugo contratado es Walrico, el pescador, padre de la muchacha que al reconocerla no la mata. Al saber la historia, Walrico mata al conde y manda en una bandeja su cabeza, como regalo de boda, a la condesa viuda que muere al ver el despojo manando sangre. Muy truculenta e inspirada en la colección de novelas de Pérez Zaragoza. La lámina ilustra el texto siguiente:

"... ¿y esa fé que me prometiste? – Tú has faltado á ella - ¿Do está el altar en que me ofreciste recompensar la pureza de mi pasion? - ¡Allí!... dijo señalando al tajo.... - ¡Oh, Dios mio Dios mio.... – Verdugo has tu deber, dijo el hombre y desapareció." [145]

La quinta, figura CCCXLVIII, es una xilografía de Van Halen. Ilustra la narración, *No hay mal que por bien no venga*, de J. Varela. Es una historieta narrada por un joven en una posada. Cuenta cómo una joven, no quería casarse con un conde elegido por su padre, sino con otro. El joven que la chica amaba se bate con el obstinado padre, el padre mata al joven y al perro de la posada. Más tarde, el narrador cuenta la boda de los dos jóvenes enamorados, (él no había muerto, a pesar de las estocadas) mientras el padre muestra su contento. El único muerto es el perro. Historia desarticulada y deslabazada, bastante sosa y sin sentido. Alegato en defensa de la libertad de elección de los jóvenes para casarse, contado en forma casi humorística.

La sexta, figura CCCXXXVI, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra la narración, *Sólo un sueño,* firmada por B. Es una historia que juega con la realidad y la ensoñación de un artista y poeta que, casado con su musa, va a Venecia y tienen un horroroso naufragio que está a punto de costarles la vida a los tres, Ángela, Julián y su hijo. Después de tantas peripecias, él muere tontamente en el canal veneciano al ver a su amado amigo Enrique. Ella muere de dolor y a Carlos, el hijo, se lo disputan el amado amigo Enrique y Lorenzo el fiel sirviente. La séptima, figura CCCXXXI,

[145] F.F. de C.: *El regalo de boda*. Op. cit., entrega 14, tomo I, p.225.

Venganza, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel grabada por Castelló. Ilustra una narración, de igual título, de Muñoz Maldonado. Historia de los amores desgraciados de una joven que se enamora de un bizarro oficial de granaderos, pero su padre la casa con un amigo cuarentón. En ausencia del marido ella se ve con el mozo. El marido la descubre, se entera de una cita, llega antes, lo asesina y lo entierra al pie del crucero donde se citaban los amantes. Ella enloquece y muere mientras don Juan, el marido, emigra a América. La lámina ilustra el siguiente párrafo:

"...la pobre Luisa se levanta del pie de la cruz donde hace un rato se habia arrodillado, como si el Dios de los cristianos pudiese escuchar sus súplicas de adulterio y de profanacion... "¡Ah, ya no volveré á ver mas á mi Alejandro! Murmuró con desesperacion. – He acudido á la cita.... esclamó una voz de trueno, terrible, aterradora. Era la de D. Juan, el esposo de Luisa. Llena de terror va á abrazar la cruz con sus brazos desfallecidos, pero se retira despavorida al verla, da un grito y cae desmayada." [146]

La octava, figura CCCXXXII, *El bandido*, es un aguafuerte sobre un dibujo de Esquivel, grabado por Castelló. Ilustra una narración, de igual título, de Muñoz Maldonado. Historia muy rebuscada, en la que el autor apunta unas filosóficas reflexiones sobre el paso del tiempo, la juventud, la infidelidad de la mujer: *"Maldición sobre las mugeres que sin piedad juegan con el amor de los hombres y destrozan con placer su corazón."*[147] Mendoza, un joven despechado, se hace pintor y se dedica a viajar. En una emboscada, ayuda a un embozado que le emplaza en Roma cinco años después. En Italia toman al joven español por el bandido Genaro, huye y vuelve a España donde recibe un misterioso dinero. Pasados los cinco años acude a la cita que le dio el embozado en Roma y se encuentra con que es el bandido Genaro. Mendoza, al conocer a la esposa de Genaro, descubre que es la madrastra de la joven Luisa, su antiguo amor, que se ha quedado viuda. Se casa con ella y todo acaba felizmente.

La novena, figura CCCXXIII, *La gorra del granadero*, es un grabado anónimo al aguafuerte. Ilustra una narración anónima, de igual título. Transcurre en Polonia durante una guerra con los rusos, pero no se sabe en qué fecha. Alguien salva a un granadero ruso herido y lo lleva a la cabaña de un campesino polaco, Paulowitz, que vive con su hija. Ambos cuidan del herido, pero éste muere. Antes de morir pide que le entierren con su gorra de granadero y que le pongan una lápida que diga: *"Aquí está Iván"*. Tres años más tarde vuelve el ejército ruso y saca de la tumba la gorra del granadero, en la que estaba escondido el estandarte ruso con el águila moscovita. Los pobres campesinos, Paulowitz y su hija, son llevados a la Corte. La muchacha se casa con un rico y en la tumba del granadero hacen un mausoleo conmemorando el valor y la abnegación.

---

[146] MUÑOZ MALDONADO.: *Venganza*. Op. cit., entrega 2, tomo I, p. 19.
[147] MUÑOZ MALDONADO.: *El bandido*. Op. cit., entrega 3, tomo I, p. 33.

La décima, figura CCCXXV, es un grabado anónimo al aguafuerte. Ilustra la narración, *La muerta resucitada*, firmada por V. Historia de los trágicos amores de la hija de un duque, Isabel. Se casa con un conde al que su padre no quiere. Un criado le dice al marido que ella se ve con otro hombre. El conde, loco de celos, la encuentra una noche con un desconocido en el templete del jardín, dispara contra ella y resulta que el desconocido era su padre. El padre muere de una apoplejía esa noche, el marido enloquece e Isabel se salva de milagro. El marido cree que la ha matado y ella descubre que el loco la toma por otra, Leonor. Porque lo ama, adopta esa personalidad y se casa con él, pero tiene celos de su anterior personalidad, por el amor que, aún, la tiene el loco. Con esto se cumple la premonición del padre que decía que no serían felices. Como las anteriores, ésta, es truculenta, confusa y rebuscada. Dice el texto que ilustra la lámina:

"El conde se precipitó furioso al templete; derribó la puerta y disparó las dos pistolas á un tiempo. Solo un tiro salió que dio á la desgraciada que cayó al suelo sin proferir una palabra. Pero el desconocido ecsaló un sordo gemido y esclamó con voz ahogada: - Dios no habia bendecido esta union y debia ser fatal! El bárbaro ha asesinado á mi hija." [148]

La once, figura CCCXLIII, *Los celos*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra una narración, de igual título, firmada por A.P.N. Es la historia de una joven, hija de españoles emigrados a Francia, país al que ama como si fuera el suyo. Regresa a España, a su pesar, a la ribera del Guadalquivir y aunque está melancólica consigue el amor de Alfonso y la belleza de Andalucía gana su ánimo. El joven tiene que partir a la guerra y, antes de marchar, le pide un juramento de eterna fidelidad, prometiéndola que volverá a buscarla y se casarán. Ella, con lágrimas en los ojos, jura. Cuando Alfonso regresa de la batalla, la busca y la halla en un baile de máscaras del brazo de un general francés al que susurra: *"Tú fuiste mi primer amor desde que dejé la Francia, desde que no te veia se alejó de mí el placer."* [149] Sigue la tónica de las anteriores en cuanto estructura literaria y temática.

3.- *Láminas que ilustran artículos variados:* Componen este apartado cinco láminas que ilustran artículos, reseñas de novelas y otros. La primera, figura CCCLII, es la Portada de *El Panorama* que acompaña a la primera entrega. Es una xilografía sobre un dibujo de Juan Villaamil, grabada por Castelló. Presenta una arquitectura gótica en ruinas. Portada de características iconográficas netamente románticas.

La segunda, figura CCCXLVII, es una xilografía sobre un dibujo de Van Halen, grabada por Castelló. Ilustra el artículo, *La entrevista,* firmado por J.V. Narra la entrevista entre doña Mariana de Austria, regente durante la minoría de Carlos II, y su hermano natural, don Juan de Austria. Manifiesta la lucha que tuvieron

[148] V.: *La muerta resucitada.* Op. cit., entrega 7, tomo I, p. 110.
[149] A.P.N.: *Los celos.* Op. cit., entrega 19, tomo I, p. 302.

dos camarillas para influir en el joven rey de catorce años. Paralelismo entre éste artículo y la situación política que se vivía en España durante la minoría de Isabel II.

La tercera, figura CCCLI, *Muerte de D. Álvaro de Luna*, es una xilografía sobre un dibujo de Van Halen, grabada por Mendizábal. Ilustra un artículo firmado por M. En ésta se lee lo siguiente:

"Sobre la escposicion de pinturas de este año de la Academia de San Fernando se ha presentado por el acreditado profesor Van Halen un cuadro que por su parte presentamos grabado en obsequio de nuestros numerosos suscriptores de provincias que no han podido como los de Madrid, ver el original. Este cuadro es una terrible leccion para los ambiciosos, un funesto espejo del paradero de los favoritos que siempre medran á expensas de los pueblos." [150]

A continuación se hace una breve reseña histórica sobre el reinado de Juan II y de su favorito don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla. De cómo ascendió al poder, se ganó las envidias y murió ejecutado en Valladolid, aquel que tan alto había estado, por su soberbia.

La cuarta, figura CCCXXVII, es una xilografía grabada por Batanero que ilustra, *Carta á un redactor de Panorama,* de J. Varela. Es una carta al Director de *El Panorama* de un redactor que ha tardado en entregar un artículo sobre Alcíbiades, a propósito de lo cual hace unas reflexiones sobre la causa, el sueño, y menciona la regañina del director. La carta, llena de gracia y chispa en la excusa, *..por ser mucha la canícula....*, acaba, después de múltiples argumentos, confesando que no sabe mucho del personaje, ni ha encontrado datos sobre el mismo. Parece ser, dice, que fue un célebre ateniense, valeroso y de hermosa presencia, pero que daba muy malos tratos a su mujer y tenía relaciones con las más célebres cortesanas de su tiempo. Contó a su amante un sueño premonitorio que se cumplió cuando sus enemigos le dieron muerte a puñaladas, le cortaron la cabeza y ella lo encontró:

"....acudió y viendo tal desdicha se apresuró a cubrirlo con su manto. Que es el momento que representa la lámina que me ha enviado ud. Para formar la noticia." [151]

La quinta, figura CCCXLII, *Una estampa y un artículo*, es una xilografía sobre un dibujo de Esquivel, grabada por Castelló. Ilustra un artículo de Luis González Bravo, de igual título. Es una breve escenificación, en forma de diálogo teatral, de una jornada en la redacción de *El Panorama*, con los redactores, cajistas y pintor. Sobre la estampa que el pintor crea, los demás componen entre todos una historia y al final del coloquio queda el artículo resuelto. Ilustra este ejemplo, nuevamente, cómo funcionaban, en muchos

[150] M.: *Muerte de D. Álvaro de Luna.* Op. cit., entrega 2, tomo II, pp. 18/20.
[151] VARELA, J.: *Carta a un redactor de panorama.* Op. cit., entrega 21, tomo I, p. 322.

casos, las redacciones de las revistas ilustradas, colaborando íntimamente periodistas e ilustradores en la realización de narraciones y láminas. Las imágenes, cuando preceden a las narraciones, gracias al ingenio del artista, son capaces de generar una historia, un artículo o un cuento. Es decir, encontramos el valor e importancia de la simbiosis o relación de Imagen --> palabra. El fragmento que refleja la lámina dice:

"Dos manolos armados de navajas, una vieja de rodillas pidiendo misericordia; un caballerito con una pistola en la mano apuntando á las barbas de los majos; una señora detrás del caballero, asustada del lance; cielo raso y campo idem. De todo esto hay que hacer un cuento." [152]

Estas láminas tiene muchas similitudes con las ilustraciones románticas que adornaban las revistas periódicas, las viñetas. En general, siguen la tónica que venimos analizando a partir de 1837, semejantes en cuanto a las propuestas estéticas, temas, técnicas y elaboración en talleres que debían surtir las necesidades de las editoriales, incluso utilizando matrices existentes cuando era preciso.

En *El Panorama*, intervinieron notables pintores, dibujantes, como Esquivel que deja su impronta en muchas de las láminas; otros, como Elbo o Van Halen, y grabadores, como fue Vicente Castelló que tuvo su propia editorial. Es notable el predominio de las ilustraciones de tema histórico, en las que el recurso de la noche, organiza las escenografías tétricas, en la mayoría de los casos, que ponen el contrapunto al ingenuo dramatismo que se pretende conferir al grabado. Algunas resultan toscas, rígidas y envaradas en la composición y gestualidad, no sabemos si se debe atribuir a la mano del grabador, dada la fuerte demanda y la escasa exigencia de los lectores. Determina la escena la acción central, como venimos anotando en las láminas de las revistas precedentes, debido al interés integrador del romanticismo en unir plenamente texto e ilustración.[153]

---

[152] GONZÁLEZ BRAVO, L.: *Una estampa y un artículo*. Op. cit., entrega 17, tomo I, p. 259.

[153] "La libertad y la fantasía, la integración total de lo visual y lo verbal, que los románticos atribuían a los copistas medievales, pasó a ser su ideal. Los artistas románticos recapturaron esa integración." ROSEN, Ch. & ZERNER, H.: Op. cit., p.80.

1839

Un título encontramos este año: ***La Esperanza***, (7 láminas). Son siete ilustraciones.

1.- *LA ESPERANZA*: Periódico literario. Apareció el 7 de abril de 1839 y cesó el 31 de mayo de 1840. En su prospecto se lee:

"Las materias de que tratará y que presenta como ejemplo el primer número seran siempre tan instructivas como el agrado y el recreo lo permitan; se evitaran polémicas de toda especie, y no se creerá que un periódico de entretenimiento debe ocuparse en tratados científicos y literarios útiles solo en su lugar... [...] Novelas de escogidos autores nacionales y estranjeros, precio para la suscripcion 2 reales de vellon, mensualmente un tomo de novelas, no contendrá nada capaz de ofender las buenas costumbres ni tiendra a preconizar másimas peligrosas, para que los padres puedan ponerlo sin temor en manos de sus hijos." [154]

Salía los domingos por la mañana. Tenía 8 páginas de 222x170 mm. a dos columnas. Se editó en las imprentas de la Compañía Tipográfica, calle Príncipe 15, en la de Yenes, en la de Cruz González y en la de V. De Lalama. Tuvo varios cambios de empresa desde principios de 1840.[155] Colaboraron en esta revista: Zorrilla, Seringapatán, Eugenio de Ochoa, José Bermúdez de Castro, Ramón de Campoamor, A. García Gutiérrez y otros que firman con sus iniciales, P.E.T., J.S., F.V., J.M.V., J. B. Y Q. (H.M.M.), (Signatura: A.H.1 / 6 [nº 172]).

Contenía poemas, artículos de carácter cultural, informativos, de paisajes, narraciones. Era muy moderada y sus narraciones de carácter moralizador. Estaba ilustrada con grabados y litografías. En el ejemplar consultado, se contabilizan treinta y tres láminas, de las que hemos catalogado por su temática literaria, siete. Cuatro, son xilografías e ilustran, una narración historicista, dos dramáticas y un artículo sobre las hazañas de Vasco Núñez de Balboa. Las tres láminas restantes son litografías de F. Van halen que ilustran poesías de ambientación medieval.

1º.- *Láminas que ilustran narraciones históricas:* La figura CCCLIII, es una xilografía de autor anónimo, cuyo pie dice: *"- Tú le seguirás antes de una hora. – Padre mío!!!"*. Ilustra la narración, *Pedro el Cruel,* de J. de P. Cuenta una malvada aventura del *Nerón español*, Pedro el Cruel, que se enamora de Leonor, esposa del hijo mayor de Lara y lo mata cuando intercepta una carta de ella, avisando al marido que se va a reunir con él, disfrazada de hombre, para escapar al acoso del insaciable monarca. Muere Lara de pena al conocer

[154] *La Esperanza.* Prospecto, p. 1.
[155] HARTZENBUSCH, E.:, Op. cit., pp. 61/62.

la muerte de su hijo y la infeliz Leonor cae muerta sobre la cabeza de su marido que el malvado rey le muestra. El texto que ilustra la imagen dice:

"Has pretendido libertar de la muerte á tu padre, pero ha sido en vano; al saber tu suerte ha espirado en medio de su dolor y de sus agonías. Tu le seguiras antes de una hora. – Padre mio! Esclamó Lara con el acento del mas amargo dolor, dando un agudo suspiro."[156]

2°.- *Láminas que ilustran poemas de ambiente histórico:* La primera, figura CCCLX, es una litografía de Van Halen. Ilustra una poesía de J. O. Es la despedida retórica y dolorida de un cruzado a su resignada, amorosa y abnegada dama, como se lee en esta estrofa:

"No vuelvas tu mirar turbio de enojos
Para ocultar tus lágrimas, no á fé,
Que bien sé yo que el llanto de tus ojos
Bálsamo siempre á mis dolores fue."[157]

La segunda, figura CCCLXI, *El page*, es una litografía de Van Halen que ilustra la poesía, *El page de D. Ramiro,* de José de Zorrilla. Es la historia de un conde y don Guillén que, disfrazados de frailes, esperan al paje de don Ramiro, éste les dice que se llevan a Elvira a Burgos, ambos van a Carrión. La historia que narra es intrincada y confusa, nada aclara los hechos que suceden, sólo es bella la rima, vibrante y expresiva:

"¡Dónde está Elvira?.
Señor,
Respondió el page doblando
La rodilla ante los dos.
Lidié por ella arrojado
Más el número venció
Y hacia Burgos la llevan."[158]

La tercera, figura CCCLXII, *Leonor,* es una litografía de Van Halen que ilustra una poesía, de igual título, de T. Rodríguez Rubí. Narra la historia de una dama, doña Leonor de Mendoza, a la que el rey, Felipe, casa con don Juan Quiñones. Ella, se entrega al conde don Juan Ordóñez y , cuando el marido se entera, los celos le llevan a matar al amante de su mujer. Resulta que el celoso marido no conocía las andanzas anteriores de su cónyuge y sus relaciones otros. Quiñones los mata a todos. Lección de moralina sobre la virtud de las mujeres combinada con venganzas sangrientas y truculentas, como se puede apreciar en el fragmento siguiente:

---

[156] J. de P.: *Pedro el Cruel.* Op. cit., entrega 17, tomo I, p. 139.
[157] J.O.: Op. cit., entrega 3, 2ª serie, p. 24.
[158] ZORRILLA, J. de.: *El paje.* Op. cit., entrega 10, 2ª serie, p. 83.

"Asomó blanca la luna
Y por los anchos balcones
Para dar luz a la escena
Derramó sus resplandores
Leonor inerte en el suelo;
En pie a su lado Quiñones,
Que con sonrisa infernal
Contempla aquellos horrores.
No es digno, dice, tu amor
De habitar entre los hombres.
Anda ve que en el infierno
Te estará esperando el Conde.
Bien haya la hermosa y pura
Que al requerirla de amores
Las fementidas lisonjas,
Como lisonjas las oye."[159]

3.- Láminas que ilustran narraciones dramáticas: La primera, figura CCCL, *Eddystone*, es una xilografía de autor anónimo que ilustra una narración, de igual título, de Seringapatán. Narra las aventuras de un muchacho que va de viaje, en navío, para recoger una herencia, el barco naufraga y él salva la vida gracias a un faro. En agradecimiento, hace donación de la mitad de sus bienes, cuya renta ascendía a 3.500 libras esterlinas, a su salvador. Modélica historia que resalta la gratitud y el sacrificio. Espléndida la lámina de iconografía netamente romántica. El fragmento que ilustra dice:

"La tempestad arreciaba por instantes, y era tanta la oscuridad que reinaba, causada por la densa bruma, que no distinguiendo la torre, ignoraba la direccion que debia seguir...[...] Cuando distinguió la luz del faro que sus compañeros habian encendido al ver la densidad de la atmósfera." [160]

La segunda, figura CCCLVI, *Espérame ahí*, es una xilografía sobre un dibujo de Elbo, grabada por Castelló. Esta misma matriz es la que aparece en la revista, *El Panorama*, con el título, *No siempre lo peor es cierto*, (figura CCCXXIX). Ilustra ésta la narración, *La familia Torrijy*, firmada por L. Es la historia del conde Brown que tiene un hijo, Federico, enamorado de una muchacha, Elisa, hija de los Torrijy, pero a la que el conde no quiere. Chantajea a la madre de Elisa, diciéndola que tiene unos documentos que involucran al marido en una conspiración contra el gobierno, a cambio de que su hija deje a Federico. Torrijy sospecha, dispara contra el hombre en el jardín, después de haber apuñalado al joven en el pabellón del mismo lugar. Madre e hija hablan, la primera pide a la joven que olvide a Federico a cambio de la vida de su padre. *"Eso es imposible porque soy madre"*, dice Elisa. Se desatan las detenciones del gobernador de Klagenfort, el conde Brown. Federico asalta el correo y se dirige a casa de Elisa con el salvoconducto que ha robado del

[159] RODRÍGUEZ RUBÍ, T.: *Leonor*. Op. cit., entrega 16, 2ª serie, p. 154.
[160] *SERINGAPATÁN.*: *Eddystone*. Op. cit., entrega 29, tomo I, p. 227.

correo. Se presenta a su padre diciéndole que él es el conspirador que falta y le acusa de haber desatado los celos de Torrijy. Todo se aclara y los jóvenes se casan. Es otro folletón.

4º.- Láminas que ilustran artículos culturales: Esta lámina, figura CCCLIV, es una xilografía de autor anónimo que ilustra un artículo anónimo. Trata sobre la figura del conquistador y navegante Vasco Núñez de Balboa. Curiosamente, comprobamos la utilización de matrices iguales en distintas revistas, e incluso novelas. Ésta, es la misma que la figura CCLXXVI, titulada, *Hernán Cortés,* publicada en el *Observatorio Pintoresco,* (figura CCLXXVI). El escaso número de láminas de tema literario que muestra esta publicación, se debe, sobre todo, al notable giro moderantista que se aprecia en los editores, pues es abundante, aunque de mala calidad en el papel, la abundancia de láminas de zoología, monumentos, o costumbres pintorescas. Las mejores láminas de este conjunto, en cuanto a factura y estética romántica, son las de Van Halen y la titulada, *Eddystone,* magnífica, que representa un naufragio.

1.4.- Las revistas, sus láminas y sus historias (1841-1850): Este grupo comprende cuatro revistas ilustradas: ***Revista de teatros,*** (1841); ***La nube***, (1842); ***El reflejo,*** (1843) y, ***El Renacimiento***. Como ya hemos reflejado, el número de publicaciones periódicas, en España, durante esta década estuvo en torno al medio millar, proliferando todos los géneros, sobre todo los *Magazines,* profusamente ilustrados con grabados en madera, (formando viñetas, cabeceras, o a toda página que en ocasiones tenían tamaño folio), acompañando al texto, si bien escasearon de forma notable las publicaciones adornadas con láminas o estampas fuera de texto, probablemente al acceder a la adquisición de este tipo de prensa, estratos sociales más amplios.

Con el inicio del reinado de Isabel II, se hizo patente la fuerza del moderantismo sobre la tendencia progresista, iniciándose la estabilidad política con el final de la Guerra Carlista y el período de regencias. Aparecieron publicaciones de temas religiosos, militares y otras, de tendencia muy conservadora, como, *El Trono y el Altar.* Se mantuvo, *El Semanario Pintoresco Español,* (1836) que dirigía Ramón de Mesonero Romanos, con grabados en el texto, revista muy asequible e interesante que prolongó su vida hasta 1857.

Aparecieron numerosas publicaciones dedicadas a la mujer y a los niños, así como las destinadas a toda la familia, imitando algunas a otras extranjeras; por ejemplo, *El Museo de las Familias,* (1843) a semejanza de la francesa, *Musée des familles,* que se editó también en español y era homónima de otra revista francesa de notable éxito; hubo otra, del mismo título, editada en Barcelona. Y las tituladas, *Siglo Pintoresco,* (1845), *La Ilustración* (1849) y varias más que tendrán como colofón al *Museo Universal,* (1857) y, su continuación, *La Ilustración Española y Americana,* (1869) que aparecerán ya en la segunda mitad del siglo XIX.

De esta década destaca Artigas Sanz,[161] *El Museo de las Familias*, (1843-1867); *La Ilustración,* (1849-1856); *La revista barcelonesa,* (1846) y, *El Iris.* (1841). Tres de éstas fueron editadas en Madrid y, en los ejemplares consultados, sólo aparecen grabados en el texto y, estos, en madera. No hemos visto los aceros iluminados que refiere Artigas, puede ser que se encuentren en entregas posteriores a 1850.

También fue notable el desarrollo de las publicaciones satíricas como, *El papagayo*, *El sapo y el mico* y otras muchas, adornadas con interesantes caricaturas. De las cuatro revistas que hemos seleccionado, por presentar láminas fuera de texto, la más interesante es ***El Renacimiento*** (1847), por su contenido romántico, en cuanto a su cuidado e iconografía de sus láminas, curiosamente, Artigas no hace mención a esta revista en el capítulo: *Las revistas,* que dedica a la prensa periódica romántica.[162]

1841

Un título encontramos este año: ***Revista de teatros***, (6 láminas). Son seis ilustraciones las que catalogamos.

1.- *Revista de Teatros*: *Periódico semanal de Literatura, Sátira y Bellas Artes.* Apareció la primera entrega el 4 de abril de 1841 y cesó el 28 de septiembre de 1842. Tuvo una segunda serie desde el 30 de diciembre de 1842 hasta el 6 de octubre de 1845. En el primer número de esta revista se anunció el cese de la revista, *"El Entreacto*, periódico de Teatro, Literatura y Artes (1839-1840) que estaba adornada con láminas,[163] (no las hemos localizado). Primero fue de publicación semanal y luego quincenal, se imprimía en la Imprenta de Ignacio Boix. Un volumen en 4ª,[164] Las páginas, de 245x165 mm, eran a dos columnas y la suscripción, 8 reales al mes y 3 reales el ejemplar. Dirigió el periódico don Juan del Peral y después don José Mª Díaz.

Contenía artículos literarios, poesías, noticias, sobre todo crónicas de teatro. Colaboraron interesantes románticos, Zorrilla, J.E. Hartzenbusch, Ferrer del Río, J. M. de Andueza, A. F. Del Río, Orgaz, Campoamor, Francisco Gavito, A. García Gutiérrez y otros. Solamente hemos encontrado seis láminas

[161] "En El Museo de las familias (1843-67), la expansión de la ilustración se acerca a su auge, y aparecen numerosos grabados en madera y en acero. Estos últimos están a veces iluminados. Rasgo apreciable es la importancia relativa de los grabados de procedencia extranjera. Entre los artistas españoles figuran BRAVO, ORTEGA, URRABIETA, CASTELLÓ Y BATANERO. Sobre esta publicación, que por sus grabados puede ser considerada de lujo, y que continúa en el decenio 1850-60, volveré a referirme a éste." ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 204/205.
[162] Ibídem, pp. 205.
[163] HARTZENBUSCH, E., Op. cit., p. 61.
[164] ARTIGAS, SANZ, C.: Op. cit., pp. 731/732.

litografiadas en el volumen de la primera serie de la revista. Son litografías realizadas en la *Litografía de Aragón* y parecen referirse a temas de obras teatrales, pero no hemos encontrado ningún texto relacionado con ellas. Cuatro, son de autor anónimo y, dos, están firmadas por A. Cortes. Son de buena factura y, por su iconografía, cuatro son costumbristas y dos, de temas populares.

1º.- *Láminas de ambientación costumbrista:* La primera, figura CDLIX, *Los bastidores del Teatro. Nº 1.* Es de autor anónimo. No hay referencia literaria, sólo el pie de la lámina que es bastante expresivo y nos permite interpretar el sentido jocoso e irónico de la misma. Es una escena que ridiculiza la relación entre la obra de teatro y la vida real; en aquella, los personajes representan un drama, y luego discuten entre bastidores de sus problemas conyugales, como recoge el pie que acompaña a la lámina:

"- el verdugo – Te he visto coquetear con el marques que está en la luneta. - la víctima – Tú ves visiones. - el verdugo – Quizá porque he visto al marques. - la víctima – Anda enhoramala celoso impertinente."[165]

La segunda, figura CDLVII, *Los niños y los locos dicen las verdades: Nº 1*, de autor anónimo. No hay referencia literaria, probablemente hará referencia a alguna comedia que se representaría por aquellas fechas. Es una sátira contra las modas femeninas que falseaban la verdad, poniendo postizos en el cuerpo femenino. La única referencia para interpretar la imagen es el pie de la misma, es bastante expresivo:

"El abuelito se enfada con mamita, porque mamita se pone en los pechos algodón....lleva miriñaque....y lleva.... y lleva... que se yó..."[166]

La tercera, figura CDLVIII, *Costumbres conyugales. Nº 1*, de autor anónimo. No hay referencia literaria en la revista. Es un una crítica jocosa sobre el efecto que hacían sobre las amas de casa los poemas románticos de Zorrilla, Campoamor, Hartzenbusch y otros autores, que publicaban las revistas, como refleja el pie de la lámina:

"Sin saber el bien que encierra, en su inquietud la pasion,.....- Maldito sea Zorrilla y malditos sean sus versos que impiden que los pantalones tengan cosidas las travillas.... Es preciso establecer el divorcio.... o quemar esas coplas.."[167]

La cuarta, figura CDLXXXV, *El mundo al revés. Nº 1*, es de A. Cortés. No hay referencia literaria, pero, por el pie que acompaña a la ilustración y por la imagen, se deduce la crítica social. Es una referencia al cambio de las costumbres, ahora, la mujer toma el papel de literato, y el hombre, borda.

[165] *Revista de Teatros*, Madrid. 1841, entrega 3, tomo I, p. 20/21.
[166] Ibídem, entrega 1, tomo I, pp. 4/5.
[167] Ibídem, entrega 2, tomo I, pp. 12/13.

Como las anteriores presenta estereotipos muy conservadores y machistas. El pie, que ayuda a su interpretación, tiene un tono sardónico y jocoso:

"- Con este soneto doy fin á mi tomo de poesías -...Qué título las pondré?.... Lágrimas de dolor, ¡Qué sonoro y qué interesante!!..... Bordado más concluido no lo han hecho jamás manos femeninas."[168]

2º.- *Temas populares*: La primera, figura CDLXXXVI, *Distracciones. Nº 1*, de A. Cortés. No hay referencias literarias que apoyen la imagen. Muestra una escena con tipos populares, en ella vemos cómo se emboba un hombre, cateto y palurdo, ante las gracias de una mujer, mientras un ladronzuelo le roba. El pie que acompaña a la ilustración refleja con sorna la escena:

"Se le cae la baba al majadero ¡Qué chasco tan grande cuando busque el pañuelo para limpiársela."[169]

La segunda, figura CDLX, *Muy pronto. Nº 1*, de autor anónimo. No tiene referencias literarias, pero el pie especifica el tema, trata de las dudas de un marido y sus cuentas sobre el nacimiento del vástago, como dice el pie:

"Me casé en Octubre. Noviembre uno.- Diciembre, dos... Enero, tres... Febrero, cuatro, Marzo, cinco... Estamos á once de Abril,..... Demonio!.... muy pronto es."[170]

1842

Un título encontramos este año: ***La nube***, (2 láminas).

1.- *La Nube*: Tuvo muy corta duración. La entrega II tiene fecha de 15 de agosto de 1842 y el nº XIII, el último, corresponde al 30 de octubre del mismo año. En la revista *El Trono*, del 18 de noviembre se anuncia su cese.[171] Se imprimió primero en la imprenta de la viuda de Jordán e hijos. Fueron sus editores J. M. Villergas, M. Urrabieta, T. Guerrero y Vicente Hernández de Ayala, también redactores. Tenía cada entrega 8 páginas, de 230x160 mm, a dos columnas. La suscripción era de 5 reales al mes. A partir del 30 de septiembre se publicaba los días 7, 15, 23 y 30 de cada mes. En el prospecto de la revista se lee:

"Resumiendo aquí todo lo que tan por encima llevámos indicado, y que nos proponemos esplanar cuanto sea posible en el curso de nuestra publicación, vamos á concluir manifestando que las reglas en la literatura y

[168] Ibídem, entrega 5, tomo I, pp. 36/37
[169] Ibídem, entrega 6, tomo I, pp. 44/45.
[170] Ibidem, entrega 9ª, tomo I, pp. 64/65.
[171] HARTZENBUSCH, E., Op. cit., p. 78.

señaladamente en la poesía, las olvidaríamos aunque las aprendiésemos, porque juzgamos al genio suficientemente hábil para desenlazar las imágenes de su fantasía, y eminentemente capaz de llevar a cabo hasta la perfeccion sus creaciones, sin trabas de ninguna especie, sin sujeccion al desgraciado ausilio de ese poderoso invento de las reglas a favor de la fecundidad." [172]

Colaboraron, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Francisco Orgaz, Andrés Avelino Orihuela, Santiago García Bello, Fernando O'Reilly, Teodoro Guerrero, Vicente Hernández de Ayala y los redactores citados. Tiene grabados en madera en las páginas y 2 láminas xilográficas, fuera de texto, que se han catalogado. No hay referencia a otras y no hemos podido saber si es debido a mutilaciones. (H.M.M.), (Signatura: A.M. 21 / 4 [nº 3481])

La primera, figura CDLXXXVII, es una xilografía sobre un dibujo de Alenza, grabada por C.A. Ilustra una narración traducida del francés por D.T.G.P. de la novela, *La marquesa de Contades,* de M. Alejandro de Lavergne, que se narra en las cinco primeras entregas de la revista. Es una novela histórica ambientada en la corte de Luis XIV, entre 1691 y 1701. Cuenta la historia de una joven protegida por Madame de Maintenon, casada con un anciano y enamorada del hijo de un noble, Lavois . La muchacha descubre al rey su secreto amor y su deshonra. Pasan diez años y, cuando el escándalo está a punto de descubrirse por los rumores en la Corte, ella muere al enterarse de que su amante, el joven Barbizieux ha muerto. La novela acaba con el dolor del viejo marido al pensar que sus celos eran infundados. Muy interesante, bien narrada, de corte romántico, exquisita y sin truculencias. El fragmento que ilustra la lámina dice:

"Al pronunciar estas palabras se arrodilló; pero el rey levantándola, la dijo: - ¡Vos de rodillas!, me asustais.... Mad. De Maintenon se queja de que la habeis olvidado.. Si es esta la causa, sosegaos, me encargo de obtener vuestro perdón." [173]

La segunda, figura CDXCI, es una xilografía de autor anónimo. Ilustra una narración anónima, *Entre la copa y los labios".* Es una breve historia que comienza con el encuentro, en un mesón, entre un capitán y un embozado, durante el cual rememoran a una bellísima actriz. El capitán cuenta que cuando la conoció, le habló de su celoso amante, un pintor, y que desapareció después sin haber sabido nada de ella. El embozado le dice que su amante la llevó a una celda, para pintar el sublime cuadro de Santa Catalina en su martirio, y que, una vez acabado el cuadro, la mató arrojándola al Tiber. Se descubre que el embozado es Giulio, el pintor amante, el capitán lo quiere matar pero, el pintor ha envenenado el vino que ambos beben y mueren los

---

[172] URRABIETA, M.: *La Nube.* Prospecto, p. 2.
[173] LAVERGNE, M.A.: *La marquesa de Contades.* En *La Nube.* Madrid. 1842, entrega 1, tomo I, p. 6.

dos. Corresponde al tópico de novela truculenta y rebuscada. El texto recoge el fatal momento que ilustra la lámina:

"Al oirlas, el capitan vió de repente desgarrase el velo que le cubria la vista y levántandose de su asiento con una conmoción terrible esclamó: - Sois Giulio! Os reconozco en fin, vos sois el que ha derramado la sangre de Zorzina." [174]

Las láminas que ilustran esta publicación, además de escasas, tienen pocos elementos de interés; la de Alenza, es de factura más cuidada, su grabador debe de ser Castilla, que solía firmar con un anagrama. La segunda, tosca y envarada en el dibujo.

1843.

Un título encontramos este año: ***El Reflejo***, (11 láminas). Son once ilustraciones.

1.- *El Reflejo*: *Publicación literaria y pintoresca.* Apareció la primera entrega el 5 de enero de 1843 y cesó el 6 de junio del mismo año. Tenía 8 páginas, de 260x180 mm., a dos columnas; un volumen en 4ª.[175] La suscripción sin láminas era de 6 reales al mes para Madrid y 18 o 24 por trimestre para provincias. Con láminas, 12 reales al mes y 30 al trimestre para Madrid. Salía todos los jueves con dos láminas grabadas en cobre o acero, al aguafuerte, al lápiz o al humo; las últimas entregas con litografías: *"Sale todos los jueves a mediodía y da mensualmente dos o tres láminas en acero."* Se imprimía en el Depósito Calcográfico, calle Preciados 14. Dirigió esta publicación Francisco Sales Mayo.[176] En el Prospecto que apareció en diciembre de 1842 se lee:

"Revista semanal para clases cultas, es religiosa con noticias y narraciones moralistas y de inspiración bíblica, grabados en madera, en páginas, buenos (inspirados) y láminas de buena calidad agrupadas al final." [177]

Colaboraron en esta publicación: Amelia Corradi, Josefa Massanes, la sirena, Abenámar, Aparici, Aristipo, Almazán, Cea, Escobar, Flores, Gallego, García Gutiérrez, Guillén, Buzaram, Hartzembusch, Martínez del Romero, Neira, Pelegrín, Peral, Romero Larrañaga, J, Romea, T.R. Rubí, G. Serrano, J. Valera, L. Valladares, Garriga, Valladares y Saavedra y J. Zorrilla.

Las láminas catalogadas son once; seis, grabadas al aguafuerte; cuatro, litografías, y una xilografía. Las hemos clasificado por su temática en: 1) de

[174] ANÓNIMO.: *Entre la copa y los labios.* Op. cit., entrega 13, tomo I, p. 93.
[175] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 730/731.
[176] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 81.
[177] *El Reflejo.* Prospecto. Madrid. 1843.

tema histórico, 2) de costumbres populares y 3) artículos o iconografía de temas variados.

1.- *Láminas que ilustran narraciones de tema histórico, mitológico, bíblico o medieval:* La primera, figura DVI, *Hércules*, es un grabado al aguafuerte de Hortigosa, sobre un dibujo de Antonio Gómez. No hemos encontrado datos para localizar la correspondencia entre las entregas y las láminas, ni las fechas. Ésta, muestra la lucha de Hércules, el héroe mitológico, con el león. Tampoco hay referencias textuales.

La segunda, figura DVII, grabada al aguafuerte, firmada por Antonio Gómez, *Amán sorprendido á los pies de Esther por el rey Asuero.* Ilustra una narración de la sección, *Álbum del Reflejo,* que aparece en varias entregas, firmada por Aristipo. En la página 112 se comenta: *"Estampa de Antonio Gómez sobre cobre sacada al aguafuerte en las oficinas del depósito Calcográfico".* Está narrado en un estilo rimbombante y rebuscado. Cuenta la historia de Esther, con profusión de datos y de personajes bíblicos, Asuero, Mardoqueo; Persia, judea; buenos y malos; premios y castigos. Muy conservador y de intención claramente moralizadora.

La tercera, figura CDXCIII, *Matadnos si quereis ya os he dicho que le amo.* Es anónima y está grabada al aguafuerte, no tiene referencias textuales. Ambientada en la Edad Media, la única referencia es la frase del título y pie que nos remite a una historia de amores prohibidos o no consentidos.

2º.- *Láminas que ilustran escenas de carácter popular o costumbrista:* La primera, figura CDLXXXVIII, *Comiste, hija, y ahora te amarga*, es una calcografía sobre un dibujo de Leonardo Alenza, grabada por F. Hortigosa. Ilustra un artículo, anónimo, de la sección, *El Álbum del Reflejo*, de igual título. En éste se lee:

"Observar este cuadrito de costumbres populares dibujado por alenza, qué espresion en los ademanes! Aquella vieja satírica que se complace en mortificar á la pobre muchacha inesperta que comió del fruto vedado, el semblante de forzosa resignacion con que esta sufre los dolores que la aquejan; la indiferencia del que está picando tabaco; la sonrisa maliciosa del otro que comprende la ironía de la vieja." [178]

A esta lámina acompaña una reseña que introduce las estampas que publicará la revista, de prestigiosos artistas, ya que aspira a ser el órgano de las Bellas Artes en España: *"Tan protegidas en otros tiempos, tan menospreciados hoy por los magnates del país".*[179] La segunda, figura CDLXXXIX, *Curiosidad madrileña*, es una calcografía sobre un dibujo de Alenza, grabada por Hortigosa. No hay referencias directas, ni artículo o narración que la apoyen.

[178] ANÓNIMO.: Álbum del Reflejo. *Op. cit.*, entrega 1, p. 7.
[179] Ibídem, entrega 1ª, p. 7.

Es otra escena de carácter costumbrista que presenta escenas y tipos populares de Madrid.

La tercera, figura CDXC, *Pesares para la vejez*, es una calcografía sobre un dibujo de Alenza, grabada por Hortigosa, no tiene referencias textuales. Presenta la misma iconografía que las anteriores. Son las tres de espléndida factura y su temática corresponde al gusto de la sociedad en este período y al interés de unas clases sociales que han ampliado su participación en la difusión de la prensa.

3°.- *Láminas que ilustran varios temas:* Son cinco. La primera, figura CDXCII, es una xilografía de autor anónimo y es la *Portada* del primer número de la revista. Muestra a una mujer joven, sentada, con un libro entre las manos (parece un libro de estampas); delante de ella, un niño o niña mirando el álbum y, junto al sillón de la muchacha, un hombre joven mirando también el libro. Sugiere el amor por la lectura y las imágenes que se supone serán el reclamo de *El Reflejo*. La segunda, figura CDXCVIII, *Aspirantes á la Milicia*, es una litografía sobre un dibujo de Charlet. Ilustra un artículo anónimo de la sección, *Álbum del Reflejo*. El texto que ilustra la imagen dice:

"Aspirantes á la Milicia" no quiere decir que queramos poner en ridículo á la Milicia ciudadana y tanto menos cuanto ya hemos dicho que el dibujo ha sido ejecutado en París y que fue inspirado por unos muchachos que jugaban á los soldados. Será preciso que demos más esplicaciones? El hacerlo sería insultar á las personas sensatas". [180]

Además, se explica por qué no se ha entregado una lámina en acero grabada al humo para que vieran los lectores el primer ensayo de este género que se ha hecho en España. El grabado al lápiz que va en este número también es nuevo en España. Se comentan, también en el artículo, las técnicas calcográficas, así como que este dibujo está publicado en Francia y su autor es Charlet. [181]La tercera, figura CDXCIV, *Ruinas de una antigua abadía*, es una litografía a dos tintas de autor anónimo. No hay ninguna referencia literaria.

La cuarta y la quinta, figuras CDXCVI y CDXCVII, son litografías sobre dibujo de Francis Catel y grabadas por Caroline Watson, probablemente procedentes de alguna publicación inglesa, de un préstamo, o de la compra de piedras o matrices. No hay referencias literarias. Son de tema religioso y de muy bella factura, auténticas estampas para despertar la piedad y el sentimentalismo.

Estas ilustraciones son de notable factura, salvo la que sirve de *Portada*, tosca y poco cuidada en el dibujo. Las de Alenza, ponen de manifiesto la exquisita calidad del artista, así como la profundidad psicológica y la perspicacia en el tratamiento de los temas populares; deliciosa la de Charlet y muy bellas las de

[180] ANÓNIMO.: *Álbum del Reflejo*. Op. cit., entrega 4, p. 31.
[181] Ibídem, entrega 4, p. 36.

las monjitas, en éstas, se pone de manifiesto la delicadeza del dibujo y el preciosismo litográfico que se manifiesta en las tonalidades de las gamas y en los efectos lumínicos. Las ilustraciones ponen de manifiesto la tendencia conservadora y religiosa de la revista que suponen el reflejo de su contenido.

1847

Un título encontramos este año: ***El Renacimiento***, (20 láminas). Son veinte ilustraciones catalogadas.

1.- ***El Renacimiento:*** Apareció esta revista el 14 de marzo de 1847 y debió de cesar en julio del mismo año, pues la última entrega es la XIX, de 18 de julio. En el catálogo de Hartzembusch[182] se lee:

"La gaceta del 17 de Septiembre del mismo año anunció la suspensión de El Renacimiento en el mes de Julio, y la reaparición para el segundo domingo del mes de Octubre. El Semanario de la Industria del 23 de este mes dijo que El Renacimiento se había refundido en el semanario Pintoresco desde el domingo 17 de Octubre de 1847"

Un volumen en 4ª.[183] Cada entrega tenía 8 páginas de 310x215 mm., a dos columnas, su aparición era semanal, estaba adornada con grabados en las páginas y, con cada entrega, se daba una lámina litografiada. Se editaba en la Imprenta de la Viuda de Burgos, dirigida por su sobrino don Manuel y en la Imprenta de Alhambra y Compañía, calle del burro nº 4. (H.M.M.), (Signatura: A.M.22 / 6 [3632]).

Colaboraron: Pedro de Madrazo, Francisco Pi i Margall, Eugenio de Ochoa, F. Navarro Villoslada, Cardedera, E.V. de Medrano, S. De Masarnau, Manuel de Assas, Jacinto de Salas y Quiroga, Juan de Ariza, Carolina Coronado. La revista estaba adornada con veinte láminas litográficas con dibujos de, J. de Méndez, J. Espalter, Federico de Madrazo y Carlos Luis de Ribera. Grabadas por, Ortega y J. Molina.

Las láminas son de temas variados, hay retratos, como el de Francisco Zurbarán, Francisco de Salinas, Damián Forment o el de Juan de Arfe y Vallafañe; reproducciones de dibujos, sobre todo *Madonnas* de Rafael de Sanzio, alguno de ellos en edición facsímil de la colección de José de Madrazo; o reproducciones de escultura, por ejemplo, *La Caridad romana*, de Solá y *Las puertas de la Capilla del Obispo*. Todas en conjunto son de notable calidad.

---

[182] HARTZENBUSCH, E.: Op. cit., p. 107.
[183] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 730.

Hemos catalogado once por su carácter literario. La revista intentó ser la continuación de *El Artista*, como se recoge en el artículo que sirve de presentación a *El Renacimiento*, en la que dice ser ésta, la segunda *Época* de aquella, *El Artista*, y tratará de seguir sus huellas en este renacer:

"Difundir en España las sanas doctrinas artísticas y literarias y dar entre nosotros al arte y a los que lo cultivan la noble é importante posición que reclaman en una sociedad bien organizada." [184]

Por su temática, las estampas, se han agrupado en, 1) temas relacionados con el arte, 2) temas históricos, 3) temas populares y 4) temas que ilustran poemas.

1.- *Láminas que ilustran temas de arte:* La primera, figura MLVIII, *Las Bellas Artes. Plantas del Santuario*, es de Federico de Madrazo, litografiada, a dos tintas, por A. de Zabaleta. Ilustra la Introducción y tema de la revista, exalta la importancia de las Bellas Artes, intentando recuperar el valor y el reconocimiento que tuvieron en el pasado. La segunda, figura MLXIII, titulada, *Génesis del Arte cristiano*, es una litografía a dos tintas de Carlos Luis de Ribera. Ilustra el artículo, *Bellas Artes – Génesis del Arte cristiano*, de Pedro de Madrazo, que dice:

"El paganismo glorificando la forma ennobleció la materia y produjo la mayor belleza posible en el orden de las ideas "finitas"; la edad media glorificando el espíritu estenuó la materia destruyendo la morbidez sensual de sus contornos y produjo la mas completa enseñanza posible en el orden de las ideas "infinitas"; la época designada con el nombre de Renacimiento, reconociendo en el producto de la antigüedad un auxiliar poderoso para propagar en las sociedades el gérmen vivificador de la enseñanza moral y religiosa admitió como medio la belleza que idolatró el artista pagano combinándola con el espíritu del Cristianismo hizo aceptar á los pueblos rebeldes el yugo de la autoridad." [185]

El artículo, muy conservador, exalta el valor del arte pero dentro del cristianismo, cuyo origen, inspiración, medio, es la Belleza y, el objeto final, el Bien. Mientras que el origen del arte pagano es la imitación, el objeto y el deleite. La lámina es de carácter simbolista y prerrafaelista. La tercera, figura MLVIII, de Federico de Madrazo, *San Fernando*. No ilustra texto alguno, pero hace mención a la fiesta de *San Fernando*, patrón de la *Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, conmemoraban la fiesta del treinta de mayo.

La cuarta, figura MLXII, *Poesía, Música y Pintura*, sobre dibujo de J. de Méndez y litografiada por Manuel de Burgos. Ilustra un artículo de Pedro de Madrazo de la sección Bellas Artes, *Del primer Renacimiento de las Artes y la Literatura*. En éste, se analizan las razones que dieron paso al Renacimiento, en los siglos XIII y siguientes; las fija en la favorable organización de la

[184] *El Renacimiento*. Madrid. 1847, entrega 1, pp. 1/3.
[185] MADRAZO, P. De.: *Génesis del Arte Cristiano*. Op. cit., entrega 3, p. 18.

sociedad, de la industria, de lo civil y político; en la libertad que va reflejarse en la labor creadora de los artistas y cómo, éstos, se sacudieron del yugo servil al que estaban sometidos, sobre todo en la imitación.

La quinta, figura MXXXVI, *Giotto y Cimabue,* de Joaquín Espalter. Ilustra un artículo, de I. De p., de la sección, *Bellas Artes: Giotto.* Es de carácter biográfico que exalta el valor y la magnificencia del pintor, de la importancia que tuvo en su época, el Renacimiento, del que fue sembrador de semillas para muchos artistas que le conocieron, siguieron su ejemplo y sus enseñanzas. El texto recoge lo siguiente:

"Nació en 1276 en Vespignano, lugar que dista catorce millas de Florencia, destinado por su padre á guardar una manada de ovejas, divertíase en copiarlas sobre la arena ó la tierra, indicio infalible, en su posicion aislada y en un niño de corta edad, de las inclinaciones y del talento de que el cielo le había dotado. Aconteció que Cimabue, famosos pintor de aquella época, presenciase el acto del pastor de Vespignano (1) En este número damos una linda litografía de nuestro colaborador el Sr. Espalter que representa este momento." [186]

2.- *Láminas de tema histórico y religioso:* Son tres, la primera, figura MLXIV, titulada, *La venida del Espíritu Santo*, es de Carlos Luis de Ribera. Ilustra la festividad religiosa:

"Estampa de este número "- Hoy damos una linda composicion de D. Carlos Luis Ribera que representa la Venida del espíritu Santo, cuya gran festividad celebra este dia la Iglesia." [187]

La segunda, figura MLXV, *San Malco librado milagrosamente de la muerte,* de Carlos Luis de Ribera. (Acompañó a la XIX que fue la última de la revista). No hay ninguna referencia literaria y, por su iconografía, se deduce su tema religioso, el milagro de un santo romano condenado a morir devorado por los leones, pero éstos, no se lo comen y sí a sus verdugos. La tercera, figura MLXI, *Principio del Catolicismo en los Reyes godos. (586).* Ilustra la siguiente nota: *Estampa de este número: "Principio del Catolicismo en los Reyes Godos (586):*

"Leovigildo, próximo á morir y atormentado por la muerte dada á su hijo S. Hermenegildo, reconoce la escelencia de una religion que infundió tan grandes virtudes al martir, y hace que su hijo y sucesor Recaredo abrace el Cristianismo, por lo cual se lo entrega á su tio el obispo S. Leandro." [188]

---

[186] P. MILÁ, I. De P.: *Giotto.* Op. cit., entrega 19, p. 147.
[187] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 11, p. 88.
[188] ANÓNIMO.: Op. cit., entrega 16, p. 128.

3.- *Láminas de tema popular:* La primera, figura MXXXII, *El aguador*, es una litografía con dibujo de Alenza, grabada por Ortega. Ilustra un artículo biográfico sobre el artista, firmado por R., es una reseña en el segundo aniversario de la muerte del pintor, el 30 de junio de 1845, es de iconografía popular y el texto dice:

"A veces, diciendo que iba de caza, se acercaba á observar los trages, las maneras y usos de la gente vulgar, en las humildes casas del campo, en las del rio, y en las de los barrios bajos de la corte, para trasladarlos á sus cuadros de costumbres populares." [189]

4.- *Láminas que ilustran poemas:* . Son dos, la primera, figura MXXXIV, es una litografía a dos tintas, *El centinela,* de J. Espalter, ilustra un versito de Andrés Rey de Artieda, de igual título. El fragmento que recoge la lámina dice:

"Mañana soy alférez ¿Quién lo quita?...
Llego á ser general, corro la costa,
Á Chipre gano, príncipe me nombró,
Y por rey me corono en famagosta.
Obedezco al de España, al turco asombró...
En esto se acabó el hacer la posta,
Y hallóse un cuerpo con la pica al hombro." [190]

La segunda, figura MXXXV, es una litografía a dos tintas de J. Espalter, *Margarita.* Ilustra un poema de igual nombre de Juan Federico Muntadas. El fragmento que refleja la lámina dice:

"Entre el odioso valle y la montaña
Hay un camino virginal doncella,
Cuyo candor ni un pensamiento impuro
Imprime en él su limitada huella.
Con lento paso, mientras con fé mucha,
La voz del angel extasiada escucha.
Siguen – de pronto en el inicuo calle
Un hombre surge de expresion siniestra;
Sin que el temor sus impetus acalle,
Coge á la joven con su impura diestra.
No más el angel tu atencion absorva –
Dijo: y lanzóle una mirada torva." [191]

Es un poema que trata sobre la lucha entre el bien y el mal; la virtud y el pecado; la senda fácil, el valle, es la de aquellos que no controlan sus pasiones y caen en los vicios, y, el pedregoso camino, el de la salvación, lleno de dificultades, pero que supone la renuncia a las tentaciones del maligno. La

[189] R.: *El aguador.* Op. cit., entrega 6, p. 44.
[190] REY DE ARTIEDA, A.: *El centinela.* Op. cit., entrega 5, p. 40.
[191] MUNTADAS, J.F.: *Margarita.* Op. cit., entrega 14, p. 112.

jovencita tiene ante sí la difícil elección, y los dos seres sobrenaturales tratan de convencerla para que siga uno de los dos caminos. Queda patente su carácter moral, su retórica ampulosa, cargada de simbolismos tópicos que nos remiten al tema de la Margarita del Fausto de Goethe, pero que, en este caso, rectifica, sigue al ángel sin dejarse atrapar por las redes seductoras del mal y encuentra el camino de la eternidad. Es una de las láminas más bellas del repertorio.

El conjunto de láminas que ilustran esta revista es uno de los más bellos que hemos encontrado. A la excelente factura y técnica de las láminas; el dibujo, dotado de una idealización notable que las enlaza con los movimientos pre-rafaelista y nazareno; las litografías, la mayoría realizadas a dos tintas, confieren a las imágenes calidades casi pictóricas, fluidas gamas y notables contraluces. Todo ello permite calificarlas, dentro de la ilustración romántica, como excelente ejemplo de la revitalización de esta técnica que se llevó a cabo hacia mediados de la década de los cuarenta. [192]

[192] "En la década de los cuarenta se comienza a renovar en España la técnica de la litografía. Dos establecimientos litográficos son fundamentales en este proceso de regeneración, el de Juan José Martínez y el de Julio Donón. En ambos talleres se logró aplicar la técnica con el mismo dominio que en el Real Establecimiento Litográfico de Madrid, pero los gustos del público habían cambiado y la producción de estampas demandaba la incorporación del color." VEGA, J.: op. cit., p. 130.

Capítulo V

La Literatura ilustrada. Las Novelas

1.- Las novelas (1830-1850):

1.1.- Generalidades.
1.2.- Las obras literarias.
1.3.- Las novelas, sus láminas y sus historias (1830-40):
1830. I.- Lit. Española: 1) "Obras de Moratín"
II.- Lit. Francesa: 1) "Celina, novela..."
III.- Lit. Inglesa: 1) "El Castillo misterioso.."
1831. I.- Lit. Española: 1) "El ingenioso hidalgo...."
2) "El Lazarillo de Tormes"
3) "Galería fúnebre..."
4) "Gómez Arias o los moros.."
II.- Lit. Francesa: 1) "Las Tardes de la Granja"
2) "Fábulas de Florián"
3) "Recreo de damas o las.."
III.- Lit. Inglesa: 1) "Viajes de Enrique Wanton.."
1832. I.- Lit. Española: "El ingeniosos hidalgo...."
II.- Li. Italiana: "Jerusalem Liberada"
1833. I.- Lit. Española: 1) "El ingeniosos hidalgo..."
1837. I.- Lit. Española: 1) "Las noches de invierno.."
2) "Doña Isabel de Solís.."
1839. I.- Lit. Española: 1) "El Pelayo"
1840. I.- Lit. Española: 1) "El ingenioso hidalgo..."
II.- Lit. Francesa: "Aventuras de Gil Blas...."

(sigue →)

1.4.- Las novelas, sus láminas y sus historias (1841-1850):

1841. I.- Lit. Española: 1) "Los niños pintados..."

1842. I.- Lit. Española: 1) "Ayes del alma"
2) "El Conde Fernán González.."
3) "Trabajos y miserias..."
II.- Lit. Francesa: 1) "El Diablo Cojuelo"

1843. I.- Lit. Española: 1) "Los españoles pintados.."
II.- Lit. Inglesa: 1) "Ivanhoe, el cruzado"

1844. I.- Lit. Española: 1) "El Lazarillo de Tormes"
2) "La Garduña de Sevilla"
3) "El Señor de Bembibre"
II.- Lit. Francesa: 1) "La Condesa de Rudolstadt"
2) "Los misterios de París"

1845. I.- Lit. Española: 1) "Obras de Quevedo"
II.- Lit. Francesa: 1) "La Dama de Monsoreau"
2) "El judío errante"

1846. I.- Lit. Española: 1) "El Patriarca del Valle"
2) "Doce españoles de brocha.."
II.- Lit. Francesa: 1) "Las tardes de la Granja"
2) "Nuestra Señora de París"
3) "El Conde de Montecristo"
4) "Martín el expósito..."
5) "Matilde, memorias de..."

1847. I.- Lit. Española: 1) "El ingenioso hidalgo..."
2) "Escenas andaluzas"

1848. I.- Lit. Española: 1) "El Romancero Pintoresco"
2) "El pilluelo de Madrid"
II.- Lit. Francesa: "Martín el expósito..."

1849. I.- Lit. española: 1) "Solimán y Zaida"
2) "Las tres iniciales"
3) "La escuela del gran mundo"
4) "Cosas del mundo"
II.- Lit. Francesa: 1) "Aventuras de Robinsón.."

1850. I.- Lit. Española: 1) "Fernando IV de Castilla"
2 "Delirium, leyenda fantástica"
3) "Lucila, Condesa D'Aimini"
4) "Pobres y ricos o la bruja....."
II.- Lit. Francesa: 1) "Pablo y Virginia"
III.- Lit. Italiana: 1) "Los prometidos esposos"





POEMA

Su ciega y loca fantasía corrió arrastrada por el vértigo,
tal como arrastra las arenas el huracán por el desierto.
Y cual halcón cae herido en la laguna pestilente,
cayó en el cieno de la vida, rotas las alas para siempre.
Más aún sin alas cree o sueña que cruza el aire, los espacios,
y aún entre el lodo se ve limpio, cual de la nieve copo blanco.

Rosalía de Castro





LA LITERATURA ILUSTRADA. LAS NOVELAS

1.- LAS NOVELAS (1830-1850)

1.1.- Generalidades: Para elaborar nuestro repertorio, en el capítulo que se refiere la las láminas que ilustraban los libros (básicamente novela), hemos tomado como fuente fundamental el estudio de Carmen Artigas Artigas sobre *El Libro Romántico en España.* En su catalogación, que refleja la producción editorial durante el período romántico, (ella lo establece desde 1820 a 1860), resultan unos dos mil libros, después de una exploración sobre once mil revisados,[1] basándose su selección en el interés artístico: la calidad de las encuadernaciones, su tratamiento bibliológico y el preciosismo o cuidado de sus ilustraciones.[2] Los publicados durante el período comprendido entre 1830 a 1850, alcanzan la cifra de 650 ejemplares, de los que 315 son obras literarias y los restantes 335 se agrupan en diversos apartados que señalamos a continuación:

- Agricultura, ganadería, industria, industrias del libro.....5 Títulos.
- Almanaques, guías y viajes.....31
- Arte, Arqueología, Dibujo, Arquitectura, Grabados, Urbanismo.....17
- Biografías..... 35
- Ciencias: medicina, Ingeniería, etnología, biología, química industrial...18
- Deporte.....1
  Derecho, política, administración pública.....18
- Economía: doméstica, política, comercio, estadística.....17
- Enciclopedias..... 2
- Fiestas públicas y espectáculos..... .3
- Filosofía, moral, sociología, beneficencia, enseñanza.....8
- Genealogía, numismática, archivología, heráldica.....6
- Geografía, Astronomía.....14
- Hª Universal, de España y de diversos países..... 72

---

[1] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. XI.

[2] "... si el libro, aparte de su redacción y aún de los asuntos de sus ilustraciones, es en el lapso romántico, un instrumento de descubrir la verdad que fué, como en general lo son – respetando siempre las proporciones -, un cuadro o una escultura, un sarcófago o la planta de una ciudad; en suma, el intento de Valoración del libro en sí como fuente histórica de esa época, investigando, además de su texto o ser discursivo, su propio ser físicoartístico; podríamos decir, su alma y su cuerpo." Ibídem, p. XXVII.

- Lengua, Literatura, Oratoria, poligrafía.....8
- Libros para niños..... .15
- Mitología..... 3
- Música..... 10
- Religiosos: Biblia, teología, dogmática, hª de la religión..... 58
- Zoología, Historia Natural 2

Los trescientos quince libros restantes, de los cuales hemos extraído los títulos de nuestra investigación, comprenden diversos géneros literarios: prosa (novela), teatro y verso (romances, leyendas). Se editaron en varias provincias o localidades españolas y dos de ellos en París. Se desglosan del modo siguiente:

Barcelona.....	152	Obras
Madrid.....	125	"
Valencia.....	22	"
Sevilla.....	3	"
Palma.....	3	"
París.....	2	"
Zaragoza.....	1	"
Segovia.....	1	"
Tarragona.....	1	"
Valladolid.....	1	"
Baeza.....	1	"
Vich.....	1	"
Logroño.....	1	"
Teruel.....	1	"
Granada.....	1	"
Total.....	315.	"

La mayor parte de las láminas catalogadas, mil ochenta y siete, procede de cincuenta y ocho libros, ilustrados con láminas fuera de texto, editados en Madrid durante esta época. Casi en su totalidad están reseñadas por Artigas, aunque, por su interés, hemos añadido dos novelas, bellamente ilustradas, halladas en nuestra prospección: una, de interés por sus componentes prerrománticos, *Aventuras de Robinsón Crusoé*, y, una edición de *Pablo y Virginia*, de 1850 que pertenece a nuestra colección. Por otro lado, no nos ha sido posible localizar alguna de las reseñadas por Artigas, de las que ignoramos su destino ya que no aparecen en los fondos que ésta cita, donde deberían conservarse. Seleccionamos, primero, las que se recogen bajo los epígrafes: *Literatura española*, *Literatura francesa*, *Literatura inglesa*, *Literatura alemana*, *Literatura italiana*, *Literatura griega*, resultando el siguiente cómputo:

Literatura española	167 obras.
Literatura francesa	121 "
Literatura inglesa	14 "
Literatura italiana	5 "
Literatura griega	3 "
Literatura americana	2 "
Literatura alemana	1 "
Literatura árabe	1 "
Literatura noruega	1 "
Total	315 "

El número de libros que durante estos veinte años, presentaba características de interés como libro romántico, es el siguiente en su selección:

1830	21 libros
1831	23 "
1832	25 "
1833	22 "
1834	15 "
1835	9 "
1836	19 "
1837	23 "
1838	21 "
1839	23 "
1840	24 "
1841	46 "
1842	45 "
1843	36 "
1844	51 "
1845	45 "
1846	52 "
1847	42 "
1848	43 "
1849	32 "
1850	33 "
Total	650 libros.

Hemos establecido, en la primera parte de este capítulo, la importancia de la prensa como medio de comunicación de masas, capaz de transmitir información, la cultura y las ideologías. Resultó ser un elemento fundamental en el proceso expansión del liberalismo europeo y la clave que contribuyó a la desaparición del Antiguo Régimen. Hay que resaltar la importancia que tuvo la prensa en la difusión del movimiento romántico, del cual fue tribuna indiscutible. No se puede deslindar su relación con la imagen impresa, verdadero emblema romántico que no sólo utilizó como vehículo las publicaciones periódicas, sino que adquirió inusitada importancia con la

aparición de una industria editorial floreciente, que inundó el mercado de libros ilustrados destinados al entretenimiento de amplios sectores sociales.

En la Ley de imprenta de 1833, propuesta por el partido liberal dirigido por Sagasta, se establecía que los impresos se dividieran en: libros, los que tuvieran más de doscientas páginas; folletos, los que oscilaran entre 8 y 200 y, hojas sueltas, las que no excedieran de las 8 páginas.[3]

Desde la aparición de la imprenta, la industria del libro estuvo en manos de las clases dominantes, privilegiadas, y la actividad lectora reducida a una minoría que sabía leer y que tenía una formación superior, Clero sobre todo. La demanda lectora del estado llano, era uniforme, monótona, escasamente desarrollada y su crecimiento, prácticamente inexistente. La producción se había mantenido estable y en similares parámetros durante trescientos cincuenta años, ante la falta de posibilidad de las restantes clases sociales para acceder al libro, dada la imposibilidad económica y el alto grado de analfabetismo.[4]

Sin embargo, la producción de libros en España, durante las primeras décadas del siglo XIX, supuso la continuación de la producción del siglo XVIII, no hubo aumento de la demanda ni de la producción e, incluso en algunos momentos, se produjeron retrocesos debido tanto a las adversas y conflictivas condiciones políticas, como al precario panorama económico, el alto grado de analfabetismo, ya citado, y la escasa cifra de ilustrados en una población escasamente urbanizada.[5] Será en los núcleos urbanos donde se concentrará el mayor interés y afición a la lectura. La industria editorial tuvo un notable desarrollo, sobre todo a partir del reinado de Isabel II, que se hizo patente, sobre todo, en la modificación de la presentación del libro, convirtiéndolos en atrayentes para el lector, a base de adornarlos con numerosos grabados, generalmente en madera, modificando el tamaño de las letras y elaborando el texto a dos columnas.

A pesar de las dificultades de financiación que afectaron a la empresa editorial, sobre todo en la producción de libros, dada la escasez de recursos y la pobreza de la economía española, se desarrolló el sistema de entregas por suscripción previa. Esto permitió abaratar el precio del volumen o volúmenes

---

[3] ESCOLAR, H.: *La edición moderna. Siglos XIX y XX. Hª ilustrada del libro español.* Madrid. 1992, p. 37.

[4] "Según Sanchez Agesta, el porcentaje de alfabetos en 1803 es de 5,96, de los diez millones de españoles, solamente un 6%, esto es, unos 600.000, sabían leer (naturalmente no es posible averiguar si sabían escribir). Estos 600.000 se convertirán en un millón alrededor de los años cuarenta." FERRERAS, J.I.: *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830.* Madrid. 1973, p. 49.

[5] "Madrid contaba con algo más de 200.000 habitantes y Barcelona sobrepasaba ligeramente los 100.000. detrás venían Sevilla, que se aproximaba a los 100.000 y Valencia y Cádiz con 80.000 y 70.000 respectivamente. Sólo sobrepasaban los 50.000 habitantes, Málaga, Zaragoza y Murcia." ESCOLAR, H.: Op. cit., p. 31.

de los que constaba una obra, con sus ilustraciones y grabados, que la hacían inasequible para un apreciable porcentaje de compradores a los que, este procedimiento, facilitaba la adquisición de libros, puesto que permitía comprar obras de elevado precio a lectores que abonaban sus libros en plazos periódicos.

Al paulatino desarrollo y expansión de la industria editorial que solía ser a la vez editora de prensa, revistas, folletos y novelas, se debió el interés de los gobiernos liberales en su afán de incorporar a la nueva empresa a importantes sectores sociales, otrora iletrados, fomentando la importancia de la enseñanza y contribuyendo al proceso de incorporación de las masas a la cultura. Ya la Constitución de Cádiz de 1812, en su artículo IX, determinaba que se establecieran escuelas en todos los pueblos de España, que se enseñara a todos los niños a leer, escribir, contar y el catecismo de la religión católica, así como a conocer las obligaciones civiles. Sin embargo, las difíciles circunstancias políticas que tuvo el sistema liberal en España en su configuración, impidieron que se configurase un programa educativo para sacar de su ostracismo a las clases medias y bajas, lo que mantuvo a lo largo del siglo un crecido analfabetismo español respecto al panorama europeo que provocó un desarrollo raquítico de la industria editorial y unas escasas y pobres bibliotecas.[6]

Otro aspecto interesante para analizar es el de la importancia que fue adquiriendo la lectura en la formación de las masas populares y la preocupación de los dirigentes de turno en su afán de encauzar, encarrilar y controlar las publicaciones que ilustraban a la sociedad. Este intervencionismo estatal, determinó la sucesiva aparición de leyes sobre la imprenta que trajeron aparejada a la censura, muy dura y represiva en algunas etapas. La mentalidad oficial burguesa de la nueva clase dirigente se hace patente en el siguiente fragmento de la *Atala* de Chateaubriand:

"*Cuando llegué a estos lugares, sólo encontré familias vagabundas, de costumbres feroces y cuya vida era en extremo miserable. Les hice oir la palabra de paz, y sus costumbres se han dulcificado progresivamente. Actualmente viven reunidos al pie de esta montaña. He procurado , mostrándoles los caminos de salvación, enseñarles también las principales artes de la vida, pero sin llevarles demasiado lejos, y manteniendo a estas buenas gentes en esa sencillez que* constituye *la* felicidad."[7]

Ya hemos apuntado en el apartado dedicado a las revistas, las precarias condiciones económicas, sociales y políticas que afectaban a la empresa editorial y que repercutían tanto en la producción de revistas como en la de libros. Por un lado estaba el afán industrializador, incipiente hasta mediados del siglo, que mostraba claras notas capitalistas, entendiendo la empresa

[6] Ibídem, p. 35.
[7] CHATEAUBRIAND, F.R.: *Atala / René*. Madrid. 1851, P. 48.

editorial como un mecanismo de negocio y de lucro que irá conformando y ampliando un repertorio de nuevos oficios: impresores, libreros, editores, encuadernadores, escritores, ilustradores. Por otro, la aparición de una creciente demanda que procedía de la nueva sociedad, ávida de información y de saber que paulatinamente se irá desarrollando en España, aunque no al ritmo de otros países europeos. Al lado de la empresa editorial surgieron amplios sectores de producción, de comercio y de consumo. Como nota de interés, recogiendo datos del estudio de Jesús A. Martínez Martín,[8] *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*, en 1846 había en Madrid:

67 Imprentas
40 Encuadernadores de libros
7 Establecimientos litográficos
38 Librerías
19 Traficantes de libros viejos

Estaba, además, el precio de los libros que oscilaba entre 4 y 12 reales, aunque los precios límite se encontraban en 1 real, el más barato, y 20 reales, el más caro. Teniendo en cuenta que un salario medio, en toda España, oscilaba entre 200 y 4000 reales mensuales, siendo a mediados de siglo: el salario de un dependiente carbonero, 2 reales diarios; el de un escribiente de notario, 2 reales o, en el oficio de un cajista tipógrafo, 4 reales; un oficial, 7 u 8 reales y, un operario de fabricación de lienzos, 5 a 6 reales diarios.[9]

La producción del libro español, en esta época, se especializó (como hemos recogido anteriormente), editándose títulos específicos para las distintas profesiones o grupos sociales, así aparecieron: libros técnicos y científicos; de derecho y política; de economía; filosofía y pensamiento; de lengua y literatura; arte y deporte; historia y geografía; teología, moral y religión; (remitimos al interesante estudio de Jesús A. Martínez, ya citado, que analiza casi mil bibliotecas particulares madrileñas); poesía, teatro, novela; libros para niños; manuales profesionales, de aficiones; libros de consulta y estudio; literatura para la mujer y otros. Las fuentes bibliográficas comenzarán a ser rigurosas a partir del 2º tercio del siglo XIX, en ellas se perfeccionó la metodología, en especial, la descripción del libro y los esquemas de clasificación.[10] Destacamos las bibliografías de los Salvá, libreros y bibliófilos valencianos; Bartolomé José gallardo (1776-1852). Para la bibliografía literaria, las de Agustín Durán (1789-1862); Pascual de Gayangos (1809-1897); Aureliano Fernández Guerra (1816-1894). Además, los repertorios de bibliografía regional en Cataluña, Aragón y Valencia, así como, las bibliografías de libreros y los catálogos de bibliotecas no estatales. Otras bibliografías de notable interés son las de Hidalgo y de Palau.

---

[8] MARTÍNEZ MARTÍN, J. A.: *Lectura y lectores en el Madrid del siglo XIX*. Madrid. 1991, pp. 27/28.
[9] Ibídem, pp. 64/65.
[10] FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J.: *Historia de la Bibliografía en España*. Madrid. 1989, p. 147.

1.2.- *Las obras literarias:* No era muy optimista la visión que Mariano José de Larra, insigne escritor romántico, tenía de la literatura española contemporánea:

".....todo este atarugamiento y prisa de libros reducido está á un centon de novelitas fúnebres y melancólicas, y de ninguna manera arguye la existencia de una literatura nacional, que no puede suponer siquiera donde la mayor parte de lo que se publica si no todo, es traducido, y no escribe el que solo traduce..." [11]

En efecto, el panorama cultural del país, presentaba, en lo literario, una situación precaria. A la escasez de producción nacional se imponía la relativa abundancia de traducciones extranjeras, fundamentalmente de obras de procedencia francesa.[12] El género por excelencia del período romántico será la novela. Ésta, había desaparecido de España en el siglo XVII, como consecuencia de la crisis de aislamiento que sufrió el país durante el reinado de los Austrias, que desbancó a la novela del panorama de las letras en las corrientes de creación europea.[13]

En los últimos años del siglo XVIII y en las primeras décadas del XIX, se inició la difusión de algunas traducciones del francés, como las *Aventuras de Telémaco*, (Ibarra 1777)[14]. Este género de novela caracterizó los primeros años del siglo XIX, Ferreras lo denomina, *anovelado,*[15] pues se reduce a una producción de carácter moralizante. Muestra de ello son las obras de Marmontel, Madame Genlis, Florian, Ducrai-Duminil y otros; o los títulos, *Veladas de la Quinta* o las *Tardes de la granja*, traducidas por Arellano que gozaron de enorme éxito. Junto a éstas, surgieron algunas traducciones de obras notables y de mayor interés literario, entre las que cabe citar, *Pablo y Virginia,* de Bernardine de Saint-Pierre (1737-1814) que se editó por primera vez en Madrid en 1798 y tuvo, hasta 1850, ocho ediciones más[16]. Se catalogan en este trabajo las láminas de la edición de Vicente, A., de 1850, traducida por don José Alegret de Mesa.

Otras traducciones de novelistas franceses fueron las de: la Duquesa de Abrantes, (1784-1838); el Vizconde de Arlincourt, (1789-1856); la Condesa de Aulnoy, (1650-1705); Honoré de Balzac, (1799-1850); Francois-René,

---

[11] LARRA, M. J. de.: *Carta a Andrés. 1832. Obras I.* p. 54.
[12] MONTESINOS, J. F.: *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX y a su esbozo de una bibliografía española de traducciones de novelas 1800-1850.* Madrid. 1980, pp. 6/7.
[13] "Ello es que desde mediados del siglo XVII apenas hay novela española que merezca ese nombre, y que pocas de las aparecidas con alguna anterioridad a este tiempo resisten hoy la prueba de la lectura. El nombre de España no cuenta para nada en la historia de la novela del siglo XVIII, aunque lo mejor que la novela europea produce entonces es español de origen." Ibídem, p. 2.
[14] Ibídem, p. 13.
[15] FERRERAS, J.I.: Op. cit., pp. 28 y sig.
[16] MONTESINOS, J. F.: Op. cit., pp. 237/238.

Vizconde de Chateaubriand (1768-1848); Choderlos de Laclos (1741-1803); Madame Cottin (1770-1807); Francois Guillaume Ducray-Duminil (1761.-.1819); Alexandre Dumas (1803-1870); Francois de Salignac de La Mothe, Fenelón (1651-1815); Paul Feval (1817-1887); Jean Pierre Claris de Florián (1755-1794); Madame de Genlis (1746-1830); George Sand, (Aurora Dupin) (1804-1876); Victor Hugo (1802-1885); Jules Janin (1804-1874); Ch. Paul de Kock (1793-1871); Auguste von Lafontaine (1758-1831); Alphonse de Lamartine (1790-1869); Alain René Le Sage (1668-1747); Jean Francois Marmontel (1723-1799); Prosper Mérimée (1803-1870); Charles Nodier (1780-1844); Charles Perrault (1628-1703); Charles Antoine Guillaume Pigault-Lebrun (1753-1835); Jean Jacques Rousseau (1712-1778); Eugene Scribe (1791-1861); Frédéric Soulié (1800-1847); Madame de Stael (1766-1817); Eugéne Sue (1804-1875); Alfred de Vigny (1797-1863) y otros más que configuran la amplia nómina de autores franceses que recoge Montesinos.

Menos amplio fue el repertorio de autores ingleses traducidos al español; el más emblemático es Walter Scott (1771-1832), del que Montesinos recoge cincuenta y dos obras traducidas y editadas en España: Madrid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Cádiz, Málaga y, otras, traducidas también al español pero editadas en París, Burdeos, Perpiñán, Londres, La Habana.[17]

Importante fue la demanda de este tipo de novelas por un amplio sector de lectores, lo que fragmentó el desarrollo de la empresa editorial, aún dentro del contexto de precariedad que el país presentaba en todos los ámbitos. Numerosas editoriales y establecimientos tipográficos acogieron la aventura de traducir, editar y publicar libros y revistas. El fenómeno se extendió a ciudades muertas de hacía siglos, donde parecía impensable que pudiera llevarse a cabo tal tarea. Sin embargo, fueron Madrid y Barcelona, seguidas de Valencia, las que desplegaron una producción de mayor envergadura.[18]

El panorama de la novela, al menos hasta la muerte de Fernando VII, nos muestra un conjunto interesante de obras de autores extranjeros traducidas, (Ferreras calcula que fueron unas trescientas), teniendo en cuenta que las de más éxito tuvieron varias ediciones.[19] Otro conjunto de doscientos títulos, corresponde a novelas originales. Dado el incierto destino que han sufrido muchas de estas obras, debido a la fragilidad de su ser físico, el escaso aprecio, o mejor, al desprecio suscitado en algunos sectores de eruditos, (salvo honrosas excepciones), es difícil contar con datos precisos sobre el número de ejemplares, títulos, autores, de esta producción literaria; achacable, en parte, a

[17] Ibídem, pp. 239/244.

[18] "Hoy mismo son raras las empresas editoriales que radican fuera de Madrid y Barcelona; el catálogo de novela romántica nos hace ver que la provincia española despliega entonces un espíritu emprendedor- Sobre todo por los años 1830 a 1850- que ha perdido después." Ibídem, p. 117.

[19] FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 84.

la profusión de ediciones de carácter popular, de precio barato, en colecciones y bibliotecas; por entregas y mediante pliegos o publicaciones periódicas.[20]

En Madrid, además de las traducciones de novelas extranjeras y originales, hay que tener en cuenta las ediciones de textos de autores clásicos del Siglo de Oro, como Cervantes, Quevedo, o de autores extranjeros, como Le Sage, que fueron reeditadas en ediciones de lujo, profusamente ilustradas con láminas y grabados, destinadas a un tipo de lector minoritario. Asimismo, tenemos que considerar que durante el Trienio Liberal (1820-23), tuvo lugar la aparición de la novela histórica, manifestación literaria netamente romántica, cuyo directo antecedente fue la titulada, *Ramiro, Conde de Lucena,* (Madrid, 1823) de Rafael Húmara y Salamanca. Ferreras, establece que la *novela histórica de origen romántico,* apareció en España entre 1823-1830, desarrollándose hasta la década de 1840-1850.[21] En la década de los cuarenta, la novela histórica romántica, derivó hacia la llamada, *novela histórica de aventuras,* que floreció hasta 1860. Por último, considera también un tercer grupo de *novelas de aventuras históricas,* degeneración del estilo que se pondrá de moda a partir de 1845-50, dominando ésta las tendencias anteriores hasta los años 1860. (todas las fechas son aproximadas).[22]

Los autores españoles de novela histórica (1830-70), catalogados por Ferreras, son ciento noventa y cinco, de ellos destacan: Patricio de la Escosura (1807-1878), El *Conde de Candespina* y *Ni rey ni roque*; Enrique Gil y Carrasco (1815-1846), *El lago de Carucedo* y *El señor de Bembibre;* Gertudis Gómez de Avellaneda (1814-1873), *Guatimozín, el último emperador de Méjico*, novela histórica; Mariano José de Larra y Sánchez de Castro (1809-1837), *El doncel de Don Enrique el doliente*; Ramón López Soler (1806-1835), *Los bandos de Castilla o el Caballero del cisne*; Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), *Hernán Pérez de Guzmán, el de las batallas* y *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*; Francisco Navarro Villoslada (1818-1895), *Doña Blanca de Navarra, crónica del siglo XV*; Eugenio de Ochoa (1815-1872), *Auto de Fe. Novela 1568*; Agustín Pérez Zaragoza Godínez , *Galería Fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas*; Telesforo Trueba y Cossío (1799-1835), *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*; Estanislao de Cosca Vayo, *La conquista de Valencia por el Cid. Novela histórica.* Otros muchos, de generaciones más tardías, entre los que cabe citar a Ayguals de Izco, Pérez Escrich, Fernández y González popularizaron en la segunda mitad del siglo la novela de aventuras históricas.

Gran parte de esta producción fue deudora de la ingente producción scottiana, sobre todo, del primer período netamente romántico. Se caracterizó por la aparición en la novela del *héroe romántico,* el cual, al desaparecer su universo

[20] Ibídem, p. 40.
[21] FERRERAS, J.I.: *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica. 1830-1870.* Madrid. 1976, p. 99.
[22] Ibídem, pp. 100/101.

estable (Antiguo Régimen) y no encontrar referencias que lo sostengan, entra en lucha y en contradicción con un universo hostil que le parece insalvable. El héroe, que en muchas ocasiones plasma o refleja al propio autor, centra la acción de la novela, reaccionando con desesperación ante los problemas insolubles del mundo en el que se halla inmerso y con el que ha roto todos los lazos, familiares, sociales, políticos e ideológicos. En su actitud de rebeldía, huye del presente tratando de reconstruir un entorno idealizado y lo encuentra en el pasado histórico, haciéndose patente su desarraigo, marginación o destrucción vital.

Las obras literarias editadas en Madrid durante el período acotado, (selección de Artigas) son ciento veinticinco, de las que hemos seleccionado cincuenta y ocho que están ilustradas con láminas fuera de texto. De este conjunto, proceden las mil ochenta y siete láminas catalogadas, objeto del presente estudio. Las sesenta y siete novelas restantes, forman parte del repertorio por su encuadernación y tipografía, netamente románticas. Otras, están ilustradas únicamente con el retrato del autor; muchas de ellas se hallan ilustradas con grabados en boj en las páginas, viñetas, orlas, letras capitales o viñetas de fin de capítulo. Por último, cinco de las reseñadas como ilustradas con láminas, no se han localizado en los fondos de referencia ni en los que hemos consultados; algunas aparecen sin láminas, lo que nos hace suponer que han sido mutiladas. Son las siguientes:

1.- *Historia de Gil Blas de Santillana*. Le Sage. (Madrid, 1830). Imprenta de J. espinosa.- 20 láminas. (B.N.) Mutilado. [23]

2.- *Kenilworth*. Scott, Walter. Traducida del francés por D. Vicente Pasagartundua. (Madrid, 1832). Imprenta Tomás Jordán.- 8 láminas en cobre (B.A.B)[24]

3.- *La tía fingida (El licenciado vidriera. El celoso extremeño, Las dos doncellas)*. Cervantes Saavedra, Miguel de. (Madrid, 1842-43). Imprenta Colegio de Sordomudos.- 3 láminas en metal. (B.N.) [25]

4.- *Poesías de Abenámar* (seud). López Pelegrí, Santos. (Madrid, 1842). Imprenta Boix.- 12 láminas. (E.V.L.) (Exposición Vicente López. Barcelona).[26]

5.- *El asno muerto*. Janin, Jules. Versión española de Vicente Guimerá. (Madrid, 1845). Imprenta de Ramón Campuzano. 8 láminas. Litografías y bojes. (B.C.B.) [27]

---

[23] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 63.
[24] Ibídem, p. 82
[25] Ibídem, p. 164.
[26] Ibídem, p. 171.
[27] Ibídem, p. 220.

1.3.- *Las novelas, sus láminas y sus historias* (1830-1840): Son diecinueve las obras editadas en Madrid durante esta década.

Ocho son traducciones, cinco de ellas de procedencia francesa: ***Celina, novela helveciana, con la del Impío y Amelia***, (Madrid, 1830) de Andouin de Geronval, Maurice Ernest (1802-1839); ***Recreo de damas o las noches de París***, (Madrid, 1831) de Charrin, Pierre Joseph; ***Fábulas***, (Madrid, 1831) de Florián, Jean Pierre Clarís de (1755-1794); ***Las tardes de la granja***, (Madrid, 1831) traducción de Arellano 5ª edición (*Soirées de la chaumière*, de Ducray-Duminil, Francois-Guillaume (1761-1819); ***Aventuras de Gil Blas de Santillana***, (Madrid, 1840) Le-Sage, Alain René (1668-1747).

Dos, inglesas: ***El castillo misterioso o el huérfano heredero,*** (Madrid, 1830). Novela histórica inglesa. Traducida del inglés al castellano por Don Juan Manuel González Dávila. Anónimo; ***Viajes de Enrique Wanton a las tierras incognitas australes y al país de las monas*** de Seriman, (Madrid, 1831) Conde Zaccharia (1709-1784). Traducida del inglés al italiano y de éste al español por don Joaquín V. de Guzmán y Manrique y, una italiana, ***Jerusalem Liberada,*** (Madrid, 1832) Tasso, Torcuato.

Once son españolas. De ellas, cinco, ediciones de títulos clásicos; cuatro de ***El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha***, de Cervantes Saavedra, Miguel de. (Madrid,1831, 1832, 1833 y 1840); una, de ***El Lazarillo de Tormes***. (Madrid, 1831).

Las seis restantes, son originales; ***Las obras*** de Fernández de Moratín, Leandro. (Madrid, 1830-31); cuatro, novelas: ***Galería Fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas***, (Madrid, 1831) de Pérez Zaragoza Godínez, Agustín; ***Gómez Arias o los moros de las Alpujarras***, (Madrid, 1831) Trueba y Cossío, Telesforo (1799-1835). Novela histórica escrita en inglés y traducida por don Mariano Torrente; ***Doña Isabel de Solís, reina de Granada. Novela histórica***, (Madrid, 1837) Martínez de la Rosa, Francisco; ***Las noches de invierno o Biblioteca escogida de Historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes***, (Madrid, 1837) por D.P.M.O. (se trata de don Pedro María Olive) 2ª edición. Por último ***El Pelayo***, (Madrid, 1839) poema épico, de Ruiz de la Vega, Domingo María.

Antes de entrar en el análisis pormenorizado de las láminas que contiene cada una, es necesario establecer algunas características de tan heterogéneo conjunto. Primero, la escasa nómina de autores españoles; segundo, el reducido número de traducciones de novela extranjera y, tercero, la constante reedición de las obras de los grandes autores del Siglo de Oro, es decir, de textos literarios clásicos, sobre todo de la obra cervantina, fundamentalmente *El Quijote,* y de los clásicos europeos, Le-Sage o Tasso. A ello hay que añadir las reediciones obras, de carácter moral, de autores del siglo XVIII, como Florián, Ducray-Duminil, Sériman o, el español, Pedro Mª Olive.

La producción literaria, sobre todo novelística, de estas décadas podemos clasificarla, por su tipología y tendencia, tomando como base la organización que establece Ferreras para la novela decimonónica:

1) Tendencias hasta la muerte de Fernando VII:

- novela moral y educativa.
- novela sensible y quizá sentimental.
- novela de terror o negra.
- novela anticlerical. [28]

2) Novela histórica.[29] Tendencias:

- novela histórica de origen romántico.- 1823-30..... 1840-50.
- novela histórica de aventuras.- 1840- 50..... 1860.
- novela de aventuras históricas.- 1845-50.....1860.[30]

3) Costumbrismo:

- El más tradicional.- Satírico.
- El más nuevo.- Político.[31]

De los títulos que vamos a analizar, podemos encuadrar como novela moral y educativa: *Las tardes de la granja y Las noches de invierno*, las *Fábulas de Florián* y *los Viajes de Enrique Wanton*. A la novela sensible y quizá sentimental las tituladas, *El Castillo misterioso, Celina y Recreo de Damas*; a la novela negra o de terror, *Galería Fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas.*

Las *Obras de Moratín* estarían englobadas en el costumbrismo y, por último, como novela histórica de origen romántico estarían, *Gómez Arias, Doña Isabel de Solís y el Pelayo*. Por su carácter literario y sus láminas, se incluyen otros géneros, teatro, las *Obras Dramáticas* de Moratín y , poesía, las *Fábulas* de Florián y *el Pelayo.*

[28] FERRERAS, J.I.: Op. cit. p. 129.
[29] Ibídem, p. 129.
[30] FERRERAS, J.I. Op. cit., p. 99.
[31] Ibídem, p. 136.

1830

Son tres los títulos que encontramos editados en Madrid, este año: ***El castillo misterios ó el huérfano heredero,*** (2 láminas); ***Celina, novela helveciana con la del impío y Amelia,*** (2 láminas) y ***Obras de Moratín,*** (11 láminas). Son quince que comprenden las figuras, de la I a la XV.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.-*Obras dadas a la luz por la Real Academia de la Historia:* Fernández de Moratín, Leandro. Madrid. Por Aguado. Impresor de Cámara de S.M. y de su Real Casa. 1830-31. Consta de cuatro tomos en seis volúmenes. En 8ª, 239x150 mm. 9 láminas litografiadas por Vicente López, J. Ribelles, F. Madrazo, J. Gálvez.[32](B.N.), (Signatura: 1/ 62863-8).

Se han catalogado las láminas de esta obra por su calidad artística así como por su contenido literario. A través de ellas, podemos observar cómo pervive el estilo dieciochesco, se inicia la ilustración romántica y se utiliza la técnica litográfica que va a ir asociada al desarrollo del movimiento romántico. Ilustran algunas de las comedias del autor. La primera, figura III, se debe a un dibujo de Gálvez y litografiada por Blanco. Acompaña a *La Mogigata*. La imagen refleja fielmente el texto:

"Dña Inés- ¿Quién anda aquí? ¿Es Clara?. Dña Clara- Callad.
D. Claudio - Me alegro (D. Claudio tropieza con una silla y cae con ella, se aturde y no acierta á su cuarto)".[33]

La segunda, figura IV, es también de Gálvez, litografiada por Blanco. Ilustra la comedia *El sí de las niñas*. Como la anterior refleja de forma literal el texto que describe lo siguiente:

"(D. Carlos va donde está Doña Francisca: se abrazan y ambos se arrodillan a los pies de D. Diego)".[34]

La tercera, figura V, también se debe a Gálvez y a Blanco, respectivamente. Ilustra la *Escuela de Maridos*. En la advertencia que aparece en el volumen VI dando datos descriptivos sobre las láminas de cada volumen se lee:

---

[32] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 62.
[33] FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L.: *Comedias Originales*, Madrid. 1830-31. Parte segunda, vol. IV, tomo II, p.538.
[34] Ibídem, parte segunda, vol. IV, tomo II, p. 823.

"La primera estampa representa el desenlace de la comedia La Escuela de los Maridos. Don Manuel trata de persuadir a Don Gregorio, que aparece lleno de indignacion al ver en la calle á Doña leonor, á Juliana y al lacayo alumbrándoles con un farol y seguidos de los demas personages que interviene en esta escena y en las dos siguientes. Pintado por Don Juan Gálvez y litografiado por Alejandro Blanco. La comedia aparece en el Volumen V, Tomo III. Traducciones dramáticas".[35]

La cuarta, figura VI, sobre dibujo de Gálvez, está litografiada por José Antonio López. Ilustra la comedia, *El médico a palos.* En la Advertencia del volumen VI se recoge una sucinta descripción de la escena que ilustra la lámina, así como el nombre de sus autores.

Las cuatro son de excelente factura aunque denotan su deuda con la ilustración dieciochesca. La iconografía, pone de manifiesto el carácter costumbrista, mostrando en sus estereotipos una imagen social cargada de moderación, mesura de modos y costumbres, responde a una intención ideológica que la comedia trasmite, al presentar un ejemplo de moralidad a imitar.

La quinta, figura VII, sin título, es obra de Vicente López, litografiada por su hijo, Juan Antonio López, es una alegoría. Sirve de portada a las obras de Moratín y acompaña a la Introducción a las mismas. Va acompañada con la siguiente advertencia:

"El pensamiento de la portada está sacado sustancialmente de la epístola dedicatoria que puso el autor en la primera edicion de la Mogigata. Representa á Moratin sentado y empuñando la lira, la cual le quita la musa Talia puesta á su lado en pie, señalándole el templo de la inmortalidad, para darle a entender que adquiriria eterno renombre dedicándose á la poesia cómica, figurada en la máscara que al mismo tiempo le presenta un genio. El dibujo es original de D. Vicente López, primer pintor de Cámara de S.m. quien le ha regalado á la Academia, D. Juan Antonio López uno de los que concurren al Real Museo del Prado para litografiar los cuadros de S.M."[36]

La sexta, figura VIII, es obra original dibujada y litografiada por Federico de Madrazo. Ilustra un romance endecasílabo sobre *la Toma de Granada por los Reyes Católicos.* La lámina ilustra el siguiente fragmento del romance:

"Entre las armas monarca el moro
Busca á Fernando y á sus pies se humilla.
- Cidi, venciste, reverente dice:
Tuyo es mi reino ya, tuya es mi vida."[37]

[35] Ibídem, vol. V, tomo III, p. 107.
[36] Ibídem, tomo I, p. 1.
[37] Ibídem, vol. VI, tomo IV, p. 103.

En la Advertencia del Tomo VI, sobre esta lámina, se lee:

"La estampa de este tomo representa al rey moro de Granada entregando las llaves de la ciudad al Rey Católico. Este y la Reina Doña Isabel se ven á caballo; á su lado el príncipe Don Juan, detrás una de las infantas y el Cardenal de España, y en seguida el egército vencedor. Forma el fondo de la estampa la vista de una parte de Granada, y por todas partes se ve á los sarracenos confusos y humillados.

El asunto de esta estampa ha sido elegido, pintado y litografiado gratuitamente por Don Federico de Madrazo que á la edad de diez y siete años promete ser digno sucesor de su padre, pintor de Cámara de S.M.".[38]

Espléndida esta lámina en cuanto a su factura dibujística, matices, expresividad que demuestran el dominio de la técnica litográfica del joven autor (tenía quince años), consiguiendo, con esta bellísima composición, una calidad propia de los mejores ilustradores románticos españoles, a la altura de los buenos ilustradores europeos.

La séptima, figura IX, es de José de Madrazo, litografiada por Bellay. Ilustra la tragedia, *Hamlet*. Representa el castillo de Elsingor, al fondo, sobre una roca iluminada por la luna. Hamlet y dos servidores se encuentran con el fantasma del rey asesinado. La iconografía tiene características que se pueden entroncar con las ilustraciones nórdicas, netamente románticas, por los elementos escenográficos tenebrosos: el mar, la noche, la luna; los altos y espectrales picachos; el fantasma; el miedo y terror de los personajes ante lo sobrenatural. Sin embargo, aunque la imagen muestra logradas gamas y matices en los grises, la imagen acusa cierta torpeza en la representación figurativa; los personajes resultan toscos, envarados en los gestos y poco expresivos, lo que resta calidad al dibujo.

Las cuatro últimas láminas son sobre dibujos del pintor José Ribelles. La figura X, litografiada por Blanco, ilustra la comedia *El viejo y la niña*. El texto que ilustra identifica la imagen de forma literal:

"Tuyas son ¡ traidoras cartas!
Míralas: Tuya es la letra....
No quede memoria alguna....."[39]

La figura XI, litografiada por Vicente Camarón, ilustra *la Comedia nueva*. La figura XII, litografiada por Rodríguez, ilustra una comedia inspirada en la *Eufemia* de Lope de Rueda. El texto que la apoya es reflejado fielmente por la lámina:

"Cristina - ¿Traes carta de tu Señor? Acaba, dilo. Melchor - ¿No te dicen ya quesí? ¿qué diabres le toma?. Cristina - ¿Pues adola?" [40]

[38] Ibídem, tomo VI, p. VII.
[39] Ibídem, vol. II, p. 156.

En la Advertencia del Tomo VI se lee:

"El asunto de la estampa de esta segunda parte se ha tomado de la Eufemia, comedia de Lope de Rueda, acto cuarto, escena tercera, y representa á la criada Cristina en accion de pedir al simple Melchor la carta de Leonardo para Eufemia, mientras esta se lamenta de las malas nuevas que ha escuchado. El original pintado al óleo es obra de Don José Ribelles, pintor de Cámara de S.M. quien lo ha ejecutado gratuitamente."[41]

La última, figura XIII, litografiada por Blanco. Ilustra la comedia *El Baron*. Representa literalmente un fragmento de la citada escena de esta obra. Las cuatro láminas, ponen de manifiesto la pervivencia del gusto académico, tanto en la iconografía como en la composición clásica de los asuntos; en la indumentaria, atada a esquemas dieciochescos y en la escenografía, teatral, dominando las escenas de interior.

Muestran una sociedad burguesa y acomodada, en la que está presente la estructura estamental. Moratín refleja las costumbres de la época y resalta con ironía y sarcasmo los vicios humanos que corrige con una moraleja consecuente con el argumento de cada comedia. Tres de ellas, presentan iconografía histórica: la que ilustra Hamlet; la de la toma de Granada y la de la Eufemia, ambientada en el siglo de Oro español.

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Celina, novela helveciana, con la del Impío y Amelia:* Audouin de Geronval, Maurice Ernest (1802-1839). Vertida al castellano por don Mariano de Rementería y Fica. Madrid. Imprenta de Moreno. Plazuela de los Afligidos nº 1. 1830. 149x103 mm. Láminas en metal por J. Verdú (d.) y Gallart y A. Suria (g).[42] (B.P.), (Signatura: VIII/ 3480).

Está ilustrada con dos láminas, la primera, figura XIX, sin título, es una calcografía grabada por Gallart y cuyo pie dice: *No desdeñeis oir aun estrangero desgraciado"* (sic). Ilustra la primera novela del tomo, *Celina*. La factura es tosca y rudimentaria. Aparece ambientada con personajes vestidos a la moda imperante a comienzos de siglo XIX. La novelita es de carácter sensible o quizá sentimental y muestra el destino trágico de la heroína que elige el sacrificio frente al amor.

La segunda, figura XV, calcografía grabada por Suría, ilustra la segunda novelita *Amelia*. Ilustra un pasaje que sirve de pie a la lámina: *Sintió Lorenzo al verla una conmocion que le era desconocida*. (sic). Ambas muestran una

---

[40] Ibídem, vol. III, tomo II, p. 493.
[41] Ibídem, tomo VI.
[42] ARTIGAS SANZ, C.: Op. CIT., p. 62.

gran rigidez figurativa y una composición ingenua e infantil que no transmite emoción alguna. La técnica es envarada y tiene claras connotaciones con la ilustración dieciochesca, en cuanto a las estampas de creación destinadas a obras menores, como eran estas novelitas. Éstas eran, generalmente, las características que presentarán las ilustraciones que adornaban las novelas editadas desde comienzos del siglo. La historia que narra, como la anterior, responde al género de novela sentimental con claros tintes moralizantes.

III.- LITERATURA INGLESA.

1.- *El Castillo misterioso o el huérfano heredero:* Anónimo. Novela histórica inglesa traducida por don Manuel González Dávila. Madrid. J. Sancha. 1830. Adornada con dos láminas finas. Librería de Razola, calle Concepción Gerónima nº 3. Octubre. 1830. Es un volumen en 8ª, 144x98 mm.[43], (B.N.), (Signatura: U/ 2535).

Está ilustrada con dos láminas calcográficas. La primera titulada, *Portada*, figura I; la segunda, sin título, figura II. Son de autor anónimo. Ilustran sendos pasajes de la novela. Son de factura tosca e ingenua, con notables anacronismos. Muy fieles al texto que ilustran, recogemos el de la segunda, cuyo pie dice: *"La metió su puñal en el pecho...cayó en tierra... y exhaló su último aliento."*

"..... y al mismo tiempo Huberto, cuyos ojos centelleantes causaban espanto, la metió su puñal en el pecho... cayó en tierra.... y echando sobre mi una mirada dolorosa pero apacible, y arrojando un profundo suspiro, exhaló su último aliento." [44]

A pesar de que estar ambientada en un pasado medieval, en la época de Guillermo I el Conquistador, rey de Inglaterra, no es una novela histórica. Tiene notas que, por un lado, la relacionan con la novela moralizante de gusto dieciochesco y, por otro, con la novela gótica o de terror. Abundan los crímenes y asesinatos. El argumento cuenta la historia del malvado hermano de un noble, Bertrand de Gondibert, que asesina a casi toda la familia y es vencido, al final, por un sobrino, hijo de una de las víctimas. Después de la venganza, el joven es por fin feliz.

---

[43] Ibídem, p. 60.
[44] ANÓNIMO.: *El Castillo misterioso o el huérfano heredero.* Madrid. 1830, p. 316.

1831

Este año encontramos ocho títulos: ***El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,*** (8 láminas); ***Vida del Lazarillo de Tormes,*** (2 láminas); ***Fábulas de Florián,*** (54 láminas); ***Las tardes de la granja o lecciones de un padre,*** (16 láminas); ***Viajes de Enrique Wanton al país de las monas,*** (15 láminas); ***Recreo de Damas o las noches de París,*** (2 láminas); ***Galería fúnebre de historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas,*** (28 láminas); ***Gómez Arias o los moros de las Alpujarras,*** (3 láminas). Son ciento veintiocho que comprenden las figuras, de la XVI a la CXLV.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha:*** Cervantes Saavedra, Miguel de. Imprenta de Espinosa. Madrid 1831. 4 volúmenes en 12ª, 120x88 mm. Ilustrada con láminas grabadas en metal por E. Boix.[45] Antonio Carnicero en sus "*Ilustraciones del Quijote*" cita a C. Boix como grabador[46], debe se ser una errata pues en la láminas se lee claramente E. Boix. (B.N.), (Signatura: Cervant-Sedó- 297/300)

"Gracias al autor de Don Quixote (exclama un autor extranjero), si tenemos menos que temer los fatales efectos que hasta entonces imprimieron algunas lecturas en los ánimos de nuestros conciudadanos..., cuya ponzoña se introducía imperceptiblemente ya en sus sentimientos, ya en sus corazones."[47]

La ocho láminas que adornan esta edición, son calcografías grabadas por E. Boix sobre dibujos o láminas de la edición de la Imprenta Real de 1797, de la que Carnicero recoge: *"Láminas dibujadas por Juan Antonio López, Enguídanos y Antonio Rodríguez, que fueron grabadas en aquella edición por Tomás López Enguídanos, Albuerne, Rodríguez, Ametller, Vázquez, Esteve y Brandi."*[48] Ilustran otras tantas aventuras de la novela y abarcan las figuras del catálogo de la LXXXIX a la XLVI. La técnica de estas ilustraciones es del siglo XVIII aunque se editaron en 1831 son reproducciones de las estampas de otra edición.

Sin embargo hay que reflejar que las ilustraciones de *El Quijote* en sus reediciones, desde la de Andrés García de la Iglesia en 1674, (2 volúmenes en 4ª), que fue la primera edición con láminas hecha en España, grabadas al

[45] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit, p. 67.
[46] CARNICERO, A.: *Las ilustraciones del Quijote.* Madrid. 1870. p. 30. Reseña más de 60 ediciones de El Quijote desde 1605 (1ª edición) hasta 1854-55.
[47] Cfr. MONTESINOS,J.F.: Op. cit., p. 36.
[48] CARNICERO, A.: Op. cit., p. 27.

cobre por Diego de Obregón, fueron imitaciones de la 1ª edición en holandés[49], en el siglo XVIII contaron con ediciones de lujo, ilustradas por notables calcógrafos.

Hasta 1771, las sucesivas ediciones reprodujeron las ilustraciones de la de 1674, que tenía cuarenta y cuatro láminas. La de 1771, edición de lujo de la Imprenta de Ibarra, salió con treinta y una, realizadas por José Camarón y grabadas al cobre por Manuel Monfort. Esta misma imprenta editó, en 1780, una magnífica edición con estampas dibujadas por Antonio Carnicero, José del Castillo, José Brunete y otros, grabadas por Fernando Selma, Manuel Salvador Carmona, Brieva, etcétera. Dos años más tarde, en 1782, Ibarra editó una segunda edición, corregida por la Real Academia Española, dibujadas por Isidro y Antonio Carnicero, grabadas por Fernando Selma, Francisco Muntaner, Simón Brieva y otros. Los asuntos de éstas, son, en general, distintos a los de la edición de 1780.

En 1797-98, Sancha realizó otra edición con estampas dibujadas por Ximeno, Camarón y Paret, grabadas por Duclos y Moreno Tejada. El modelo de la edición de 1797-98 de la Imprenta Real, fue el utilizado para las ediciones de 1831, 1832 y 1840. Son interesantes también, las ilustraciones de la cuarta edición de 1819 de la Imprenta Real,[50], veinte, dibujadas por José Ribelles, grabadas por Tomás López Enguídanos y Carlos Blanco. Ésta contó con reediciones en 1826, en la Imprenta de Miguel de Burgos y, en 1829, imprenta de Ramos y Compañía.[51]

Las que catalogamos, presentan un cierto envaramiento dibujístico, lo que permite suponer que pueda deberse a la mano del grabador al llevar a cabo la copia de los originales de la edición de la Academia (1797-98). Dado que hemos contrastado la figura XCV, *Espántase Doña Rodríguez al ver la ridícula figura de Don Quixote*, con la de igual pie que aparece en el Catálogo, *El grabador Rafael Esteve – 1772-1842.* [52] Se pueden establecer las diferencias notables respecto a la belleza, precisión, primor y delicadeza de la de Esteve, respecto a la de Boix que nos ocupa.

Por otro lado, a pesar de la cierta tosquedad, dureza de trazos y escasez de matices. Se han elegido, para ilustrar esta edición, ocho escenas plenas de dinamismo, pero que están muy lejos de resultar tan espléndidas y excelentes

---

[49] CATÁLOGO.: *Exposición celebrada en la B.N. en el tercer centenario de la publicación de El Quijote*. Madrid, 1905.
[50] CARNICERO, A.: Op. cit., p. 28.
[51] Ver: *Las ilustraciones al Quijote de la Academia*. Madrid.1978. Prólogo de F. CALVO SERRALLER.
[52] CATÁLOGO.: *El grabador Rafael Esteve*. Exposición de la Fundación Caja de Pensiones. Valencia. Nov. 1986, p. 76.

como las de José del Castillo, grabadas por Manuel Salvador Carmona que adornan la edición de 1777.[53]

2.- ***La vida del Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades:*** Hurtado de Mendoza, Diego. Nueva edición, notablemente corregida e ilustrada y adornada con dos estampas. Madrid. Imprenta calle del Amor de Dios, nº 14. 1831. Se hallará en la librería Oréa, calle de la Montera. En 12ª. Las láminas grabadas en metal. [54] (B.N.), (Signatura: U/ 7646).

Es una novela picaresca del Siglo de Oro. Este género de aventuras tuvo mucho éxito en España a pesar de la crisis literaria que atravesó la literatura española durante los siglos XVII y XVIII. Pocos son los títulos de este repertorio, la obra novelesca cervantina, N*ovelas Ejemplares*, o la antinovelesca, como *El Quijote*, el *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache*, las *obras de Quevedo*. Fuera de España, las *Aventuras de Telémaco* o las *Aventuras de Gil Blas de Santillana*, y algún título más que podíamos añadir a este sucinto repertorio literario, destinado al entretenimiento y formación, moral, de los jóvenes en los primeros años del siglo XIX.

La obra que nos ocupa está adornada con dos láminas, calcografías de autor anónimo, figuras LXXI y LXXII. La primera, sirve de portada a la obra y junto al título tiene dos viñetas, una, encima, que representa un angelito con una lira y una antorcha, simbolizando la inspiración, y, debajo, una escena en la que el ciego golpea a Lázaro contra un verraco de piedra. La segunda lámina, cuyo pie dice:

"¡Como! Oliste la longaniza y no el poste, le dijo Lázaro, y huyó dejando al ciego tendido en la calle." [55]

Las composiciones son de estilo dieciochesco, pero toscas y de rígida factura, efectos escenográficos con notable desproporción figurativa y perspectívica. Contenido literario frío y desangelado, así como anodino desde el punto de vista iconográfico. Técnica basta, y escasa calidad dibujística.

3.- ***Galería fúnebre de Historias trágicas, espectros y sombras ensangrentadas:*** Por su autor don Agustín Pérez Zaragoza Godínez, dedícala á la Augusta Real Persona de S.M. doña Mª Cristina de Borbón reina de las Españas. Bajo la real protección del Rey N.S. (Q.D.G.). Consta la colección de 12 tomos en 12ª, de 155x106 mm. Madrid. Junio 1831. Imprenta de don Juan Palacios, calle del factor. Artigas reseña: "5 vols. + 2 láminas. Ilustr.: Grabados

---

[53] CARRTE PARRONDO, J.: *El grabado a buril en la España ilustrada". Manuel Salvador Carmona.* Fábrica Nacional de Moneda y Timbre. Madrid, Octubre-Diciembre, 1989, (Láminas 182, 183 y 185; pp. 123/125).

[54] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 70.

[55] HURTADO DE MENDOZA, D.: *El Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades.* Madrid. 1831, p. 38.

en cobre por Gallart (g). [56] (B.C.B). Hemos catalogado una colección completa, (los doce tomos) en la B.N. (Signatura: 2/ 71986-97). Tiene veintiocho láminas en cobre en las que intervienen otros ilustradores además de Gallart, como J. Vand, P.C. y J.J. (d.) y P.M., C. De Vargas y Gallart, (g). [57]

Las diez que no tienen firma alguna, la catalogamos como anónimas. Nueve están firmadas por B. Gallart, grabador; dos, muestran iniciales del dibujante J.J. y de Gallart, grabador; dos, con las iniciales P.C. y P.M., dibujante y grabador respectivamente; cinco, firmadas por C. Vand., dibujante, y de éstas, dos grabadas por C. De Vargas y las tres restantes por P.M.

Los tomos I al IX contienen 20 historias trágicas y los tomos X, XI y XII, la historia trágica 21, *El judío bienhechor o Elvira y Teodoro*. En conjunto, ilustran las siguientes historias:

Tomo I.- Historia 1ª: *Miladi Herwort y miss Clarisa ó Bristol el carnicero asesino.*
Historia 2ª: *La morada de un parricida ó el triunfo del remordimiento.*
Tomo II.- Historia 3ª: *La princesa de Lipno ó el retrete del placer criminal*
Historia 4ª: *El alcaide de Nóchera ó Nícolo Señor de Forliño.*
Historia 5ª: *La bohemiana de Trebisonda ó un sequin por cabeza de cristiano.*
Tomo III.- Historia 6: *La Duquesa de Malfi.*
Historia 7ª: *Las catacumbas españolas.*
Tomo IV.- Historia 8ª: *Camila y Livio ó los efectos de un amor desgraciado.* (no está la lámina, arrancada, pues en la contraportada se lee: "*Este IV tomo contiene las tres historias trágicas siguientes con sus tres láminas finas.*" Novelita: *El pescador ó rasgo de nobleza Mansor, rei de Marruecos.*
Historia 9ª: *Las víctimas de Belona ó la muerte gloriosa del príncipe Poniatowski.*
Tomo V.- Historia 10ª: *El falso capuchino.*
Historia 11ª: *Cornelio y Camila ó locuras de amor.*
Historia 12ª: *Domparelli Bocanegra.*
Tomo VI.- Historia 13ª: *Blanca-María ó la Condes de Celán.*
Novelita: *Angélica ó los Salimbénes y los Montánes.*
Tomo VII.- Historia 14ª: *La bella mantuana ó Julia de Gazola.*
Historia 15ª: *Emilia y Fabio ó tristes efectos de amor.*
Historia 16ª: *Carmosina y Maximino.*
Tomo VIII.- Historia 17ª: *Los dos crímenes.*
Novelita: *Los castillos del aire.*

---

[56] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 72.

[57] "La obra se publicó en febrero (Tomo I) a noviembre (Tomo XII) de 1831; cada Historia Trágica lleva una lámina fuera de texto de J. Vand y C. De Vargas, grabador, buenas. Ejemplar completo de la B.N. de Madrid. 2/ 71986/97." FERRERAS, J.I.: *Orígenes de la novela decimonónica*. Op. cit., p. 250.

Tomo IX.- Historia 18ª: *Warinka ó los efectos de una mala educación. Historia rusa.*
Historia 19ª: *El esclavo moro ó crueldad sobre crueldad.*
Historia 20ª: *Clotilde y Lirinio.*
Tomos X, XI y XII.- Historia 21ª: *El judío bienhechor ó Elvira y Teodoro.*

Cada tomo está adornado con dos o tres láminas. En el prólogo del tomo I, además de la larga frase que da lugar al título, se añade: "*ó sea El Historiador Trágico de las catástrofes del linage humano*" (sic) y, a continuación, se lee:

"*Partiendo, pues, de este principio, escribiré solo para las personas de una imaginacion viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de un alma sensible. Pretendo fijar la atencion presentándoles cuadros terribles y combinaciones espantosas: trato de reunir bajo ciertos casos históricos todo lo que el prodigio de la magia, todo lo que los prestigios de lo maravillosos, pueden ofrecer de singular y estraordinario á los ojos de los hombres. Al ver estas escenas trágicas tan sensibles, se estremeceran mis lectores, perderan sus facultades intelectuales, se inflamará su corazon, su espíritu sufrirá una saludable inquietud y sea que las emociones que esperimenten provengan de un gran temor, sea que resulten solamente de una viva sensibilidad, se recogera siempre el punto de una preciosa meditacion.*" [58]

Se puede considerar esta colección como el exponente del género de terror. El efecto que causó su publicación fue de enorme éxito, en un sector de masas lectoras; no pensaron lo mismo algunos de los insignes hombres de letras, como observamos en las palabras de Mesonero Romanos en sus *Memorias de un setentón,* refiriéndose a la novela y a la época:

"*Los escritores de más valía, los hombres más insignes en las letras, hallánse oscurecidos, presos o emigrados; los Quintana, Gallego, Saavedra, Martínez de la Rosa, eran sustituidos por autores ignorantes y baladíes que empañaban la atmósfera literaria con sus producciones soporíferas, su desenfreno métrico, sus cantos de búho..., sus novelas insípidas, de las cuales las más divertidas eran las que formaban la colección que con el extraño título de Galería de espectros y sombras ensangrentadas, publicaba su autor, don Agustín Zaragoza y Godínez.*"[59]

Esta curiosa colección de historias trágicas que este escritor, de segunda fila, aportó a este género, parece ser que las tomó de fuentes francesas,[60] e, incluso, recurrió a otras fuentes, puesto que, Ferreras considera la *Historia Trágica 21ª*, una adaptación o traducción de una novela original inglesa, bien construida y con ribetes de costumbrismo.[61] Lo cierto es que, sea de buena o mala calidad, es la única producción española en este género que tuvo una

[58] PÉREZ ZARAGOZA, A.: *Galería Fúnebre de Espectros y Sombras ensangrentadas.* Madrid. 1831. Introducción, pp. 24/25.
[59] MESONERO ROMANOS, R.: *Memorias de un setentón.* II, pp 29/30. Cfr. MONTESINOS, J.F.: Op. cit., pp. 76/77.
[60] Ibídem, p. 77.
[61] FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 258.

enorme difusión y un gran éxito editorial, consiguiendo conectar con el gusto popular, a pesar de ser una extensa y cara colección.

Las historias están muy lejos de las espléndidas muestras del *Gothic tale*, que habían nacido en Inglaterra a finales del siglo XVIII y que contaron con autores tan brillantes como, William Beckford, *Vathek* (1781); Horacio Walpole, *El Castillo de Otranto* (1764); Ann Radcliffe, *The monk* (1796); Mary Shelley, *Frankestein o el prometeo moderno* (1818), *Julia o los subterráneos del Castillo de Mazzini* (1819); Hoffman, E.T.A., *Cuentos fantásticos*, y otros. En los primeros años del siglo XIX, son escasas las traducciones de estas obras en España, solamente la de Lewis tuvo una, en 1821. No hubo más traducciones de este género, fantástico y de terror, plenamente romántico, de origen aristocrático, que manifiesta el triunfo de lo irracional sobre la razón.[62]

La temática es generalmente truculenta y responde a unas espectativas o interés popular sobre un tipo de hechos, *sucesos*, que se venían recogiendo y publicando en los *pliegos de cordel* o en los *romances de ciego*, como puede comprobarse en el espléndido ensayo, sobre este tipo de literatura, del insigne escritor Julio Caro Baroja,[63] también en el estudio y recopilación de Luis estepa sobre la colección de romances de ciego que perteneció a Luis de Usoz y Río, de reciente publicación.[64] En ésta abundan los romances sobre sucesos mágicos, maravillosos o de crímenes espantosos; así como milagros; incluso algunos resúmenes de novelas famosas como el titulado, *Compendio de la historia de Atala con la canción de su amante Chactas."*[65]

El autor justifica su intención en el primer tomo de la colección, organizando el prolijo título que ya nos muestra el panorama de lo que va a ser el contenido de las narraciones:

"Galeria fúnebre. Obra nueva de prodigios, acontecimientos maravillosos, apariciones nocturnas, sueños espantosos, delitos misteriosos, fenómenos terribles, crímenes históricos y fabulosos, cadáveres ambulantes, cabezas ensangrentadas, venganzas atroces y casos sorprendentes. Colección curiosa e instructiva de sucesos trágicos para producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es un freno poderoso de las pasiones."[66]

---

[62] "... sin embargo, no es una casualidad el que la novela negra naciera en la Inglaterra del siglo XVIII, único país donde un grupo social no burgués, tomó conciencia del nuevo mundo que aparecía y que también tomó conciencia del viejo mundo que comenzaba a desaparecer; este viejo mundo que era su mundo, encontrará también al nivel del universo novelesco, su representación y su catarsis: castillos, cementerios, subterráneos, etc.,-- [...] La novela de terror será así la novela de lo subterráneo, de lo oscuro, de lo húmedo." Ibídem, p. 244.

[63] CARO BAROJA, J.: *Ensayo sobre la literatura de cordel.* Barcelona. 1988, capítulos: II, p. 93; V, pp. 177/199; VII, p. 225.

[64] ESTEPA, L.: *La colección madrileña de romances de ciego que perteneció a D. Luis de Usoz y Río.* B.N. Madrid. 1998.

[65] Ibídem, pp. 433/436.

[66] PÉREZ ZARAGOZA, A.: Op. cit., tomo I, p. 6.

Las novelas llevan una notable carga moral y una intención educativa que pretende inculcar el rechazo al vicio, además de despertar los sensibles efectos del morbo social que han tenido siempre los sucesos sangrientos y espantosos, como sigue diciendo el propio autor al final de sus prolegómenos:

"Inspirar á todo lector los dulces efectos del terror que siempre hicieron las delicias de las almas sensibles." [67]

Las veintiocho láminas catalogadas muestran, en conjunto, a pesar de deberse a varios autores, una cierta unidad estilística. Hay que destacar la que ilustra la *Historia Trágica 1ª*, figura CXXXIX, calcografía sobre un dibujo de Vand, grabada por Vargas, por su belleza dibujística y compositiva. La expresividad de las dos escenas, sobre todo la superior, en la que contrasta la rudeza del bandido armado con un hacha que se inclina sobre la inocente figura de la muchacha; imagen que expresa fielmente el texto:

"Si pudiera dudar un instante que duerme, dice en voz baja, dormiria inmediatamente en la eternidad, pues nuestra seguridad comun manda sacrificarla...." .[68]

Ilustra la historia, *Miladi Herwort y miss Clarisa o Bristol el carnicero asesino.* Cuenta la vida de un bandido inglés malísimo, Bristol, que causa la muerte de su padre y se casa con la hija de unos bandidos. Más tarde, se convierte en el jefe de una banda de ladrones y asesinos. Matan y profanan los cadáveres de lady Herwort y de su hija, pero una sobrina de Bristol, Polina, les oye contar la hazaña cuando la creen dormida y les denuncia a las autoridades que cuelgan a la malvada pareja y a sus secuaces.

Las restantes láminas, por su contenido, las podemos clasificar como: 1) Las que expresan una escena de violencia: cadáveres, asesinatos. Son diecisiete láminas que recogen con, mayor o menor, truculencia el momento del golpe fatal, o el previo, mostrando el espanto de la víctima, el grito de horror, cuando sabe que va a morir. Entre éstas tenemos la figura LXXVI, de autor anónimo. Ilustra, *Varinka ó los efectos de una mala educación. Hª Rusa.* Hª Trágica 18ª. (Tomo IX, p. 72). El fragmento que refleja la lámina, dice lo siguiente:

"Mientras que esta sentia su desgracia sin vengarse de su situación, Annouschka lloraba amargamente: <<Estamos perdidas, decis: se nos acusará de la muerte del oficial, y seremos desterradas a Siberia...>> Varinka nada responde."[69]

Cuenta la historia de la hija de un general ruso que tiene como amante al ayudante de su padre. Para que aquel no lo vea, lo esconde en un baúl y el joven muere asfixiado. Ella y su doncella lo ocultan, pero el cochero descubre

[67] Ibídem, tomo I, p. 5.
[68] Ibidem, p. 101.
[69] Ibidem, tomo IX, p. 32.

todo y la destierran a Siberia, el padre muere de dolor al sentirse deshonrado y ella, cuatro años después, entra en un monasterio.

La figura LXXVII, de autor anónimo. Ilustra, *El esclavo moro ó crueldad sobre crueldad.* Hª Trágica 19ª. Esta terrible historia se refleja en el texto:

"Decirlo y hacerlo todo fue uno; pues al momento cogió por los pies á los dos inocentes, y estrellándolos contra la muralla hasta saltarles los sesos, los arrojó despues por la ventana con un furor detestable." [70]

Cuenta cómo de un moro esclavo, se subleva contra su amo y mata a toda la familia en presencia de éste. Prenden al asesino y lo matan, pero en el lugar donde cae aparece un caimán que espanta a todo el mundo y ahuyenta a las gentes del castillo.

La figura LXXVIII, de autor anónimo. Ilustra: *Clotilde y Lirinio.* Hª Trágica 20ª. La figura XCVIII, grabada por Gallart, B. Ilustra: *Las víctimas de Belona ó la muerte gloriosa del príncipe Poniatoswki.* Hª Trágica 9ª. La figura XCIX, grabada por Gallart, B. Ilustra: *El falso capuchino*, Hª Trágica 10ª. El texto expresivo dice:

"Desuyten, suponiendo que el húsar se hallaba ya entregado al más profundo sueño, y pareciéndole que se acercaba la hora de hacer la señal á su gente, se levanta con la mayor precaución posible, se arma de su puñal...[...] y en el momento que Desuyten se preparaba á darle el golpe mortal, el húsar con la velocidad del rayo se aprovechó de este mismo momento para hacerrodar de un sablazo de reves la cabeza del falso capuchino." [71]

Es la historia de un malísimo banquero de Rotterdam que desde que nace se dedica a matar, atropellar, violar. En Alemania mata a un fraile anciano y se hace pasar por él, pero no deja de asesinar a inocentes con gran crueldad. Al fin, es muerto en casa de un barón donde ha entrado para asesinarlo y apropiarse de todo. Una vez muerto, él y sus bandidos, la cabeza cortada empieza a hacer terroríficos prodigios de fuego infernal, que espantan y hacen abandonar el castillo que queda embrujado con fantasmas y espectros asesinos.

Tres láminas grabadas por Gallart, la figura C que ilustra, *Cornelio y Camila ó locuras de amor.* Hª Trágica 11ª; la figura CI, *Domparelli Bocanegra.* Hª Trágica 12ª y la figura CII, *La bella mantuana ó Julia de Gazola.* Hª Trágica 14ª.

[70] Ibidem, tomo IX, p. 139.
[71] Ibídem, tomo V, pp. 42/43.

"... y dirigiéndose á las orillas del Oglio, esclamó diciendo: Recibid, mi Dios, en vuestras manos la que no puede vivir habiendo perdido ya la prenda de su honor; y al momento se lanzó al agua, donde fue sumergida por las olas." [72]

Es un alegato a favor de la virtud de las jóvenes que cuenta el horror de la violación de una muchacha por un malvado paje de un obispo que provoca el suicidio de la joven deshonrada.

La figura CIII, grabada por Gallart, B. Ilustra, *Carmosina y Maximino.* Hª Trágica 16ª. Figura CXXXI, con dibujo de J.J., grabada por Gallart, B. Ilustra: *La Duquesa de Malfi.* Hª Trágica 6ª. Figura CXXXII, con dibujo de J.J., grabada por Gallart, B. Ilustra: *Las catacumbas españolas.* Hª Trágica 7ª. Figura CXXXIII, con dibujo de P.C., grabada por P.M. Ilustra, *Blanca-María ó la Condes de Celan.* Hª Trágica 13ª. Figura CXXXIV, con dibujo de P.C., grabada por P.M. Ilustra, *Emilia y Fabio ó los tristes efectos del amor.* Hª Trágica 15ª. El fragmento que ilustra esta lámina dice:

"... y crugiendo repentinamente sus dientes de rabia, le sumerge un puñal en el corazon, diciéndole: Justo es, Fabio, que tengas dos corazones, pues que dos son tus esposas; el mio fue todo tuyo, y el tuyo debio ser para mí sola." [73]

La historia se desarrolla en la Italia de Julio II. Una pareja de jóvenes amantes, hijos de familias enemigas, no pueden ser felices porque a él lo casan con otra; la primera, loca de celos lo mata.

Figura CXL, con dibujo de Vand., grabada por C. De Vargas. Ilustra *La morada de un parricida ó el triunfo del remordimiento.* Hª Trágica 2ª. Figura CXLI, dibujo de Vand., grabada por P.M. Ilustra, *La princesa de Lipno ó el retrete del placer criminal.* Hª Trágica 3ª. Figura CXLII, dibujo de J. Vand., grabada por P.M. Ilustra *El alcaide de Nóchera ó Nicolo el señor de Forliño.* Hª Trágica 4ª. Figura CXLIII, dibujo de J. Vand., grabada por P.M. Ilustra, *La bohemiana de Trebisonda ó un sequin por cabeza de cristiano.* Hª Trágica 5ª.

b) En otro grupo hemos seleccionado las láminas que ilustran los tres tomos que comprende la novela *El judío bienhechor* y que comprende las figuras LXXIX, LXXX, LXXXI, LXXXII, todas de autor anónimo, y las CIV y CV, grabadas por Gallart. Muestran también escenas de violencia, asaltos, tensión, que reflejan de forma literal las aventuras de los personajes y los avatares que sufren. Narra la historia de Sachen, el judío, y de su hija enamorada de Teodoro. Paulatinamente se van desgranado las peripecias que sufren los enamorados para lograr su amor. Bien construida, ambientada en Inglaterra,

[72] Ibídem, tomo VII, p. 69.
[73] Ibídem, tomo VII, pp. 168/169.

con tintes sentimentales y pre-realistas. La narración tiene historias transversales de personajes relacionados con los principales que constituyen el hilo conductor de la novela. Al final, los buenos reciben su premio y son felices. Eva y Teodoro se casan, a pesar de las dificultades, y los malos reciben el castigo, durísimo, a sus maldades. Recogemos el texto de una de éstas ilustraciones, la número dos del tomo X, figura CV:

"... hizo fuego sobre mí, no me acertó, y al instante.... le sumergí mi puñal en el corazon: cayó en una silla y espiró, después de haber dicho con una voz débil: Teodoro, me has muerto; lo merezco: mayor es tu dolor." [74]

Cuenta la historia de Teodoro, su malvado padre y su tío; éste causa la desgracia de Elisa, su amada, y de la familia Hanson, empobreciéndoles. Teodoro se casa con ella a pesar de todo, el padre los manda perseguir, los detienen y separan a la pareja. Teodoro cree que ha matado a su tío, se va a la India y se hace rico allí. Elisa muere, Teodoro se enamora de Eva la hija del judío Sachen que tanto le ha ayudado. Vuelve a su país y el rey le perdona, se descubre todo y castigan al tío malvado y a sus secuaces, muere también el tirano padre. Final feliz con las bodas de Teodoro y Eva que crían a la hija de Elisa.

c) Por último, encontramos cuatro láminas con escenas no violentas, tres de ellas ilustran unas novelitas banales de carácter moral y, la cuarta, una historia trágica. Las tres primeras son, una escena de amor; un baile en un salón aristocrático y, una, de ambientación morisca. Son éstas, la figura LXXIII, de autor anónimo. Ilustra, *Angélica ó los Salimbénes y Montánes*. El texto que recoge dice:

"Al contemplar triste á Angélica, pues se figuró que todo lo ocurrido procedia mas bien de la generosidad y gratitud de su hermano que del beneplácito de ella; con este motivo tomándola de la mano, le habló de este modo:.." [75]

Es una historia que sucede en Italia. Dos familias enfrentadas, los hijos se enamoran y los conflictos parece que van a concluir en tragedia, pero, todo acaba bien, después de un amplio repertorio de amor, gratitud y sacrificio. Bastante sosa y moralizadora.

Figura LXXV, de autor anónimo. Ilustra, *Los castillos del aire*. Figura XCII, grabada por Gallart, B. Ilustra, *El pescador ó rasgo de nobleza de Mansor, rey de Marruecos*. Figura LXXIV, de autor anónimo. Ilustra, *Los dos crímenes*. Hª Trágica 17ª. Por último recogemos el texto que apoya esta lámina:

[74] Ibídem, tomo X, p. 114.
[75] Ibídem, tomo VI, pp. 197/198.

"Os estimo lo bastante para no temeros. No abusareis de la confianza con que he venido sola á vuestra casa.. [...] no os opongais á mi felicidad.." [76]

Doble historia de dos malvados rusos que cometen un crimen cada uno. Después de confusas aventuras y de chantajes, interviene la emperatriz que perdona al primero que había mandado asesinar a su ama para quedarse con sus riquezas; el segundo, se entera y le chantajea, y resulta que él ha matado a su ahijada. Al final, se arrepiente el primero , el segundo no y es castigado.

En conjunto, manifiestan una ingenuidad expresiva, de factura envarada, tosca, con escaso dominio de la proporción y la organización espacial. La iconografía se mueve en unos parámetros de un cierto clasicismo, creando estereotipos que corresponden a una sociedad aristocrática o de alta burguesía; son contados los tipos pintorescos o populares, bandidos o villanos, u orientales. La ambientación está tratada con el mismo rasero, sea cual sea la localización del tema, Inglaterra, Alemania, Polonia, Rusia, Italia. Todo queda dentro de un único universo formal, escenario tópico en el que se desarrollan las tragedias de las imágenes. En cuanto a la truculencia patente, abundan las cabezas cortadas, los cadáveres, ahorcados, patíbulos, suicidios, cementerios; apenas es perceptible un cierto expresionismo gestual, conseguido a base del movimiento de los brazos que se elevan, clamando al cielo, empuñando armas, etcétera. Dos escenas, no ahorran el horror del degüello o la sangre de las cabezas cortadas.

Responden al nuevo estilo de ilustración romántica que trata de integrar texto e imagen, concentrando el interés y la atención en la escena que se está desarrollando ante nuestros ojos; se diluye el paisaje, los contornos, habitaciones, paredes, muebles; todo gira en torno al asunto sangriento o emocionante que va a ocurrir a continuación. En ocasiones, se recurre a un fuerte foco de luz que ilumina la escena y deja en sombra el resto, creando fuertes claroscuros. Aparecen elementos iconográficos netamente románticos, la luna entre nubes, iluminando alguna escena espectral, (la del cementerio). No hay otros elementos fantásticos o sobrenaturales, fantasmas o espectros. Abundan los asesinatos y, la mayoría, se desarrollan en el seno de una misma familia, los hijos malos, los esposos malvadísimos, las venganzas y un suicidio, el de *La bella mantuana* que deshonrada, se arroja al río en presencia del hermanillo.

4.- *Gómez Arias ó los moros de las Alpujarras:* Trueba y Cossío, Joaquín Telesforo (1799-1835). Novela histórica, escrita originalmente en inglés por el español don Telesforo Trueba y Cossío. Traducida libremente al castellano por don Mariano Torrente. 3 Tomos en 8ª, 154x105 mm. Madrid. Marzo 1831. Oficina de Moreno, plazuela de los Afligidos. Ilustrado con láminas. Portada

[76] Ibídem, tomo VIII, p. 134.

con muy diversos caracteres. Viñetas en madera.[77] (B.N.), (Signatura: AFR. G°.E/ 2597). En el prospecto de la novela dice, *"Novela histórica con cinco láminas, grabados fin de capítulo en madera. Precio 30 reales"*. El ejemplar consultado solamente tiene 3 láminas que son las que se han catalogado. Son calcografías de autor anónimo y cada tomo está adornado con una.

Es una novela histórica, de tema morisco, narra la historia de Gómez Arias, un personaje extraño, violento y malvado que rapta a la joven Teodora y se la entrega al jefe de unos bandidos moros. Sigue, contando las aventuras del personaje en la rebelión de la Alpujarra granadina. Al final, la reina, Isabel la Católica, hace justicia condenando al rebelde y malvado Gómez Arias. Cuando éste se arroja a los pies de la reina, un fraile que está entre los cortesanos apuñala a Gómez Arias que muere al momento. Es la venganza de Bermudo, el renegado, por la muerte de su amada Anselma, violada por Gómez Arias. Todo acaba con la liberación de la Alpujarra por las tropas de la reina católica y la muerte de Teodora, la esposa de Gómez Arias, de pena. En el texto que ilustra la última escena, lámina LXXXV, se lee:

"Se desasió entonces de las manos de Teodora ¡Se arrojó á los pies de la reina. La vista de todos estaba placenteramente vuelta hacia Don Lope, cuando uno de los religiosos que le habian acompañado al patíbulo trepó de repente por el medio del círculo haciendo brillar un puñal en la mano; antes que nadie pudiese detener el golpe, sumergió el fatal acero en el pecho de Gómez Arias quien vaciló por un momento; ¡cayó en seguida al pie del trono." [78]

Las ilustraciones son láminas calcográficas de autor anónimo y comprenden las figuras LXXXIII, LXXXIV y LXXXV. Son apaisadas y de factura torpe e ingenua. Dos de ellas, muestran escenas al aire libre y, la tercera, el asesinato de Gómez Arias, en el salón del trono de la reina Isabel. La atención se concentra en el grupo numeroso que centra la acción. La ambientación es estereotipada y anacrónica, con recreaciones de vestuario más del siglo XVI que del XV. Los dibujos, aparecen exentos de carga emocional, no transmiten sentimientos y lo gestual carece de emotividad. Interesante, sin embargo, por ser la primera novela histórica editada en Madrid. Ferreras la cataloga como, *novela histórica de origen romántico*, al presentar la ruptura formal del héroe, desarraigado y socialmente desestructurado, con el universo, concluyendo con su propia destrucción, ya que ha roto con todos los elementos del orden.[79]

---

[77] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 73/74.
[78] TRUEBA Y COSSÍO, T.: *"Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*. Madrid. 1831, tomo III, p. 224.
[79] FERRERAS, J.I.: *El triunfo del liberalismo en la novela histórica*. Op. cit., p. 114.

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Las tardes de la granja o lecciones del Padre:* Traducción libre del francés por don Vicente Rodríguez de Arellano. Quinta edición corregida. Madrid. Imprenta que fue de Fuentenebro. Junio 1831.[80] Cuatro volúmenes en 8ª, 153x 103 mm. De estos, sólo se han podido catálogar las láminas del 3º y 4º, al estar incompleta la colección consultada en la B.N. Están ilustrados con 12 láminas en metal, grabadas por varios autores, Alejandro Blanco, Garrido, J.F. y Suría, E. (B.N), (Signatura: 5/ 2531).

La novela original, *Soirées de la Chaumière,* de Ducray-Duminil, Francois Guillaume (1761-1819), fue editada en 1798 y tuvo ocho ediciones, en España, hasta 1850. [81]
Las doce láminas que adornan estos tomos, tienen el mismo formato. Presentan un espacio encuadrado por una orla de dibujo geométrico. En el interior hay una escena en la parte superior y, debajo, una décima que recoge una sentencia moral alusiva al argumento de la narración. La imagen gráfica refleja un fragmento textual, fielmente reproducido.

Las láminas, figuras LXXXVII y LXXXVIII, grabadas por Blanco, ilustran, respectivamente, la tarde XLV, *La Perseverancia - Sigue la historia de Emiliano* y la tarde XLVI, *El Valor – Fin de la historia de Emiliano.* La primera, ilustra el siguiente fragmento:

"- Cualquiera que seais no os acerqueis á mi. Diciendo esto saqué una pistola que habia tomado en mi gabinete, y amenacé de muerte al primero que tuviese la osadía de acercarse."[82]

En conjunto, su factura tiene características de la ilustración dieciochesca. Ocho, son escenas en interiores y las restantes se desarrollan al aire libre. Los gestos de los personajes son grandielocuentes, declamatorios; los buenos, presentan actitudes serenas, están erguidos, dominando la verticalidad; los malos y los villanos, encorvados, en penumbra, con gestos torvos. La escenografía, el vestuario y la representación del paisaje, ponen de manifiesto unos recursos iconográficos clasicistas y de dibujo académico. Expresan la imagen social, anquilosada, de un universo propio del Antiguo Régimen. Es probable que se utilizaran y aprovecharan planchas existentes para ilustrar esta edición, aunque no ha sido posible contrastar ésta con las ediciones de 1803-4 editada por Repullés, en Madrid, o con la Fuentenebro, (Madrid 1816).[83]

---

[80] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 183.
[81] Ibidem, p. 24.
[82] RODRÍGUEZ DE ARELLANO, V.: (traductor). *Las Tardes de la Granja.* Madrid. 1831, tomo IV, p. 67.
[83] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., pp. 182/83.

Las láminas, grabadas por Garrido, son las siguientes: Figura CXXI, ilustra la tarde XXXI, *La Justicia – Hª del droguista Aubri.* Figura CXXII, ilustra la tarde XXXIII, *La Violencia – La ermita de S. Leonardo.* Recogemos la décima que acompaña a la lámina y dice así:

"Consulta al entendimiento
Para todas tus acciones,
Mira que sino, te espones
Á un precipicio violento:
No hay más duro sentimiento
Que el que se pudo evitar;
Procura reflesionar
Lo que puede suceder,
Porque es mejor precaver,
Que tener que remediar."[84]

Figura CXXIII, ilustra la tarde XXXIV, *La Severidad – Hª del tamborilero de la aldea.* Figura CXXIV, ilustra la tarde XXXVII, *El Fanatismo – Fin de la ermita de S. Leonardo.* Figura CXXV, ilustra la tarde XXXIX, *La Traición – Continuación de la Hª de Bella y Enrique.* Figura CXXVI, ilustra la tarde XLI, *El Rigor – El molinero terrible.* Figura CXXVII, ilustra la narración anterior. Figura CXXVIII, ilustra la tarde XLIII, *Las Pasiones – El buen eclesiástico.* Expresiva también la décima de esta lámina:

"¡Padre malo! Si terror
Causa el solo pronunciarlo,
¿Qué será esperimentarlo?
¿Habrá tormento mayor?
No hay una fiera peor
Ni mas ingrata consigo
Que un mal padre, que enemigo
Del Cielo á quien tanto ofende,
Enseña, pero no aprende
Quando llega su castigo."[85]

Figura CXXIX, ilustra la tarde L, *La Resolución – Viaje de cinco niños americanos.* Figura CXXX, ilustra la tarde LIII: *El deseo de riquezas – El mal hermano.*

Las láminas de Garrido son de mayor calidad que las de Blanco y Suría, por el tratamiento del dibujo y de la composición, aunque habría que conocer al dibujante para establecer con precisión sus características específicas o, bien, si puede deberse a una mayor o menor destreza de grabador. Éstas, muestran una mayor elegancia y estilización en el tratamiento de las figuras, el fino

[84] "Las Tardes de la Granja", tomo III, p. 72.
[85] Ibídem, tomo III, p. 356.

tratamiento del paisaje y la excelente composición de los planos escenográficos, de neta perspectiva clásica.

Las láminas de Suría son las siguientes: Figura CXXXV, ilustra la tarde XLIV, *La Avaricia – Continuación de la Hª de Emiliano.* Figura CXXXVI, ilustra la tarde XLVIII, *La Inconsecuencia – Hª de Mr. Lucas.* Figura CXXXVII, ilustra la tarde LII, *La Paciencia – Continuación de la Hª del hombre invisible.* Figura CXXXVIII, ilustra la tarde LIV, *La Generosidad – Fin de la Hª del hombre invisible.* Esta última refleja con total fidelidad un pasaje de la narración:

"Todo lo pierdes; y todo por el execrable Santbon.... ¿lloras hermano mio? Tú me amabas.... ya lo veo.... yo nunca fui cruel.... las pasiones me ofuscaron y un miserable intrigante que detesto...." [86]

El conjunto de narraciones de *Las tardes de la Granja,* que tanto éxito tuvieron desde el último tercio del siglo XVIII hasta bien entrado el siglo XIX, así como el de otras obras de semejante estilo, *Las Veladas de la Quinta* o *Las noches de Invierno,* muestran una clara intencionalidad educativa, moral y pedagógica.[87] En la Introducción de la novela podemos leer algunas de las pretensiones de la misma:

"Todas las tardes, al ponerse el sol, se reunia esta apreciable familia en la Granja, y allí se la vé ocuparse incesantemente tanto en la teoría como en la práctica de las virtudes." [88]

Es, por tanto, una colección de historias morales que exaltan las virtudes, que el padre, Palemón, narra al atardecer cuando, terminadas las faenas de la granja, se rodea de todos sus hijos y criados. Allí están, Marcela, el ama de gobierno; Armando, de quince años; Adela, de catorce; Benito, de trece; León, de doce y un huerfanito, de trece años, que Palemón ha adoptado. Todos escuchan sus historias ejemplares. Para Ferreras es un ejemplo de la antinovela [89]. La iconografía nos acerca a la imagen de una sociedad acomodada del siglo XVIII que vive en el medio rural. Esto significa que, junto a la naturaleza, se mantienen puras e incontaminadas las virtudes del hombre y que hay que preservar a los niños contra el mal que provocan las pasiones. Responde al lema del "*Enseñar deleitando*".

---

[86] Ibídem, tomo IV, p. 321.

[87] "La novela moral y educativa es una novela para señoritas bien educadas y de cierta posición económica: la heroína y la lectora es generalmente soltera, hermosa, joven y se halla bajo la tutela de padres o tíos, madrastra o hermanos mayores, nunca es libre, ya que de serlo la problemática de la novela desaparecería-[...] se trata de educar en sociedad, es decir, de integrar bajo la potestad a la heroína-lectora de la obra; si la heroína fuera libre, si pudiera escoger su destino por ella misma, la educación no tendría sentido." FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 173.

[88] RODRÍGUEZ DE ARELLANO, V.: Op. cit., Introducción, p. VI.

[89] FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 183/185.

2.- *Fábulas*. Florián, Jean Pierre Claris de (1755-1794). Traducidas por don Gaspar Zavala y Zamora, corregidas y aumentadas por don José Fernández de la Vega Cotán y adornadas con 54 estampas finas. Madrid. Diciembre de 1831. Imprenta de D. Tomás Jordán, calle de Toledo frente a la del Burro. Un volumen, en 8ª, 154x101 mm. 54 láminas en metal. [90], (B.N.), (Signatura: 1/ 39735).

Florián fue uno de los autores franceses más traducido, divulgado y leído en España. Autor de novelas históricas como *Numa Pompilio, Gonzalo de Córdoba o la Conquista de Granada*; pastorales en prosa y verso, *Estela, Galatea, Guillermo Tell o la Suiza libre, Selico, Novela africana;* novelas nuevas, *Eliecer y Neftalí* y sus *Fábulas.* Contó en Madrid con veintiuna ediciones de sus obras, desde 1793 a 1847. Sus *Fábulas* sólo conocieron la edición de 1831 a la que nos estamos refiriendo.[91]

Las cincuenta y cuatro fábulas están ilustradas con láminas calcográficas, de autor anónimo. Todas presentan el mismo formato, encuadradas, con el adorno de una orla clásica que incluye el número y el título de la fábula. Cada una es una auténtica narración didáctica y moralizadora. Su iconografía y estilo responden a modelos, gusto y técnica dieciochesca. Son de excelente factura y abundan las escenas en la naturaleza que el autor resuelve con notable maestría, logrando una visión espacial utilizando abundantes recursos compositivos. Aparece un amplio repertorio de personas y de animales humanizados en sus virtudes o vicios, a propósito del asunto de la fábula. El conjunto comprende un amplio recorrido por todos los defectos y valores imaginables de la sociedad, siempre concluyendo con una moraleja *"acertada"*, en la que el *"vicio"* recibe su castigo y la *"virtud"*, su premio.

Las láminas comprenden las figuras, de la XVII a la LXX. Como ejemplo queremos citar alguna. La fábula once, *El hombre y el anciano*, figura XXVII, cuyo texto dice:

"Enseñazme á hacer fortuna,
Decía á su padre un hijo,
- Trabaja, el padre le dijo.
- Esa es leccion importuna." [92]

O la fábula veintiséis, *El filósofo y el búho*, figura XLII de la que dice un fragmento:

"Pero, en fin, ahuyentando
A aquellos implacables enemigos:
- ¿Por qué así conspiraban contra tu vida

[90] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 68.
[91] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 23.
[92] FLORIÁN, J.P.C.: *Fábulas.* Madrid. 1831, p. 37.

Esos traidores? Dijo.
¿En qué les ofendiste?
- Señor, le respondió el animalito:
Ver mas que ellos de noche,
Este es mi crimen y su ofensa ha sido."[93]

Por último, la cincuenta y tres, titulada, *Misón, el filósofo*, figura LXIX, en la que se puede leer:

"Un dia sus amigos
Le hallaron por acaso,
Y viendo su alegria
Le dicen admirados:
- Misón, pues vives solo,
Y es tan pobre tu estado,
¿Quién escita tus risas?
Y les contestó el sabio:
- Mas contento estoy solo
Que mal acompañado."[94]

3 .- *Recreo de Damas o las noches de París:* Charrin, Pierre Joseph. Obra escrita en francés y traducida al castellano por don Francisco de Paula y Mellado. Madrid. Imprenta don Pedro Sanz. 1831. 2 volúmenes en 8ª, 147x98 mm. Adornada con dos láminas en cobre de A. Vázquez. [95] (B.N.), (Signatura: 3/ 2553-4).

De las dos láminas, la primera, figura CXLIV, es una calcografía de Vázquez, cuyo pie dice, *Lo ois señora? Solo ama á mi muger; no soy el mas desgraciado de los hombres.* Ilustra la novelita titulada, *La hipócrita castigada ó las apariencias engañosas.* Cuenta una historia de carácter sentimental y didáctico, ambientada en una sociedad acomodada del primer tercio del siglo XIX. En ella se censura a una viuda maledicente y enredadora que presume de virtuosa mientras mantiene una amorosa pasión oculta. Unas jóvenes, Emilia y Adela, la odian por envenenar las relaciones de la primera con su marido, a causa de sus comentarios. Urden una trampa, le quitan el novio y la avergüenzan ante todos. La novela es sosa, cursi y la lámina adolece de los mismos relamidos efectos; es tosca y pone de manifiesto la escasa pericia del ilustrador. A pesar de ello, no deja de contener el encanto y la gracia de un arte ingenuo. Como vemos a continuación la imagen ilustra literalmente el texto:

"Al acabar estas palabras la aproximó mas á las puertas vidrieras, la virtuosa viuda aterrada y penetrada de un vivo dolor no pudo resistir; esperaba hallar algun consuelo con la vergüenza de su rival; pero fue aun mayor su pena al reconocer á Adela, bajo los vestidos de Emilia." [96]

---

[93] Ibídem, pp. 75/76.
[94] Ibídem, p. 138.
[95] ARTIGAS SANZ, OC.: Op. cit., pp. 67/68.
[96] CHARRÍN, P.J.: *Recreo de damas.* Madrid. 1831, p. 273.

Más interesante en su factura es la figura CXLV, que ilustra la segunda novelita, *El cetro y el cayado ó historia de un soldado que llegó a ser rey.* Mantiene, como la anterior, los parámetros dieciochescos, aunque está mejor realizada y es de mayor calidad dibijística, expresiva y escenográfica. El asunto es de iconografía clásica, con un tratamiento del paisaje y de la composición académicos. Escena equilibrada, presentando claros anacronismos en los atuendos.

Narra una historia localizada a mediados del siglo V, en Alemania, durante las invasiones bárbara, cuando abundaban los ataques de los magiares y de Atila. Samos, un mozo francés de bajo origen, ambiciona la gloria y la fama. Llega a Carintia y se enamora de Celonia, una pastora. El joven cree que su general, Boeius, la ama. Se dedica a luchar, a hacerse un héroe para olvidarla y no traicionar a su jefe. Libera Carintia, le hacen rey y le casan con la princesa Cermenia que resulta ser su pastora Celonia. Muy ampulosa y retórica, es un intento de recreación histórica pero, su fondo, resulta totalmente moralizante; la exaltación de las virtudes, del sacrificio, el valor, la lealtad; todo ello produce en el hombre la felicidad que es la recompensa o el premio por practicar el bien. Difícil de clasificar por el estilo y la época como exclusivamente sentimental, pues tiene también algunas notas que permitirían encuadrarla como novela moral y educativa.[97]

III.- LITERATURA INGLESA.

1.-*Viajes de Enrique Wanton a las tierras incógnitas australes y al país de las monas:* Seriman, Conde Zaccharia (1709-1784). Esta obra fue traducida, en una primera edición, por don Joaquín de Guzmán y Manrique, en Alcalá en 1769-78, tuvo un enorme éxito y numerosas traducciones a lo largo del siglo hasta 1871.[98] Aunque se la ha catalogado como inglesa, es obra de autor italiano. En la portada del libro, de esta edición, se lee: *"Traducido del ingles al italiano y de éste al español por D.G.Y.D.G.Y.M. Segunda edición. Con Real Privilegio. Librería de Razola, calle de Concepción Gerónima nº 3. Mayo 1831".* Artigas dice que el traductor es don Joaquín V. De Guzmán y Manrique,[99] sin embargo, Montesinos cita esta edición como traducida por Vaca de Guzmán. Imprenta Sancha.[100](B.H.M.M.), (Signatura: C/ 42165-42168).

---

[97] "Si la novela moral y educativa es ante todo una novela cerrada sobre sí misma, sin posible evolución o en la que la evolución significa autodestrucción, con la novela sensible y quizá sentimental caben varias variaciones o evoluciones: desde la novela bizantina de aventuras sentimentales hasta la pura novela romántica , sin olvidar un subtipo que la puede acercar y mucho a lo que entenderemos más tarde por novela de terror." FERRERAS, J.I.: op. cit., p. 236.

[98] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 246.

[99] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 73.

[100] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 246.

Podemos deducir que debe tratarse de reediciones, aunque sólo hemos localizado un ejemplar, ilustrado con quince láminas en metal, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (B.H.M.M). El que existe en la B.N., está mutilado, (signatura: 1/ 28152-5). Ésta, es la quinta edición, (todas lo fueron en Madrid), Las calcografías son de Miguel Gamborino, grabador natural de Valencia (1760-1828).[101] Las ediciones de 1769-78 y 1781 son volúmenes en 4ª, por lo que, al ser las calcografías de Gamborino de un libro en 12ª, pueden ser las mismas láminas que las de la edición de 1800, editada por la Imprenta real, de la que no tenemos datos del tamaño de los volúmenes, pero, al haber fallecido en 1828 el grabador, no podía estar activo en 1831, por lo que es lógico pensar que el editor utilizaría las láminas de ediciones anteriores.

Son quince las calcografías que catalogamos, frente a lo que recoge Artigas: "*4 volúmenes + 6 láminas. 12ª, 149x100 mm. Ilustr.: Uno o dos grabados cobre en cada vol., dibujados y grabados por M. Gamborino. (B.A.B).*"[102] Comprenden las figuras de la CVI a la CXX. Ilustran diferentes pasajes de las aventuras de Enrique Wanton y su compañero cuando naufragan, después de una borrasca, en un extraño país cuyos habitantes son monos que hablan y se portan como personas. Las láminas reflejan, de forma literal, cada aventura o peripecia a partir de un repertorio iconográfico que utiliza elementos reales y fantásticos. Los monos remedan los hábitos, costumbres, modas y vicios de la sociedad europea dieciochesca. En la novela se pone de manifiesto una doble vertiente de influencias; de un lado la de la novela picaresca española del Siglo de Oro; de otro, las novelas de aventuras y de viajes inglesas del siglo XVIII, como las de crítica social de Jonathan Swift, (1667-1745), sobre todo la más conocida, *Viajes de Gulliver,* (1726) que contó con cinco ediciones en Madrid de 1793 a 1841; o la novela prerromántica de Daniel Defoe (1660-1731), *Robinsón Crusoé.*

Estas ilustraciones muestran, en su composición e iconografía, el gusto y los modelos dieciochescos, como recoge Antonio Gallego en su *Historia del grabado en España.*[103] Hay que tener en cuenta la pervivencia de esta tradición hasta bien entrado el siglo XIX, (hasta la muerte de Fernando VII) sobre todo en lo que se refiere a la ilustración de este tipo de literatura que cumplía la finalidad didáctica de educar y distraer, para lo que las imágenes resultan ser un excelente recurso moralizante. Las láminas son ingenuas y responden a los estereotipos que se pretendían, encontrándose en la línea de las ilustraciones que adornaban los libros de fábulas. No tienen gran calidad,

---

[101] "Gamborino, autor de "Los gritos de Madrid". BOZAL, V.: *La estampa popular en el siglo XVIII.* SUMMA ARTIS. *El grabado en España. Siglos XV- XVIII.* Vol. XXXI. Madrid. 1988, p. 700 y sig.

[102] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 73.

[103] "... los restantes grabadores de esta escuela siguen aferrados al oficio académico y un tanto impersonal. Así Miguel Gamborino (Valencia 1760-1828), afincado en Madrid... "Grabadores valencianos y del grabado del siglo XVIII". GALLEGO, A.: *Hª del grabado en España.* Madrid. 1979, pp. 296/297.

(si son copias, puede deberse a la mano de los grabadores) en el tratamiento del dibujo, ni de la expresividad; por su tema, se pueden destacar, la figura CXVIII, *Aventura que tuvieron en la provincia de Inopalia* (pie), en la que el personaje cae por la tapia de un cementerio y termina en una fosa rodeado de esqueletos. También la figura CXX, que muestra un mar embravecido y un extraño artilugio volador: *De la salida de Enrique y Roberto de aquellos países y regreso a su patria.*

1832

Este año encontramos dos títulos: ***El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha,*** (47 láminas) y ***Jerusalem Liberada,*** (16 láminas). Son sesenta y tres que comprenden las figuras, de la CXLVI a la CCVIII.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha:* Cervantes Saavedra, Miguel de. Madrid. Imprenta que fue de Fuentenebro. Mayo 1832. 4 vols + 12 láminas, 12ª. Ilustr.: Láminas metal. La 1ª del primer vol. Es el retrato de Cervantes. [104] (B.N.), (Signatura: Cer–Sedó. 493-6). Según Antonio Carnicero [105] es una edición ajustada a la de la Imprenta Real de 1797. Hemos catalogado cuarenta y siete láminas calcográficas, dibujadas por Antonio Rodríguez y grabadas por varios autores, Tomás López Enguídanos, Albuerne, Rodríguez, Ametller, Vázquez, Esteve y Brandi. Comprenden las figuras CLXII a la CCVIII del Catálogo Gráfico.

Las láminas son las mismas que adornaron la edición de 1797. Tienen mejor calidad formal, en su conjunto que las grabadas por Boix, en la edición de 1831, presentan las mismas características que las que reseñamos para aquellas ocho láminas, aunque, en éstas, se aprecia una mayor riqueza iconográfica, dentro del estilo de la ilustración de finales del siglo XVIII. El autor de los dibujos, A. Rodríguez, notable artista, fue autor de numerosas obras, entre las que cabe citar la *Colección de trages* publicada en 1801.[106]

---

[104] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 77/78.
[105] CARNICERO, A.: Op. cit., p. 30.
[106] BOZAL, V.: *El costumbrismo prerromántico.* SUMMA ARTIS, Vol. XXXI. Op. cit., p. 692 y sig.

II.- LITERATURA ITALIANA.

1.- *Jerusalem liberada:* Tasso, Torcuato. Traducción francesa de dicho poema, publicada en 1774.145x103 mm. Trasladada al castellano de la traducción francesa hecha en prosa en 1774, corregida después y publicada en 1814 por don Antonio Izquierdo de Wasteren. Tomo IIº. Madrid. Octubre 1832. Imprenta de don Tomás Jordán, calle de Toledo frente a la del Burro. Artigas recoge: *"2 volúmenes + 16 láms. 12ª. Ilustr.: Láminas metal sin firma".* [107] (B.N), (Signatura: 2/ 836778).

Este poema llevado a la prosa, narra la historia de amor de Rinaldo y Armida, él cristiano y ella musulmana, que se desarrolla durante la Primera Cruzada, (1095-1099), llamada la de los Príncipes, entre ellos Godofredo de Bouillón.[108] En los sucesivos *Cantos*, se van desgranado las épicas aventuras: las batallas entre cristianos y moros, con sus adalides, Godofredo de Bouillón y Solimán el Magnífico; guerreros, amigos y héroes. Destacan la nobleza y los valores sublimes en ambos bandos; los amores imposibles; los sacrificios de amistad hasta dar la propia vida. Intervienen las fuerzas sobrenaturales; las luchas fantásticas, los apoyos extraordinarios de fuerzas misteriosas: magos, hadas, genios, apariciones y milagros. Los personajes innumerables viven extraordinarias aventuras provocadas por el amor y el odio. Tienen lugar batallas en numerosos lugares: Siria, Persia, Egipto, el Mediterráneo, dirigidas por los caudillos árabes, Solimán y Saladino, y los reyes cristianos, en las que lucha la cristiandad con los paganos e infieles. Es expresivo el final del poema narrativo en este fragmento:

"Así venció Godofredo, durando todavia la luz del dia, hasta que entra triunfante en la Sacrosanta y Libertada Ciudad al frente del ejército victorioso; allí dejó su manto ensangrentado; allí acompañado de los demas gefes sube al templo, cuelga sus armas y adorando religiosamente el Gran Sepulcro, deja cumplido su voto."[109]

Las láminas comprenden las figuras, CXLVI a la CLXI. Son de J. Adam, puesto que aparece en varias: *Adam, J, grabó,* aunque en algunas no aparece la firma, pero por su factura suponemos que son todas de él. Son calcografías y presentan escenas de los distintos cantos del poema, que son veinte, por lo que no están las correspondientes a los cantos 3, 4, 5 y 8. (cada lámina está encabezada con el número del canto, por lo que suponemos que todos estaban ilustrados). Cinco de ellas, muestran seres sobrenaturales: ángeles, apariciones de la Virgen, o de seres fantásticos: genios, magos, monstruos. Son las figuras, CXLVI, CLIII, CLV, CLVI y CLX, casi todas se desarrollan al

---

[107] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 83.
[108] CARDINI, F.:. Artículo: *A la guerra ¡Dios lo quiere!*. Revista: *"La aventura de la Historia"*, Madrid, mayo 1999, nº 7, pp. 44/61.
[109] TASSO, T.: *Jerusalén Libertada.* Madrid. 1832, p. 295.

aire libre; en una naturaleza que el dibujante trata de forma sugerente, con claras reminiscencias de academicismo dieciochesco. Más numerosas son las escenas con guerreros cristianos llevando a cabo diversas hazañas o proezas; tres, tienen como protagonista al sultán en el trono, en una batalla y en una ciudad árabe, figuras CXLVII, CL y CLIII.

La iconografía es historicista, reflejando a los personajes con indumentarias medievales, cristianas y musulmanas. Muy interesante, tal vez la más lograda, sea la que adorna el *Canto I*, que muestra a Godofredo arrodillado delante de la tienda de campaña con un ángel a la derecha. Dice así el texto:

"El sol enteabría entonces las puertas del Oriente: la mitad de su disco parecía aún sumergido en el abismo de las aguas, y Godofredo ofrecia á Dios su homenage acostumbrado, cuando adelantándose á par del Sol, pero mas brillante que él, se presentó á su vista.."[110]

Las ilustraciones de factura tosca e ingenua evidencian un cierto envaramiento dibujístico, son rígidas en el tratamiento figurativo que queda algo compensado por una, más lograda, composición escenográfica. Muy simpáticas las escenas de brujería y poco expresivas las demás, muy frías, carecen de emoción y no logran transmitir el entusiasmo y dinamismo de las hazañas relatadas.

1833

Un solo título encontramos este año, otra edición de ***El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,*** (12 láminas). Son doce que comprenden las figuras, de la CCIX a la CCXX.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha:*** Cervantes Saavedra, Miguel de. Madrid. E. Aguado 1833. 6 vols., 209x155 mm. + 15 láminas. 4ª. Ilustr.: 14 láminas a buril y 1 lámina litograf. Retr. de Cervantes y de Diego Clemencín, por F. de Madrazo. [111] (B.N.), (Signatura: Cerv. Sedó- 339-44). Comentado por don Diego Clemencín. [112]Oficina de E. Aguado, impresor de Cámara de S.M. y de su real casa, (en la introducción).

El ejemplar de la Biblioteca Nacional, catalogado, tiene doce láminas calcográficas de autor anónimo, sencillamente encuadradas, sin orla y

[110] Ibídem, p. 57.
[111] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 86.
[112] CARNICERO, A.: Op. cit, p. 30.

acompañadas de un pie en caligrafía inglesa. Cada tomo tiene dos ilustraciones, excepto los dos primeros que tienen tres láminas, contando los dos retratos litografiados, por lo tanto debe de faltar una lámina según el cómputo de Artigas. Recogemos las figuras, de la CCIC a la CCXX. Responden a modelos iconográficos ya citados, aunque éstas, que siguen siento copias de anteriores ediciones, muestran en su factura, algunas variantes respecto a las ya analizadas; por ejemplo, están despojadas del preciosismo escenográfico de la edición ilustrada por Antonio Rodríguez. Las escenas son concisas, centrando la atención en la anécdota de la aventura; se reduce al mínimo el número de personajes que aparecen y, estos, aunque toscos, ganan en frescura, movimientos y expresividad.

1837

Este año aparecen dos títulos: ***Las noches de invierno,*** (6 láminas) y ***Doña Isabel de Solís, reina de Granada,*** (4 láminas). Son diez ilustraciones.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***Las noches de invierno ó Biblioteca escogida de historias, anécdotas, novelas, cuentos, chistes:*** Por D.P.M.O. Según Ferreras se trata de don Pedro María de Olive.[113] 2ª edición. 1837, 8 tomos en 8ª, 155x102 mm. Imprenta de Fuentenebro. Ilustrada con 6 láminas en cobre. [114] (B.N.), (Signatura: 3/ 2337-44).

Los tomos I y V carecen de ilustraciones, suponemos que estén mutilados ya que los restantes tienen una lámina cada uno. Hemos catalogado seis láminas calcográficas; cinco de ellas, de autor anónimo, las figuras CCLXX a la CCLXXIV y, la sexta, figura CCLXXXI, está firmada por Castilla. La novela pertenece al grupo que Ferreras define como, *Novela moral y educativa*,[115] es un conjunto de narraciones de temas variados. La primera, figura CCLXX, cuyo pie dice, *Ay de mi! Cuanto tiempo ha que no logro siquiera el consuelo de calentar mis helados miembros.* Ilustra la narración *El hijo Inhumano ó el delito castigado por si mismo. Historia verdadera*. Es de carácter trágico y moral, pero dentro de un tono moderado de resignación cristiana, no tiene nada que ver con los de la Galería Fúnebre. La segunda, figura CCLXXI, ilustra la noche XV y refleja la imagen el siguiente texto:

[113] FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 108.
[114] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 114.
[115] FERRERAS, J.I.: Op. cit., pp. 176/177.

"Traxeronla un canastillo de flores, entre las cuales habian escondido un áspid: la heroyna aplico aquel reptil á el brazo con el mayor valor, y quando se sintió picada se echo sobre una cama, en donde murió sin dolor algunos minutos después."[116]

Las narraciones son historias curiosas de celos y amores desgraciados, como ésta de Cleopatra, tan anacrónica como la iconografía de la lámina que apoya este texto. La lámina muestra a la reina egipcia en un entorno decimonónico, por su ambiente y vestuario, muy lejos de la época histórica que pretende evocar.

La tercera, figura CCLXXII, cuyo pie dice, *Dixe á la criada que ocultase á Nané mi casual encuentro.* Ilustra la noche XX. No aparecen referencias literarias a esta escena. La cuarta, figura CCLXXIII, ilustra una sección titulada, *Diccionario de Diversion y de Instrucción,* apoyando la imagen el siguiente texto:

"Panthea lanza despedazadores gritos. Vuelve a coger la mano y después de haberla cubierto de abundantes lágrimas y de ardientes besos, procura unirla al brazo, y pronuncia en fin estas palabras que espiran en sus labios: "Ciro ya veis la desgracia que me persigue ¿por qué quereis ser testigo de ella? Por mi, por vos ha perdido la vida."[117]

Es una historieta sobre el sacrificio, ambientada en la época de Ciro el Grande, rey de los persas, aunque el dibujante los viste de romanos. La quinta, figura CCLXXIV, ilustra una narración, *La castellana de Vergy, novela histórica.* Es una truculenta historia sobre la traición y el honor, si éste se ha manchado sólo se repone con una matanza o degollina. La iconografía muestra personajes vestidos a la moda del siglo XVI y una inextricable escenografía. El expresivo texto que acompaña a la imagen dice:

"Nadie puede detenerle. Su violencia ha sido la del rayo. Te habia prometido la muerte, le dice, sime hacias traicion; tu ya no mereces la vida."[118]

La sexta, figura CCLXXXI, se titula, *Tromba y Tifón*, firmada por Castilla, ilustra el *Diccionario de Diversión y de Instrucción.* Es una definición del fenómeno atmosférico que se define así en el texto:

"Typhon – especie de tromba, que se distingue de ella porque no baxa de las nubes, sino que se eleva desde el mar en el ayre con mucha violencia."[119]

---

[116] D.P.M.O.: *Noches de Invierno.* Madrid. 1837, tomo III, p. 85.
[117] Ibídem, pp. 81/82.
[118] Ibídem, p. 85.
[119] Ibídem, p. 246.

Las láminas son de factura tosca y presentan una rigidez en el tratamiento del buril, con escasez de matices, resultando un efecto bastante plano. La iconografía muestra personajes ingenuos, poco expresivos, carentes de animación y sentimiento. Aunque la composición denota elementos academicistas, se aprecia una novedad respecto a la ilustración dieciochesca, como la pérdida de intensidad de los fondos que ahora apenas tienen protagonismo, éste se concentra en los personajes de la narración literaria, principales actores de la anécdota. La más interesante es la titulada, *Tromba y Tifón,* en la que se interpreta una tempestad en una escena nocturna, con un barco agitándose en medio de olas enormes. Habría que saber si, las láminas de esta edición, son las mismas que las de 1796-97 de la que no tenemos ningún dato, ni hemos logrado localizarla.

2.- *Doña Isabel de Solís, reina de Granada. Novela histórica:* Martínez de la Rosa, Francisco. Madrid. Oficina de don Tomás Jordán. Impresor de Cámara de S.M. 1837. 3 tomos en 8ª, 185x126 mm. Ilustrada con láminas en metal por A. Giraldos. [120] (B.N.), (Signatura: 1/ 24360-62).

La obra está adornada con seis láminas, pero hay que tener en cuenta que tres, son xilografías iguales que se repiten como página de frontis en cada volumen. Están firmadas por De Gor y grabadas por Ortega, hemos catalogado solamente la primera, figura CCXC. Las otras tres láminas son calcografías, dos de ellas grabadas por A. Giraldos sobre pinturas de L. Muriel, *El patio de los Arrayanes*, figura CCCXV y *Patio de los leones*, figura CCCXVI. Ambas muestran esas vistas del palacio de la Alhambra de Granada e ilustran respectivamente los tomos I y II. La tercera, que acompaña al tomo III, figura CCCXXII, es de G.P. Villaamil y está grabada por C. Geoffrey, no tiene título, ni pie que la identifique, ni se refiere a torre o puerta reconocible de la Alhambra. De factura espléndida, lleva la impronta de la mano de este artista, notable paisajista romántico, que realizó, entre otras, gran parte de los diseños para las grandes litografías de la *España Artística y Monumental.* (Barcelona - Madrid, 1842).[121]

Es ésta una *Novela histórica de origen romántico.* No fue publicada en su totalidad en 1837, éste es el año de edición del volumen primero; en 1839, fue editado el segundo y, en 1846, el autor publicaba el tercer volumen en la Imprenta del Caballero de Gracia, calle del mismo nombre. Basada, en su parte histórica y documental, en las *Guerras de Granada,* de Pérez de Hita. Es la historia de una cristiana, doña Isabel de Solís que convertida en cautiva por el rey de Granada Muley Abo Cacen o Abo Hacen, padre de Boabdil, toma el nombre de Zoraya. Después de muchas aventuras sentimentales que se desenvuelven entre acciones y hechos históricos documentados, Zoraya muere en Granada. El autor justifica su novela al modo de Walter Scott,

[120] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 113/114.
[121] VÉLEZ, P.: *La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX*, en *La edición moderna. Siglos XIX y XX.* Op. cit., p. 201.

Manzoni o Chateaubriand. Es constante, en el desenvolvimiento de la obra, el tono de un acendrado conservadurismo, propio de la tendencia del primer romanticismo, de corte nostálgico y aristocrático, presente también el los autores extranjeros citados.

1839

Este año sólo aparece un título: ***El Pelayo. Poema épico,*** (3 laminas), comprende las figuras, de la CCCLVII a la CCCLIX.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *El Pelayo. Poema épico:* Ruiz de la Vega, Domingo María. Imprenta de la viuda de M. Calero, dedicado a S.M. la reina, 3 volúmenes en 8ª, 183x122 mm. Madrid. 1839. Ilustrado con láminas y retrato del autor litografiado por Pic de Leopold.[122] (B.N.), (Signatura: 1/ 33575-7). Artigas sólo reseña dos láminas, hemos localizado y catalogado tres, una ilustrando cada volumen, además de la litografía con el retrato del autor. Son calcografías, sobre dibujo de V. Jimeno y grabadas por A. Blanco. La primera, figura CCCLVII, ilustra el *Canto III* del Tomo I. Acompaña el siguiente fragmento:

"Así diciendo, del doncel Favila,
Que á canto de ella estaba, y cuyo labio
Doraba apenas el naciente bozo;
Asió súbito el brazo, y ante el padre
Ilustra presentóle, con serena
Voz añadiendo y con ternura blanda..." [123]

La segunda, figura CCCLVIII, ilustra el *Canto XIII* del Tomo II y refleja fielmente el texto:

"Huye de un suelo
Manchado con la sangre que derraman
Fraternas manos. De afliccion y horrores.
Asaz hemos probado. ¡no permita
Por su clemencia Alá que tras las penas
De nuestro atroz reves, por el oprobio
Hayamos de pasar de haber violado
La fe del hospedage! Huye, y presto
Sálvate y á los tuyos
Por oculta poterna del Alcázar tu salida
Escoltará mi deudo....." [124]

---

[122] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 133.
[123] RUIZ DE LA VEGA, D. Mª.: *El Pelayo.* Madrid. 1839, tomo I, p. 84.
[124] Ibídem, tomo II, p. 115.

La tercera, figura CCCLIX, ilustra el *Canto XXVII* del Tomo III y refiere el texto literalmente:

"Brazo allí le desarma, cayó en trizas
Deshecho, con estrépito, del ristre
Alarbe el fuerte escudo, y de su mano
A par tambien cayó deshecho y roto
Su místico amuleto. Fallecióle
Entonces pues el ánimo y la historia
Recordó Al-Gadir y el negro aspecto
De la bestia de Al-Guf....." [125]

El poema es intragable. Verso ampulosos y rebuscado, plagado de retruécanos, tan farragoso y retorcido que a veces resulta incomprensible entender. En líneas generales, hemos captado que se trata de una historia sobre Pelayo, el héroe visigodo que contuvo en Asturias a los moros, de Favila y otros. Asistimos a las acciones gloriosas de los *buenos*, sus nobles sentimientos, valentía, sacrificio; y conocemos a los *malos*, los moros.

Las láminas, en contraste, son de excelente factura, desde el punto de vista compositivo y escenográfico. En las tres, se desarrollan escenas con gran movimiento de masas, bien resueltas, convincentes, tratadas con amplias gamas de grises que logran dotarlas de profundidad espacial. Sin embargo la recreación historicista de tipos y vestimentas presenta abundantes anacronismos, sobre todo en los edificios y en las vestimentas; hay túnicas, cascos y armas de época clásica; no existen indicios de lo visigodo o germánico y, sí abundan, con notas medievales o de la época de los reyes Católicos. Son, sin embargo, muy interesantes y curiosas.

1840

Dos títulos aparecen este año, una edición de ***El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha,*** (20 láminas) y ***Las aventuras de Gil Blas de Santillana***, (74 láminas). Son noventa y cuatro láminas que comprenden las figuras, de la CCCLXIII a la CDLVI.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha:*** Cervantes Saavedra, Miguel de. Última edición completísima conforme al original primitivo. Madrid. 1840. Imprenta de la venta pública, calle de Preciados, nº 23. 1840, 4 volúmenes en 8ª, 150x105 mm. *"24 láms. Ilustr.: Anteportada y lámina metal,*

[125] Ibídem, tomo III, p. 286.

por Francisco Miranda, N. Cobo y Álvarez". [126] (B.N.), (Signatura: Cerv-Sedó. 450-3).

Hemos catalogado veinte láminas, lo que nos hace suponer que el ejemplar ha sido mutilado. Son calcografías, seis de Alvarez que comprenden las figuras, de la CCCLXXXIX a la CCCXCIV; otras seis, figuras, de la CDI a la CDVI, son de Cobo. Por último, ocho, son de Miranda y comprenden las figuras, de la CDXXVI a la CDXXXII. Son copias de las de Rodríguez y Enguídanos, (edición de la Imprenta Real de 1797) aparecen encuadradas y con una orla vegetal al gusto dieciochesco y en la parte inferior muestran el título, o pie, de la aventura dentro de una cartela.[127]

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Aventuras de Gil Blas de Santillana:* Le Sage, Alain René. Edición ilustrada con 500 láminas y viñetas en madera dibujadas y grabadas por artistas españoles. Con notas que demuestran el origen español de la obra tomadas de las observaciones críticas que sobre este ingenioso romance escribió en parís y presentó al Instituto Francés el Presbítero don Juan Antonio Llorente. Publícala una sociedad de artistas. Madrid. Imprenta de Yenes, calle de Segovia nº 6. 1840.[128] 209x146 mm. *"4 vols.+ 72 láms. 8ª. Ilustr.: Grab. y lám. en madera por Sáez, Miranda, V. Castelló, Alenza, Castilla, Ortega y Batanero. 1 lám. metal de Olhon (d.) y Ortigosa (g.)."* [129] (B.N.), (Signatura: 2/ 83133/ 6 y B.A./ 1975-8).

En el Tomo IV se incluye un artículo que plantea la polémica sobre la autoría de las Aventuras de Gil Blas de Santillana, del cual referimos un fragmento:

"D. Antonio de Solís y Rivadeneira, despues de haber compuesto muchas comedias en verso se dedicó á trabajar una historia fabulosa en prosa y la concluyó año 1655 con el título de Historia de las aventuras del Bachiller de Salamanca don Querubin de la ronda, en la cual se propuso dar noticias de algunas cosas notables de los reinados de Felipe III y Felipe IV durante los ministerios del Duque de Uceda y del Conde Duque de Olivares. Total que se lo llevaron á Francia y el manuscrito lo edita Le Sage." [130]

Se han catalogado setenta y cuatro láminas fuera de texto de esta obra, teniendo en cuenta las prospecciones llevadas a cabo en los ejemplares de la B.N. y en el de la B.M.R. En los dos casos, están incompletos, mutilados y con

---

[126] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 134.
[127] "Las láminas que adornan ésta son las de la edición de la Imprenta Real de 1797, grabadas de nuevo y retocadas por Francisco Miranda y N. Cobo para la edición de Madrid. Vega 1804". CARNICERO, A.: Op. cit., p. 31.
[128] LE SAGE, A.R.: *Aventuras de Gil Blas de Santillana*. Madrid. 1840, tomo IV, p. portada.
[129] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 138.
[130] LE SAGE, A.R.: Op. cit, tomo IV, pp. 307/315.

las láminas colocadas en diferente orden, lo que ha supuesto una labor ingente para poder catalogar la totalidad de las láminas que presenta nuestro repertorio. Ha sido de gran ayuda que, al final de cada tomo, aparece un listado de las ilustraciones, así como el título de la aventura que acompañan. Además, de láminas fuera de texto, está profusamente ilustrada con escenas grabadas en las páginas, todas son xilografías a la testa.

Notables artistas, dibujantes y grabadores, intervinieron en la realización de esta lujosa edición. Dado el elevado número de láminas que la adornan, las analizaremos en su conjunto, recogiendo, primero, la relación de los autores de las mismas:

Alenza [131].- Veintiséis láminas, figuras de la CCCLXIII a la CCCLXXXVIII. Están grabadas éstas por, Ortega (8), Castilla (13), Batanero (2), Castelló (1) y Gaspar (1). Son de muy bella factura, ilustran diferentes pasajes de las aventuras. Algunas de expresión netamente romántica, en las que dominan los contrastes lumínicos, por ejemplo las figuras, CCCLXXVI, *El falso ermitaño;* la CCCLXXVII, *D. Alfonso de Leiva arrebatado de admiración por la bella Serafina*, y otras notables muestran la calidad creativa de este artista.[132] Notable su dominio dibujístico en el tratamiento iconográfico, tanto en las escenas de grupo, desfiles, trifulcas o peleas, fiestas populares y ferias; como en las de pocos personajes o retratos de los mismos, alguno femenino magnífico, como el, *Retrato ideal de Laura*, figura CCCLXXII. Alenza desgrana una galería pintoresca de arquetipos variopintos que pertenecen a todas las clases sociales, pícaros, ladrones, charlatanes, canónigos, licenciados, marqueses, condes, reyes.

A todos confiere un tratamiento personalísimo logrando un repertorio notable, cargado de pintoresquismo, dentro del panorama de la ilustración romántica. El trabajo del grabador denota el acabado más o menos vigoroso que confiere a la lámina delicados matices, como en, *Doña Mencía desmayada en brazos de los ladrones*, figura CCCLXV; o de mayor dureza en los perfiles y más rigidez en su tratamiento, como en, *Gil Blas preso es registrado hasta bajo de la camisa por el Corregidor de Astorga y Satélites*, figura CCCLVI.

Avrial.- Una, figura CCCXCV, grabada por Gaspar, *Vista del Alcázar de Segovia*. Bravo.- Cuatro, figuras de la CCCXCVI a la CCCXCIX, grabadas por Castilla, las cuatro son vistas. Castilla.- Una, firmada sólo por éste, figura CD,

---

[131] "De todas las ilustraciones, las más interesantes son las de Alenza, claramente románticas en la utilización de la luz y de la sombra, en las escenas y en la indumentaria... [...] Alenza se convierte en el mejor ilustrador de la época, a notable distancia de todos los demás, pues pone de manifiesto su capacidad para imaginar escenas completas, no sólo tipos o personajes, escenas que nos ayudan a comprender el mundo romántico, pintorescas sin ser folklóricas ni ampulosamente retóricas." BOZAL, V.: *El grabado popular en el período romántico*. En SUMMA ARTIS, *El grabado en España. Siglos XIX - XX*. Vol. XXXII. Madrid. 1988, pp. 317/318.

[132] Ibídem., pp. 317/318.

Doña Aurora de Guzmán vistiéndose de caballero, no aparece el nombre del dibujante y pensamos que Castilla es el grabador. Elbo.- Una, figura CDVII, *Don Anastasio de Rada hiere a su esposa y huye*, grabada por Castilla, es de muy bella factura. Méndez.- Cuatro, figuras CDVIII a la CDXI, grabadas, la primera, por Ortega y las restantes por Castilla, muy notables las cuatro. Miranda.- catorce, figuras CDXII a las CDXXV, grabadas por Batanero (1), Castilla (7), Ortega (1), Castelló (4) y Gaspar (1).

En general, éstas, tienen una cierta unidad iconográfica en cuanto al tratamiento e identificación de los arquetipos populares. Mas desdibujados los marcos escenográficos y una mayor atención a la escena que justifica la aventura del texto. Interesantes y muy delicadas, en el tratamiento del tema y la plasticidad conseguida, en las figuras CDXXII, *Mercado árabe en el cual se ve a Lucinda y a su hija puestas en venta* y en la CDXXIII, *Saqueo en casa de Gil Blas*.

Olhon.- Dos, figuras CDXXXIV y CDXXXV, la primera es una xilografía grabada por Castilla y la segunda es un espléndido retrato realizado en la litografía de Bachiller, *Retrato ideal de Rolando, capitán de bandoleros*. Ortega.- Dos, figuras CDXXXVI y CDXXXVII, no aparece el nombre del dibujante. Son retratos, el segundo, *Dorotea de Antella*, podía ser de Alenza. Rey.- Una, figura CDXXXVIII, grabada por Gaspar, excelente composición y tratamiento escenográfico, es, *Prisión de Gil Blas al salir de casa del platero*. Espléndidos los matices y gamas de grises, muy bueno el tratamiento de la luz y los contrastes lumínicos. Sáez.- Tres, figuras CDXXXIX a la CDXLI, grabadas por Castilla, de muy buena factura. Zarza.- Catorce, de la figura CDXLIII a la CDLVI, grabadas por Castilla (9), Gaspar (2), Varela (1) y Ortega (1). La mayor parte son retratos de personajes de la novela (7), tres, españoles, Felipe III, Felipe IV y el Conde Duque de Olivares. Son interesantes, pero las de grupo aparecen desdibujadas o resueltas con peor fortuna. Mejor el tratamiento del paisaje.

En conjunto, este repertorio, es una brillante expresión de la iconografía romántica española que confiere una nueva identidad a este clásico de la novela picaresca, no exenta de contenido pintoresco, dentro de una recreación del ambiente historicista. Esta prolija y larga novela, cuenta la vida del pícaro, Gil Blas. Algunos de los grabados y láminas corresponden a matrices de dibujos y xilografías ya publicadas en algunas revistas ilustradas. Lo que solía ser frecuente e incluso la compra de matrices extranjeras por parte de las editoriales e imprentas.

1.4.- *Las novelas, las láminas y sus historias* (1841-1850): Son treinta y nueve las obras catalogadas que se editaron en Madrid en este período. De éstas, dieciséis son traducciones, catorce de procedencia francesa: ***El diablo cojuelo,*** (1842), Le Sage, Alain René (1668-1747); ***La Condesa de Rudolstadt,*** (1844), George Sand, llamada Aurora Dupin (1804-1876); ***Los misterios de París,*** (1844), ***El judío errante,*** (1845, 2 colecciones), ***Martín el expósito o memorias de un ayuda de cámara,*** (1846 y 1847), ***Matilde o memorias de una joven,*** (1846), Sue, Eugène (1804-1875); ***La dama de Monsoreau,*** (1845) y ***El Conde de Montecristo,*** (1846), Dumas, Alexandre (1803-1870); ***Nuestra Señora de París,*** (1846), Hugo, Víctor (1802-1885); ***Aventuras de Robinsón Crusoé,*** (1849), Defoe, Daniel (1660?-1731); ***Las tardes de la granja o lecciones del Padre,*** (1846), Ducray-Duminil, Francois-Guillaume (1761-1819); ***Pablo y Virginia,*** (1850, 4ª edición en Madrid, la 1ª, en 1798. Aznar)), Saint-Pierre, Bernardín de (1737-1814)[133]

Una, es inglesa, ***Ivanhoe,*** (1843), Scott, Walter (1771-1832). Las primeras traducciones al español de la obra de Scott lo fueron en Londres, *Ivanhoe* (1825). Ackerman, en Perpiñán y en Burdeos. A partir de 1829 aparecen en Madrid dos traducciones de *El enano misterioso, Matilde de Rokeby* y otras; *La dama del lago* (1830), *Las cárceles de Edimburgo* (1831), *Ivanhoe o el regreso.* Madrid. Jordán (1831), colección en tomos del XIII al XVI. Hasta 1841 que aparece la lujosa colección de Omaña que Montesinos,[134] en su catálogo de traducciones, recoge como de 1841, pero que hemos reseñado de 1843, como aparece en la ficha del libro y en el catálogo de Artigas.[135] Scott, tuvo ochenta y cuatro obras y colecciones traducidas al español desde 1825 hasta 1850, fue uno de los autores europeos de más éxito. Pocas ediciones hubo en Madrid de esta novela, *Ivanhoe*, sino las tres citadas. Una, traducida del italiano, ***Los prometidos esposos. Historia milanesa del siglo XVII,*** (1850), Manzoni, Alessandro (1784-1873). La 1ª edición en Madrid (1833) y ésta que catalogamos que fue la 2ª.

En el repertorio de obras literarias y novelas de autores españoles encontramos veintitrés, de éstas: tres son clásicos del siglo de Oro: ***La vida del Lazarillo del Tormes,*** (1844), Hurtado de Mendoza, Diego; ***las Obras de Quevedo***, Francisco de, (1845) y una edición de ***El Quijote,*** (1847). Dos, obras poéticas: ***Ayes del alma,*** (1842) y ***El Romancero Pintoresco,*** (1848). Ocho, novela histórica: ***El Conde Fernán González,*** (1842), Selva, Narciso Buenaventura; ***La garduña de Sevilla,*** (1844), Castillo Solórzano; ***El señor de Bembibre,*** (1844), Gil y Carrasco, Enrique (1815-1846): ***El patriarca del valle,*** (1846), De la Escosura, Patricio (1807-1878); ***Solimán y Zaida,*** (1849), Ribot y Fontseré, Antonio (1813-1871); ***Fernando IV de Castilla,*** (1850) Africa Bolangero, Víctor; ***Lucila, Condesa D'Aimini,*** (1850), Alegret de Mesa; ***Delirium, leyenda fantástica,*** (1850), García de Quevedo. Cuatro, obras de

[133] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., pp. 237/238.
[134] Ibídem., pp. 239/243.
[135] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 189.

carácter costumbrista: ***Los niños pintados por ellos mismos,*** (1841); ***Los españoles pintados por sí mismos,*** (1843); ***Doce españoles de brocha gorda,*** (1846), A. Flores; ***Escenas andaluzas,*** (1847), Estebánez Calderón, Serafín (1799-1887). Seis, novela pre-realista: ***Trabajos y miserias de la vida,*** (1842), Andueza, José Mª (1809-1865); ***El pilluelo de Madrid,*** (1848), García tejero, Alfonso Mª (¿ – 1890); ***Las tres iniciales,*** (1849), Álvarez Durán; ***La escuela del gran mundo,*** (1849), Gómez de Bedoya; ***Cosas del mundo,*** (1849), Hurtado de Mendoza; ***Pobres y ricos o la bruja de Madrid,*** (1850), Ayguals de Izco, Wenceslao (1801-1873).

Como podemos observar, este repertorio muestra algunas variaciones respecto a la producción de la década anterior. Se mantuvo el gusto y el interés por las obras clásicas españolas y extranjeras, pero en conjunto, se redujo el número de ediciones. Es apreciable el aumento de publicaciones lo que sugiere la expansión de la industria editorial madrileña. Proliferaron nuevos géneros literarios, sobre todo en la novela y aumentó la tendencia costumbrista, conservadora, así como la aparición del folletín por entregas y de la novela pre- realista. Gran parte de esta producción de novelas románticas históricas, fueron traducciones de autores extranjeros, franceses e ingleses. Hay que anotar que, en este tema de traducciones y edición de bellas obras ilustradas, Barcelona y Valencia contaron con importantes editoriales que publicaron un espléndido repertorio de obras románticas. En Madrid, aunque se hicieron ediciones bellamente ilustradas, se tendió hacerlas más baratas y económicas, mediante las *Colecciones* y *Bibliotecas populares*, en publicaciones periódicas o entregas que acompañaban a la prensa ilustrada.

Vemos, también, que es más abundante aparición de traducciones en esta década, teniendo en cuenta que el comienzo del reinado de Isabel II supuso una mayor tolerancia, en cuanto a las normas de la censura. Hasta 1854, con el bienio progresista, se hará patente la postura moderada y conservadora del régimen, que se reflejará en el descenso en la producción de la novela romántica (que fue siempre escasa y de corto período de duración). Aparecerán nuevas tendencias en el género novelístico, apareciendo la novela de costumbres, las de un cierto pre-realismo, los conatos de novela social y otras que no generan complicaciones. Destacó el aumento de la nómina de escritores y de la novela nacional, continuó el gusto y la difusión de autores franceses de la segunda generación romántica, como Dumas, que tuvo, de 1837 a 1860, cerca de doscientas traducciones en España y que siguió editándose durante todo el siglo XIX.[136] Sue contó, de 1835 a 1870, más de cien ediciones de sus novelas, además de la edición de sus obras completas.[137] Víctor Hugo, con veintiuna, de 1834 a 1850, sobre todo en

[136] FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 66.
[137] Ibídem, p. 66.

Barcelona y Madrid.[138] En general, lo que más se publica es la novela de aventuras históricas (Dumas, Sue, Soulié, y otros)[139]

Durante esta década hizo su aparición el gusto por la novela costumbrista que se caracterizaba por contener una fuerte carga moralizadora de carácter religioso o basada en estos principios. Hacia el final de los años cuarenta, surge un tipo de novela con cierto carácter socializante, aunque manteniendo el decoro que programa la nueva sociedad burguesa, en la que se asoman ripios de la vieja mentalidad que responde al nuevo esquema de la sociedad clasista. Notable las de carácter anticlerical de Eugène Sue, sobre todo en la entretenida e intrigante novela, *El judío errante*.

La novela histórica de origen romántico está representada por dos obras maestras: *Ivanhoe* de Walter Scott, arquetipo de novela histórica romántica de tendencia conservadora, y *Nuestra Señora de París*, de Víctor Hugo, bellísima novela de ésta segunda generación que, como la producción scottiana, contó con numerosas imitaciones. Del primer romanticismo, contamos con una muy tardía edición madrileña de *Pablo y Virginia* de Bernardín de Saint-Pierre. Se publicó en Madrid, traducida por el abate Alea, en la imprenta de Pantaleón Aznar, en 1798, y no se volvió a editar hasta 1850. [140]

En la producción española, no contamos con una buena nómina de autores y como único ejemplo de novela histórica romántica, en este período, *El Señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco, que pertenecería a una segunda generación de escritores románticos. Las restantes son, básicamente, novelas de aventuras históricas. Hubo algunas publicaciones lujosamente editadas con láminas espléndidas de interés narrativo y de clara iconografía romántica, como el *Romancero pintoresco* (1848). Muestra del gusto hacia lo popular, en los temas de costumbres, herencia del casticismo dieciochesco, es la obra, *Los españoles pintados por sí mismos*, ilustrada por los mejores dibujantes y grabadores de la época que desgrana, en las cien láminas que adornan los dos tomos, toda una galería iconográfica, expresión de la imagen de la sociedad española en esos años de decadencia romántica.

La ilustración, pone de manifiesto las novedades técnicas, como es la expansión de la litografía, al final de la década, de la cromolitografía y, sobre todo, la notable expansión del grabado en madera a la testa, con la que incluso se lograba ilustrar páginas de gran tamaño, componiéndola con varias piezas, en la que a veces trabajan varios grabadores. Se desarrolla la producción de las láminas y estampas originales, no de reproducción, que adornaban los libros, sobre todo las novelas, y las publicaciones periódicas, que se había iniciado con la revista, *El Artista*, lamentablemente, no podemos hacer extensiva la calidad de aquellas a la producción de las sucesivas

[138] Ibídem, p. 66.
[139] Ibídem, p. 67.
[140] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 25.

publicaciones, si bien en esta década fue notorio el progreso, el mayor cuidado y calidad de las ilustraciones de algunos dibujantes y grabadores, como tendremos ocasión de ir analizando.

Bien es cierto, que desaparecieron los resabios dieciochescos y la calcografía quedó relegada como procedimiento para la ilustración de libros, aunque, ocasionalmente, aparecerán aguafuertes en alguna revista ilustrada. La novela histórica contará con dibujantes documentados y de notables cualidades que configurarán un rico repertorio iconográfico, en algunos casos comparable a las ilustraciones europeas de calidad.

1841

Un solo título encontramos este año, ***Los niños pintados por ellos mismos***, (24 láminas). Son veinticuatro que comprenden las figuras, de la CDLXI a la CDLXXIV.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***Los niños pintados por ellos mismos:*** Obra arreglada al español por don Manuel benito Aguirre. Vicedirector de la Academia de Instrucción Primaria. Madrid. I. Boix, calle Carretas 8. 1841. En 8ª, 208x151 mm. Ilustrada con 24 láminas, litografías de J. Avrial, en la Lit. de Aragón. Viñetas y cabeceras de dibujo muy fino, estilo encaje. [141] (B.N.), (Signatura: J. 2/ 14803). Artigas reseña esta misma obra con 20 láminas en la sección: *Libros para niños*,[142] con la misma fecha de edición y autor de las láminas. Parece que debe de ser el mismo libro del que en la B.N. hay varios ejemplares, alguno de ellos mutilado. Hemos encontrado otro ejemplar del año 1843, editado en México por Vicente García Torres. Éste tiene 20 láminas colocadas en distinto orden, pero son las mismas litografías.

Las veinticuatro que catalogamos, abarcan las figuras de la CDLXI a la CDLXXIV. Muestran una galería de personajes infantiles que responden a arquetipos iconográficos de la sociedad romántica, tiernamente pintoresca. Cada lámina representa a un niño ejerciendo una profesión, casi todas de carácter popular, con la cual se ilustra un artículo o narración sobre el tema, *El saltimbanqui, el aprendiz de sastre, el aprendiz de pintor, el aprendiz de imprenta, el monaguillo, el galleguito, el colegial, monitor, escribiente, cómico, el pastorcito, el leñador, el hijo del labrador, el tamborcito, el lañador, el mendigo, el fosforero, el expósito, el grumete, el cieguecito, el hilanderito.*

[141] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 155.
[142] Ibídem, p. 143.

Tres, se refieren a situaciones de niños desclasados, pobres o disminuidos, *el expósito, el mendigo o el cieguecito*. Una, ilustra una narración sobre dos hermanos, uno bueno y otro malo, *Manuel y Andrés*, moralizadora e instructiva. Otras tres, se refieren a niños campesinos, *el pastor, el leñador y el hijo del campesino*. Las restantes muestran tipos urbanos. De éstas, tres, se refieren al mundo del teatro y el arte, *el cómico, el saltimbanqui y el aprendiz de pintor;* una, a la iglesia, *el monaguillo*; otra, al ejército, *el tamborcillo*; tres, por último, se refieren a la ilustración, enseñanza o a las letras, *el colegial, monitor y escribiente.* Por sus atuendos, estas tres, reflejan una clase más elevada, las restantes responden a oficios típicos de las clases populares trabajadoras. Es curioso que no se recogen personajes femeninos, niñas, sólo hay una en la lámina de Introducción o portada del libro.

Las litografías de Avrial son de excelente factura; la composición se organiza en torno a las elegantes y estilizadas las figuras de los niños que responden a un modelo base, (como si fuera un maniquí) sobre el que se estructura el carácter mediante los elementos iconográficos específicos que sirven de referencia a cada oficio. La escenografía, prácticamente inexistente, se esboza a partir de unos trazos vigorosos que localizan, espacialmente, el ámbito que requiere cada escena. El artista centra la atención en la figura del jovencito, *reflejando fielmente el texto, de modo que los lectores puedan identificar*, a partir de esta colección de hermosos y hacendosos muchachitos, la imagen de la infancia en una sociedad moderna e industriosa, lejos de las estampas de niños jugando que venían siendo la tónica de las ilustraciones de las revistas infantiles.[143]

1842

Cuatro son los títulos que encontramos esta año: ***Ayes del alma***, (7 láminas); ***El Conde Fernán Gonzáles***, (24 láminas); ***El Diablo Cojuelo***, (2 láminas); ***Trabajos y miserias de la vida***, (23 láminas). Son cincuenta y seis ilustraciones.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *Ayes del alma:* Campoamor y Campoosorio, Ramón de. Madrid. 1842. Boix editor. Imprenta y Librería, calle Carretas nº 8. Madrid. 1842. Un volumen en 8º, 196x126 mm. Ilustrada con 8 láminas litografiadas por F.V.H. y cabeceros litográficos muy finos. [144] (B.N.), (Signatura: 4/ 842).

[143] "Los personajes infantiles se representan en atención a sus oficios y ocupaciones, no a sus juegos y distracciones, actitud que recuerda los planteamientos de la literatura inglesa a este respecto." BOZAL, V.: Op. cit., pp. 294/295.
[144] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 163/164.

El ejemplar consultado sólo tiene siete láminas, probablemente haya sido mutilado, ya que Artigas reseña ocho. Las catalogadas, llevan un número de orden por lo que falta la que ilustra el poema seis. Se han seleccionado por la espléndida calidad de las litografías, por su carácter narrativo y por ser láminas de creación, originales, que permiten encuadrarlas dentro de la ilustración romántica. Cada una ilustra un poema, con igual título; sus temas son de contenido filosófico y moral con claros matices religiosos. Los títulos, *la Compasión*, *el Carro de la fortuna*, *el Amor inmortal*, *el Iris*, *una Lágrima y un recuerdo*, *el Primer amor* y *Muertos y vivos*.

Son litografías firmadas con las iniciales F.V.H. que en un primer momento catalogamos en el orden alfabético siguiendo las iniciales, posteriormente, cotejando estilos y comparando, en este caso, podemos decir con certeza que se deben a Francisco de Paula Van Halen. Comprenden las figuras de la CDXCIX a la DV. Introducen el poema con unos versos que sirven como pie a la ilustración. Las litografías son de excelente factura; por sus asuntos, muestran escenas sensibles, conmovedoras y sugerentes. Casi todas apoyan la reflexión intemporal del poema. La más narrativa es, *Una lágrima y un recuerdo*, figura DIII, en uno de cuyos fragmentos se puede leer:

"Era una tarde sombría,
El aquilon rebramando
Nuestras cabañas heria.-
Así á sus hijos decia
Una matrona llorando. [...]
"Templad esa intensa
Tenaz pesadumbre,
Y en torno á la lumbre
Mi madre acudid,
Y aunque algo os aqueje
Tan triste memoria,
La trágica historia
Contando seguid."[145]

Otra, de claro contenido romántico, la figura DV, *Muertos y vivos*, dice así:

"Bailad, que las luces
Al orco se lanzan
Y negras avanzan
Las sombras detrás;
Y alzando alaridos
Al viento que atruena
Las almas en pena
Nos hacen compas."[146]

[145] CAMPOAMOR, R. de.: *Ayes del alma*. Madrid. 1842, pp. 65/66.
[146] Ibídem, p. 100.

Exquisito el trabajo litográfico, conseguido con lápiz y rascador, gran delicadeza de trazos que manifiestan la extraordinaria calidad de este artista.

2.- *El Conde Fernán González:* Novela histórica de D.N.B. Selva. Tomo 1º. Madrid. Imprenta de Llorenci. 1842. Litografía de Faure. "2 tomos en 1 vol.+ 24 láms. 8ª. Láms. Litogrs. [147] (B.N.), (Signatura: 3/1664).

Las veinticuatro láminas son litografías de Urrabieta, comprenden las figuras, de la DXXXII a la DLV. Las dos primeras, DXXII y DXXIV, muestran los retratos de los personajes principales de la novela, el de Fernán González, Conde de Castilla y el de Doña Sancha, Infanta de Navarra. La novela está ambientada en la España de la Reconquista, *"Reinando Abderramán en Córdoba, Garci Sánchez en Navarra y sobre León Don Sancho, el Gordo."*[148] Narra la historia de amor entre el conde de Castilla y la infanta de Navarra, hermana de los tres reyes que se reparten España. Pero un malvado noble, don Vela, no está dispuesto a la felicidad de ambos y trama sus planes e intrigas, poniendo numerosos obstáculos. Primero, acusa a Fernán González de traición al rey, éste le hace prisionero; pero el héroe huye y se exilia. Sancha también es acusada ante las Cortes.

Se suceden batallas y emboscadas que ponen de manifiesto las disensiones entre los reinos feudales; todo ello se entremezcla con la historia de amor. La novela acaba felizmente cuando, en un torneo, Fernán González mata a don Vela y, éste, antes de morir declara sus trampas y falsedades. El rey restituye el condado de Castilla a Fernán y le autoriza a casarse con doña Sancha. Muy lejos de ser la novela histórica de origen romántico, pero no lejos de la influencia scottiana, en concreto de Ivanhoe, con la que muestra ciertas connotaciones. Pertenece al género de *Novela histórica de aventuras*, entretenida y bellamente ilustrada.

Las imágenes recogen fielmente pasajes de la misma, como vemos en el fragmento siguiente, que ilustra la titulada, *Muerte de Don Sancho Abarca, rey de Navarra*, que ilustra la figura, DXXXIII:

"Al ver la actitud de Don Sancho toqué con el acicate al caballo, levanté prontamente el escudo, y recibiendo en él el desmedido golpe, clavé mi cortadora espada en el caduco pecho, y rompiendo la coraza le atravesé el corazon de parte á parte."[149]

O la lámina, *Doña Sancha se despide del Alcázar de Navarra*, figura DXLVI, cuyo texto dice:

---

[147] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 177.
[148] SELVA, N.B.: *El Conde Fernán González.* Madrid. 1842, , p. 7.
[149] Ibídem, p. 23.

"Un profundo silencio siguió á las últimas palabras de la entristecida joven...[...] Un caballero oculto en una capa oscura, y sin otra compañía que la de su temible espada se le acercó lentamente."[150]

Citamos también, *Doña Sancha en el Consejo de León*, figura DLIV, cuyo texto dice:

"Esta carta que aquí veis, manifestó el presidente, os acusa, y no Don Vela. Está dirigida al Conde Fernán Gonzáles, y está escrita por vos. En ella animais á vuestro amante á destronar á Don Sancho. Ved si la reconoceis."[151]

Urrabieta crea unos arquetipos notables que nos remiten a la nobleza del héroe, el bueno, y a la vileza del villano, el malo, personificación expresiva, conseguida a base de gestos torvos, personajes malencarados y actitudes retorcidas. Las ilustraciones muestran una gran viveza y dinamismo, en la recreación de un universo medieval, en las acciones de los caballeros, las armas, caballos, lanzas; la escenografía queda esbozada a partir de unos elementos que se repiten insistentemente, castillos, torreones, fosos, batallas, que remiten al pasado histórico en el que se desenvuelve la historia. La naturaleza queda meramente pergeñada a base de tenues apuntes, *"sfumatto"*. En las escenas de interior aparecen salones de indescifrable estilo, reminiscencias artísticas que oscilan del románico al gótico de forma imprecisa, apenas sugerida o también esfumada. A pesar de ello, constituyen un delicioso repertorio iconográfico que contará con la destreza de este artista en la ilustración de las novelas de tema histórico.

3.- *Trabajos y miserias de la vida:* Cuadros joco-serios. Entretenimiento traducido y original de ABENZAIDE (seudónimo de José Mª de Andueza (1809-1865). Madrid. 1842. Boix editor. Imprenta y librería, calle Carretas nº 8. 1842. "22 láms. 4º, 250x169 mm. Ilustr.: Láms. Y grabs. Interc. Grandville, Rouger, Brugnot, dibuj. y grab. [152] (B:N.), (Signatura: 1/ 46067).

Hemos catalogado veintitrés láminas y tiene abundantes grabados intercalados en las páginas. El autor de la novela, en el prólogo, dice que va a traducir libremente esta obrita francesa adaptada a España, tratando de ajustar a los españoles, los defectos de la sociedad francesa. Las ilustraciones son espléndidas xilografías, todas, grabados en página y láminas de autores franceses, sobre dibujos de Grandville. La figura CDXCV, *Portada*, que aparece sin firma la hemos catalogado como de autor anónimo, aunque es probable que sea de Grandville también. Debajo del título de la novela, en español, aparece el título en francés y un personaje caricaturesco que está siendo torturado y molestado por numerosos animalillos.

---

[150] Ibídem, p. 33.
[151] Ibídem, p. 160.
[152] Ibídem, p. 162.

Tienen un tratamiento figurativo caricaturesco, mostrando en el repertorio iconográfico una acerba crítica social, satírica e hiriente, para cada uno de los que considera defectos de ciertas clases sociales, la política, el servilismo, los abusones y los pelotas; los pretendientes, los padres de hijas casaderas; las jóvenes, la torpeza y el ridículo social; la intolerancia, la presunción y la pedantería, el qué dirán; la mala administración pública; los celos. En fin, que en su recorrido por los diversos estratos sociales de las clases burguesas y medias, de cuatro pelos, arribistas y poco cultas. Aportamos algunos expresivos textos que ilustran dichas láminas:

La figura DVIII, cuyo pie dice: *En vano procuré desasirme de sus garras*, que ilustra, *I- Bromitas inocentes de amigos*:

"En vano procuré desasirme de sus garras; para sujetarme con mas facilidad, acomodó el baston debajo del brazo izquierdo, y apoderándose con ambas manos de las solapas de mi frac, empezó á hacerme creer que todo cuanto hoy se escribe en España y aún en Francia lo ha escrito antes algún autor inglés."[153]

En la lámina, figura DXIII, cuyo pie dice, *Y tuvimos damas con quienes bailar...* que ilustra, *Historia de una nariz contada por unas bocas.* Podemos leer el fragmento:

".... ya no se acordaron de la nariz, ya no me vieron, porque solo vieron las onzas de oro, esto es, porque dejaron lo cierto por lo dudoso, y tuvimos damas con quienes bailar rigodones y balses, (que nunca lo hubiera creido). [154]

Otra interesante, la figura DXVIII, que ilustra el capítulo, *Momentos terribles para el hombre*, refleja el texto de forma expresiva:

"Momento terrible puede llamarse asimismo al que inmediatamente sigue á un sueño, de aquellos que presentan á nuestra imaginacion, diablos, espectros, calaveras, huesos de difuntos, cadenas de aparecidos, cementerios, gatos, sacamuelas, desafios, dómines con disciplinas de mimbres, batallas perdidas, amores despreciados y otras preciosidades de este jaez... [....]... momento terrible es tambien aquel en que un literato acaba de escribir un artículo y se pregunta neciamente: ¿Gustará ó no?"[155]

La figura DDXXII, cuyo título, *Ejercicios gimnásticos en verano*, que ilustra el capítulo, *El verano*, refleja con humor el texto:

"Las calles tan monótonas durante el invierno se convierten desde que desaparece el barro y las lagunas en un paisaje pintoresco: por todas partes casetas de cal y mortero, murallas de ladrillo, vigas atravesadas...[...].. Merced

---

[153] ABENZAIDE.: *Trabajos y miserias de la vida.* Madrid. 1842, p. 14.
[154] Ibídem, p. 95.
[155] Ibídem, p. 156.

á nuestra sabia prevision, al empeño de que de nada carezcamos; no solo podemos entregarnos á todas las horas á pie....".[156]

Por último recogemos una de las láminas que ilustra una de las narraciones más jocosas y graciosas, la figura DXXXIV, cuyo título, *Escena entre la prima donna y el público*, ilustra el capítulo titulado, *El invierno:*

".....y vaya ud. A sostener un andante con un resfriado. Imposible. Así es que entre el público y la prima donna se entabla la siguiente escena:
- *P. Donna - << Crudel tirano.....*
- *La orquesta - << pum.... pum..... pum.....*
- *Coro de las lunetas – Ach..... Ach..... Achi.....*
- *P. Donna - << ¡ Pietá..... psig..... dime!*
- *Una voz desde un palco – Jum..... Jum..... Jummm.....*
- *Otra idem - << Dominus tecum.*
- *La primera - << muchas gracias..... jummmmm...*
- *Orquesta - << Pataplum, plim..... flam.*
- *Un viejo - << Gerrrrrrrr.*
- *P. Donna - << Vorrei morir.*
- *Una señora - << Psig..... Psig..... Psigggg.*
- *P. Donna - << ¡ vo – o – orrei morir! ¡vorrei moooo..... Psig.*
- *Coro general - << Ch ch ch ch ch ch ch ch ch.*

Para transformar en un laberinto de estornudos y de toses asmáticas una partitura de Bellini basta un capricho de invierno." [157]

Indudable la maestría con la que Grandville crea esta deliciosa galería de arquetipos, centrando la atención en los tipos y personajes centrales de cada anécdota, diluyendo y difuminando magistralmente el entorno escenográfico que, a pesar de aparecer meramente esbozado, resuelve con gran realismo, expresividad y verismo en cada una de las escenas, claramente literarias, y que confiere a las láminas una imagen pintoresca, risueña, sardónica y a veces hiriente, de los defectos y vicios humanos y, en conjunto, de los comportamientos sociales.

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- ***El diablo cojuelo:*** Le Sage, Alain René (1668-1747). Nueva versión castellana. Edición de lujo con 120 grabados en madera y 2 hermosísimas láminas en acero, por una sociedad de artistas. Madrid. Imprenta de Alegría y Charlain. Cuesta de santo Domingo nº 8. 1842. En 4ª, 249x173 mm. "Ilustr.: Grabs. Y láms. En madera por Urrabieta, Serra, Gaspar, Zarza, Ortega, Méndez y Castilla. Láms. en metal." [158] (B.N.), (Signatura: 2/ 43701). En el prólogo de esta novela se lee:

---

[156] Ibídem, p. 180.
[157] Ibídem, p. 200.
[158] Ibídem, p. 170.

"Cuando el Diablo Cojuelo apareció por primera vez en Francia año de 1707 fue casi una traducción del castellano y el mismo Le Sage en su prologo confesaba que la idea de su obra pertenecía a Vélez de Guevara." [159]

Asimismo, en el Prólogo, los editores justifica y presentan esta edición con las siguientes palabras:

"En un tiempo en que renace el gusto en nuestra España por las ediciones de lujo adornadas de viñetas y grabados; ahora que el favor del público se decide por todas las obras en que artistas españoles estan empleando hoy dia su saber y sus afanes: cuando, a pesar de lo incompleto y miserable de los recursos de que puede disponerse en nuestro país va alcanzando ya la tipografía una perfeccion hasta ahora no conocida, que mucho nos arrojemos igualmente nosostros á continuarse tam bien comenzado impulso de la industria nacional, no obstante las trabas que algunos cuantos le oponen todavia con la importacion (hoy dia fraudulenta) de viñetas vaciadas en el extranjero ó llámense clichés." [160]

Los dibujantes y grabadores que trabajan en los grabados en página son, Urrabieta, Serra, Larrochette, Zarza, Gaspar, Ortega, Méndez, Batanero, Castilla. Montesinos refiere que esta obra tuvo numerosas ediciones en España durante la primera mitad del siglo XIX, así como la novela homónima de Vélez de Guevara. [161]

Las dos únicas láminas que ilustran la novela son calcografías, corresponden a las figuras, DXXX, con dibujo de Méndez y grabada por Sierra, sin título y con el siguiente pie, *Le vieron salir de las llamas con Serafina en brazos*. Es, a nuestro juicio, una de las más bellas láminas de este repertorio, de exquisito dibujo y composición, plena de matices y contrastes lumínicos. Muestra a un hombre entre las llamas que lleva en brazos a una mujer desmayada. Ilustra el capítulo X, que narra una aventura del *Diablo Cojuelo*, en la que hace que Don Cleofás tome la figura del estudiante Leandro Pérez y salve a una muchacha del fuego, para pedirla después a su padre por esposa. El texto que acompaña a la ilustración es muy expresivo:

"Es preciso, decia otro, que esa mozo temerario esté enamorado de la hija de D. Pedro: y que penetrado de dolor haya resuelto salvarla ó perecer con ella.

Finalmente todos contaban que tendria igual suerte que Empedocles (1) cuando de allí á un instante le vieron salir de las llamas con Serafina en brazos." [162]

La segunda lámina, figura DXXXI, es una calcografía sobre un dibujo de Urrabieta, grabada por Sierra, se titula, *Despedida del Diablo Cojuelo*, Ilustra el

---

[159] LE SAGE, A.R.: *El Diablo Cojuelo.* Madrid. 1842. Prólogo, 7 Abril 1842.
[160] Ibídem.
[161] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., pp. 3/4.
[162] LE SAGE, A.R.: Op. cit., p. 223.

último capítulo de la novela. Muestra al personaje, D. Cleofás, abrazado a un feo hombrecillo y está ilustrando el texto siguiente:

"No puedo detenerme más en tu compañía. Hasta la vista, mi querido Zambullo. Dichas estas palabras, abrazó á D. Cleofás, y desapareció despues de haberle vuelto á su habitacion." [163]

Al final, Don Cleofás Zambullo se casa con Serafina, después de contarle a su padre toda la verdad. La lámina presenta un tratamiento muy esquemático que se reduce a un primer plano con los dos personajes, Don Cleofás y el diablo, abrazados. El dibujo es vigoroso y expresivo, sobre todo en los rostros, el resto queda meramente esbozado, es muy diferente, en su factura, a la anterior.

1843

Dos títulos encontramos este año, ***Los españoles pintados por sí mismos***, (100 láminas) e ***Ivanhoe***, (65 láminas). Son ciento sesenta y cinco láminas que comprenden las figuras, de la DLVI a la DCCXX.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***Los españoles pintados por sí mismos:*** Segunda edición. Madrid. 1843. I. Boix Editor, calle Carretas nº 8. 1843-44- 2 volúmenes, 4ª, 248x164 mm. Ilustrado con 100 láminas en madera y grabados en boj por Alenza, Bravo, Gaspar, Miranda, Múgica, Ortega, Rey, Urrabieta, Villegas y Zarza. [164] (B.N.), (Signatura: R/ 36441-42; R/ 36439-40 y 1/ 78581)

Artigas Sanz en su catálogo reseña que esta obra tiene noventa y seis láminas, hemos catalogado cien del ejemplar consultado, éstas corresponden a los siguientes autores y figuras del catálogo gráfico: Alenza, trece láminas, figuras de la DLVI a la DLXVIII, grabadas, doce, por Ortega y, una, por Gaspar. Anónimas, dos, láminas, figuras DLXIX y DLXX. Bravo, siete láminas, figuras DLXXV a la DLXXXI, grabadas cinco, por Ortega y una, por Sáez. Cibera, una lámina, figura DLXXXII; Gómez, Aº., tres, figuras DLXXXVII a DLXXXIX; Lameyer, cinco, figuras DXC a DXCIV; Madrazo, tres, figuras DXCV a DXCVII; Medina, J., dos, figuras DXCVIII a DXCIX; Miranda, quince, figuras DC a DCXIV; grabadas por Ortega. Ortega, diez, figuras DCXV a DCXXIV, firmadas sólo por él. Rey, cuatro, figuras DCXXV a DCXXVIII; Sáez, una, figura DCXXIX; Sainz, una, figura DCXXX; Urrabieta, diez, figuras DCXXXI a DCXL; grabadas por Ortega. Vallejo, ocho, figuras DCXCVIII a DCCV, grabadas seis,

[163] Ibídem, p. 318.
[164] Ibídem, p. 183.

por Ortega, una, por Benedicto y una, por Sáez. Villegas, una, figura DCCVI, grabada por Ortega. Zarza, catorce, figuras DCCVII a DCCXX, grabadas, once, por Ortega y una, por Batanero.

La obra, *Los españoles pintados por sí mismos,* es: *"Una verdadera joya bibliográfica que nos ayudará mucho en la comprensión del costumbrismo de la época."*[165] En efecto, el brillante repertorio iconográfico que nos presenta, es el resultado de un exhaustivo recorrido por todas las escalas de la sociedad española. Cada artículo constituía una entrega que estaba ilustrada con una lámina xilográfica fuera de texto, además de numerosas viñetas, al comienzo y fin de cada artículo, así como en las letras capitulares.

Participaron, en lo literario, una pléyade de escritores y periodistas entre los que se cuentan, Rodríguez Rubí; El Curioso Parlante, (Ramón de Mesonero Romanos); Antonio Flores; Manuel Bretón de los Herreros; Ferrer del Río; Antonio García Gutiérrez; José Mª Tenorio; Ramón de Navarrete; Antonio Gil de Zárate; José Mª de Andueza; Fermín Caballero; J. E. Hartzenbusch; Abenámar, (J. Medina); Vicente de la Fuente; Ramón de Castañeyra; Bonifacio Gómez; José de Grijalba; Sebastián Herrero; Cipriano Arias; Juan Martínez Villergas; José Calvo Martín; El Duque de Rivas; Eduardo Asquerino; Manuel Ilazarra; Luis Coloma y Corradi; Juan Juárez; Enrique Gil; El Solitario, (Estebánez Calderón); Gabriel García y Tassara; Francisco Navarro Villoslada; Manuel M. de Santa Ana; A. Ribot y Fontseré; Leopoldo Augusto de Cueto; Bonifacio Gómez; Antonio Auset; Ignacio de Castilla; José Zorrilla; doctor Pedro Recio; Antonio de Neira; Jacinto de Salas y Quiroga; José Mª de Albuerne; Juan Pérez Calvo; Juan José Bueno; Carlos García Doncel; Juan de Capua; Ignacio de Castilla; Eugenio de Ochoa; Antonio Flores; Pedro de Madrazo; Cayetano Rosell; Gavino Tejado.

Las ilustraciones contaron los más notables dibujantes y grabadores, que no sólo elaboraron las espléndidas láminas, sino las abundantes ilustraciones en página, logrando apostillar así, escenográficamente, cada arquetipo creado. La obra resulta cuidadísima, a pesar de haber tenido un tratamiento periódico, consigue una unidad estilística y formal, inusitadas. La galería de retratos recorre una multitud de personajes que proceden de diversas clases sociales, sobre todo las bajas y populares; los refleja en sus oficios serviles o menestrales: el barbero, la castañera, la patrona de huéspedes, la criada, la nodriza, el ama de llaves, el aguador, el choricero, la cantinera, el cochero, el calesero, el cartero, el avisador, el baratero, el ventero, el gaitero, el mayoral de diligencias, el sereno, la posadera, el usurero, la cigarrera, la prendera, el buhonero, el covachuelista, el portero.

---

[165] BOZAL, V.: *La ilustración gráfica del siglo XIX en España.* Madrid. 1979, p. 34.

Aparecen también los desarraigados: el mendigo, la gitana, el bandolero, el charrán, el presidiario, el contrabandista, el jugador, el ratero y otros. Las clases medias, mas o menos ilustradas: el escribiente memorialista, el pretendiente, el empleado, el cesante, el escribano, el escritor público, el estudiante, el ejecutor, el médico, el elegante, el aprendiz de literato, el colegial, el poeta, la viuda del militar, la colegiala, la señora mayor, el boticario, la marisabidilla, el retirado. Las altas, como el accionista de minas, el ministro, el diputado a cortes. La Iglesia: el clérigo de misa y olla, el sacristán, el ama del cura, la santurrona, el dómine, el exclaustrado. Los disidentes políticos: el emigrado, el guerrillero. Otros de temas populares como el torero y la maja. Menos abundantes son los tipos rurales, la mayoría, pertenece a las clases urbanas. En el prólogo de la obra se lee:

"Nos ha parecido asimismo conveniente no dejar ocioso el buril en tan importante asunto. Con efecto, cuando todo se ilustra, cuando no hay publicación literaria que no contenga trescientas o cuatrocientas viñetas repartidas por el testo, seria retroceder á los buenos tiempos de las primeras ediciones de Bertoldo y de los Romances del Cid Campeador el pintar á los ESPAÑOLES desnudos de tan brillantes atavíos. No será así, pues gracias á sus propios esfuerzos, contamos con buenos sastres, que saben vestir en madera á sus compatriotas con su pobre pero nacional trage, y que gustosos han emprendido la noble tarea de ayudarnos en la esposicion de tan interesante galeria."[166]

No fue una idea original la que originó esta ingente obra costumbrista, ya en Francia se habían publicado entre 1831 y 1835, *París ou le livre de cent – et un*, y, en 1840, en Londres, *Heads of the People of Portrait of the English*, obra de gran éxito en Francia, donde se tradujo con el título, *Les anglais peints par eux – mémes.*

El tema de acercar la sociedad a los tipos populares, tuvo como antecedente el barroquismo italiano del siglo XVII, concretamente en la serie de Giuseppe María Mitelli Di Bologna, en su obra, *L'Arti per vía*, también conocida como, *Gritos de Bolonia,* estampada en Roma en 1660[167] que contó con notable éxito durante el siglo XVIII.[168] Se puede considerar que, la tradición española del gusto por lo castizo, arranca de algunas impotantes publicaciones dieciochescas, como la obra de Antonio Rodríguez, *Colección de Trages,*[169] o en la ilustrada por Miguel Gamborino, series dedicadas a los vendedores de Madrid de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX[170] y, ya en esta época,

---

[166] *Los españoles pintados por sí mismos.* Introducción, tomo I, pp. VII y VIII.
[167] BOZAL, V.: *La ilustración popular.* SUMMA ARTIS. VOL. XXXI. Op. cit., p. 672.
[168] "En 1737 habían aparecido las tres series más conocidas de Les cris de París. La grabada por Caylus y Fessard según dibujos del escultor Edmé Bouchardon [...] Cuando Juan de la Cruz estuvo en parís las estampas de tipos tenían un fuerte arrarigo y una larga tradición [...] En 1777 apareció en Madrid el primer cuadernillo con 12 figuras de la Colección de Trajes de España, de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla". Ibídem, p. 669/660.
[169] Ibídem, p. 692 y sig.
[170] Ibídem, p. 700.

con la edición de las colecciones de estampas de tipos populares: *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801 en Madrid.* [171] En el primer tercio del siglo XIX, aparecieron también aleluyas tituladas, *Bendedores de Madrid.*[172] También, fue importante la publicación de colecciones de tipos y oficios, en las revistas ilustradas, *Gritos de París,* que contaron con la réplica, *Los gritos de Madrid*, ilustrada por Miguel Gamborino, o la de J. Ribelles y Helip (1778-1835), que hace también una *Colección de trajes de España* en 1832.[173] Este repertorio culminará con la obra que estamos analizando y en *Los vendedores de Madrid*, de Eusebio Zarza, publicada en la revista El Museo de las Familias (Tomo VI, 1848)[174]

El arraigo de esta tradición artística de divulgar y dar a conocer los tipos e iconografía popular, se había plasmado también en imágenes gráficas difundidas por la literatura de cordel y en los romances de ciego. Sin embargo, hemos de considerar que su máxima expresión se alcanza con la obra que nos ocupa,[175] en la que asistimos al nacimiento de una nueva visión de la imagen de España, diferente a la que presentaban los viajeros románticos extranjeros, franceses e ingleses, que habían exaltado la imagen de la España de toros y pandereta, castañuelas, flamencas y bandoleros.

La nómina de ilustradores que colaboraron en la obra es interesantísima y, en general, le confieren una unidad estética y estilística notable, si bien destacaremos por su belleza, expresividad y composición, las láminas salidas de la mano de Leonardo Alenza, en las que intuimos una impronta goyesca, espléndida y rotunda. Lameyer, notabilísimo pintor y dibujante, otorga una fuerza expresiva inusitada a sus arquetipos, como *el guerrillero.* Miranda, muestra sus composiciones y tipos plenos de verismo.[176] Urrabieta con sus ilustraciones estilizadas y exentas de artificio dibujístico. En fin, para no hacer interminable este análisis, anotamos el excelente trabajo que lleva a cabo el grabador Ortega, complementando de forma extraordinaria la factura e interpretación de los dibujos, labor importante que en ocasiones puede ser aminorada por un grabador torpe o poco hábil.

---

[171] RODRÍGUEZ, A.: *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España principiada en el año 1801.* Edic. facsímil. Edición de BOZAL, V.: Madrid. 1982.
[172] BOZAL, V.: SUMMA ARTIS. VOL. XXXII. Op. cit., p. 354.
[173] Ibídem, p. 349.
[174] BOZAL, V.: SUMMA ARTIS. VOL. XXXI. Op. cit., pág. 702.
[175] "En general, a diferencia de lo que sucede en otras latitudes, el costumbrismo español tendió a presentar los aspectos amables de la vida y si alentó la crítica política, no hizo lo mismo con la realidad social." BOZAL, V.: SUMMA ARTIS. VO. XXXII. Op. cit., p. 295.
[176] "Así pues, la primera peculiaridad de Miranda en sus dibujos costumbristas es su respeto a la representación verídica y correcta". BOZAL, V.: *La ilustración gráfica.* Op. cit., p. 41.

II.- LITERATURA INGLESA.

1.- ***Ivanhoe ó el cruzado:*** Scott, Walter, Sir (1771-1832). Traducido del inglés con las adiciones y notas de la última edición de Edimburgo, 2 tomos, en 8º, 213x150 mm. Madrid. Imprenta de Omaña. 1843. Ilustrada con 68 láminas litografiadas por Urrabieta. [177] (BN.), (Signatura: 1/ 66934-35).

En la ilustración que sirve de portada al primer tomo, firmada por Urrabieta y Larrochette, se lee que esta obra forma parte de una colección de lujo, adornada con litografías, de la que ésta es la primera novela y anuncia que publicará la siguiente serie: 1º.- Ivanhoe, 2º.- El Talimán ó Ricardo en Palestina, 3º.- Wawerley, 4º.- Rob Roy, 5º.- Las cárceles de Edimburgo.

Hemos catalogado sesenta y cinco láminas del ejemplar consultado, puede estar mutilado y no todas las láminas son de Urrabieta. Comprenden las figuras del catálogo gráfico siguientes, cuatro, figuras, de la DLXXXIII a la DLXXXVI, firmadas por F.V.H. (Van Halen, F.); cuatro, figuras, de la DLXXI a la DLXXIV, firmadas por Barrabás; cincuenta y siete, figuras, de la DCXLI a la DCXCVII, de Urrabieta.

Esta traducción, de la *Novela histórica de origen romántico* inglesa, está lujosa y profusamente ilustrada con un espléndido repertorio iconográfico, que por sí mismo, sin palabras, nos permitiría seguir el hilo de los hechos que narra, como si fuera un antepasado del *Cómic*. Deliciosas las litografías que van recreando un contexto histórico, plagado de caballeros medievales, cruzados, templarios, romeros, judíos, damas, bufones, pastores; de torneos, batallas; de traiciones, venganzas, sacrificios, lealtad. Casi todas se deben a Urrabieta, excelente y prolijo dibujante. Las ilustraciones que realiza para esta obra responden al estilo ya analizado en la novela histórica, *Fernán González*. Los mismos supuestos iconográficos que encontramos en aquella, se repiten aquí. No hay localización histórica diferenciada entre ambas, España – Inglaterra, solamente en la figura DCLIV, aparece un personaje con un arco, vestido de escocés. La misma variación escenográfica en la mezcolanza de estilos arquitectónicos. Repertorio de gran riqueza, dinamismo y expresividad.

Cuenta la historia de Wilfrido de Ivanhoe, un héroe inglés y la de Robín Hood, el proscrito. El argumento pone de manifiesto características propias de romanticismo conservador, apegado a los valores del pasado que una parte de la sociedad aristocrática pretende recuperar a través de las gloriosas hazañas del héroe, recreando un universo medieval para oponerlo a las nuevas estructuras que surgen como consecuencia del liberalismo. Citamos algunos ejemplos de los textos que ilustran algunas láminas. La figura DCXLI, sin título, de Urrabieta:

[177] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 189.

"Junto á este guardian de cerdos, esta era la ocupación de Gurth, estaba sentado sobre una de las druídricas piedra, un hombre que aparentaba tener diez años menos, cuyo vestido, muy semejante por su forma al de su compañero, era mas rico y de una apariencia estraña."[178]

Otro, el que acompaña la figura DCXLVIII, dice lo siguiente:

"Cuando observó Lady Rowena la fija atencion con que la miraba el caballero del temple, no agradándole una libertad que pasaba de la raya, se cubrió con el velo, dando á entender con su ademan magestuoso cuanto la ofendia la poca atenta manera de aquel estrangero."[179]

La espléndida figura DCLIV, cuyo texto dice:

"Recorria el circo el príncipe, cuando le llamó la atencion el alboroto suscitado por el empeño del judío que á toda costa deseaba obtener dos asientos delanteros. La vista penetrante del príncipe conoció inmediatamente á Isaac, aunque se fijó con mas gusto en la hermosa Rebeca, que aterrada por qI tumultuoso alboroto apretaba en silencio el brazo de su anciano padre."[180]

El incendio del castillo por la despechada Ulrica, figura DCLXXXIII, dice así:

*"El fuego cundia rápidamente por todas las partes del Castillo, y Ulrica, que lo habia encendido, apareció en lo alto de una de las torres, semejante a una de aquellas furias infernales, * que según los errores mitológicos de los antiguos sajones, cantaban el himno de venganza y de muerte en el campo de batalla." *(nota sobre las Walkirias que llevaban en la batalla á los elegidos al Walhala).*[181]

De Barrabás es la lámina que recoge la vuelta de Ricardo Corazón de León que solucionará las injusticias, figura DLXXI, dice así:

"Sentóse el rey de Inglaterra debajo de una frondosa encina, al rústico banquete que le habian preparado aquellos hombres, poco antes perseguidos por las leyes de su reino, y que á la sazon componian toda su corte y toda su guardia." [182]

Por último recogemos el texto de una lámina, magnífica, de Van Halen, la figura DLXXXIII, que trata del acoso del templario a la joven judía:

"Adelántose hacia Rebeca, la cual esclamó: "No te muevas orgulloso templario, ó si quieres acércate. Si das un solo paso mas, me arrojo,

---

[178] SCOTT, W.: *Ivanhoe*. Madrid. 1843, tomo I, p. 12.
[179] Ibídem, tomo I, p. 48.
[180] Ibídem, tomo I, p. 92.
[181] Ibídem, tomo II, pp. 70/71
[182] Ibídem, tomo II, p. 187.

mi cuerpo será destrozado; perderé hasta la forma de criatura humana en las piedras del patio, antes que ser victima de tu barbarie." [183]

1844

Encontramos cinco títulos este año. ***El Lazarillo de Tormes***, (10 láminas); ***El señor de Bembibre***, (20 láminas); ***La garduña de Sevilla***, (1 láminas), ***La condesa de Rudolstadt***, (4 láminas) y ***Los misterios de París***, (6 láminas). Son treinta y una que comprenden las figuras, de la DCCXXI a la DCCLXXI.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***El Lazarillo de Tormes y sus fortunas y adversidades:*** Hurtado de Mendoza, Diego. Nueva edición de lujo. Madrid. 1844. Imprenta de don Pedro Omar y Soler, calle del Fomento nº 7. 1844-45. En 8ª, ilustrado con 12 láminas, 1 lámina en metal por Lameyer (d) y Alabern (g). Láminas y grabados en madera por Lameyer, V. Castelló y Zarza. [184] (B.N.), (Signatura: R/ 38962).

Hemos encontrado diez láminas xilográficas y una calcografía con el retrato del autor de la novela, por lo tanto falta una lámina, probable mutilación del ejemplar. Son todas sobre dibujos de Lameyer, grabadas por Castelló, comprenden las figuras, de la DCCXXIII a la DCCXXXII, ilustran diversos pasajes de esta novela picaresca. Las ilustraciones muestran una notable similitud estética y estilística, además de iconográfica, con las que ya hemos analizado en la edición de 1840 de *Gil Blas de Santillana* y con alguno de los tipos que realiza para *Los españoles pintados por sí mismos*, como podemos observar en las figuras DCCXXIII y la DCCXXVII. La figura DCCXXV, presenta una escena con violentos claroscuros de neta iconografía romántica. En conjunto, es más irregular que las de el *Gil Blas*, a pesar de deberse todas a la mano de Lameyer. Es patente, la factura tosca y la ingenuidad de algunas láminas que contrastan con cuatro o cinco de espléndida realización. La edición de este clásico del Siglo de Oro español pone de manifiesto la evolución sufrida por la ilustración, desde la técnica y el gusto que encontramos en el ejemplar de 1831 a éste.

[183] Ibídem, tomo I, p. 277.
[184] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 202.

2.- *La garduña de Sevilla y el anzuelo de las bolsas:* Castillo Solórzano, don Alonso del. Nueva edición con grabados. Bellos grabados ejecutados por el artista don Calisto Ortega y dibujados por don Antonio Bravo. Madrid. Imprenta Viuda de Jordán e hijos, frente a la estatua de Cervantes. 1844. En 8ª, 226x153 mm. 1 lámina. [185] (B.N.), (Signatura: 1/ 56239).

Es ésta una novela de difícil catalogación temática, aunque aparece ambientada en los siglos XVI-XVII, no se la puede considerar como novela histórica, más bien es un remedo de novela picaresca. Cuenta la historia de Rufina, una joven de oscuros orígenes, que se convierte en ladrona y timadora. Consta de veinte capítulos adornados con viñetas en madera; en estos se desgranan las aventuras y trapacerías de la moza. Esta garduña, raposa y ladrona, acaba sus días en Zaragoza poniendo una tienda de sedas, viviendo con su marido y siendo honrados hasta la muerte. Fondo fuertemente moralizador y de ideología muy conservadora.

La única lámina que adorna la novela, figura DCCXXI, es una xilografía, muestra a una pareja elegantemente vestida, en actitud amorosa, sentada delante de un enorme y lujoso cortinaje. Se debe a Bravo y está grabada por Batanero. Su iconografía, historicista, muestra una composición de notable factura que denota reminiscencias francesas y recuerda a algunas ilustraciones de las novelas de Dumas.

3.- *El Señor de Bembibre:* Gil y Carrasco, don Enrique. Novela original. Establecimiento litográfico de don Francisco de Paula y Mellado. Madrid. 1844. En 8ª, 165x110 mm. Ilustrado con 20 láminas en boj por Zarza, dibujante y Batanero, grabador. [186] (B.N.), (Signatura: 3/ 16707).

Comprenden las figuras del catálogo, de la DCCXXXVII a la DCCLV. Estas veinte xilografías, espléndidas, recrean con sus imágenes diversos pasajes de esta emblemática novela histórica española que Ferreras considera como la última manifestación del período literario romántico, ya que a partir de 1845, con la publicación de la primera novela de Fernández y González, se iniciará una nueva tendencia de novela histórica, la novela histórica de aventuras.[187]

A pesar de ser una novela original, nació marcada por la herencia de Walter Scott, y denota la influencia temática de, *The bride of Lammermoor.* Gil y Carrasco convierte a la naturaleza en uno de los principales personajes de la misma y es donde, quizá, radique su mayor originalidad. La obra cuenta la historia de unos amores desgraciados entre don Álvaro y doña Beatriz que muere en brazos del caballero después de la boda. Ambientada durante el reinado de Fernando IV, cuando se disolvió la orden de los templarios, los hechos históricos quedan desdibujados y subordinados a la descripción de los

[185] Ibídem, pp. 195/196.
[186] Ibídem, p. 200.
[187] FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 134.

sentimientos y a la melancolía que las descripciones paisajísticas provocan. La tristeza del paisaje del Bierzo, de sus atardeceres y de sus dramáticos ocasos, son los elementos conmovedores que nos abocan, por un camino desolador, al cumplimiento del fatal destino de los amantes. La tristeza se personaliza en el medio natural que sirve de vehículo y trasluce insistentemente el drama que se cumple de manera fatídica e inexorable. Gil y Carrasco mantiene, sin embargo, un ritmo y un tono de moderación y mesura, en el que se transmite un sentimiento de sumisión y de religiosidad, patéticos ante el cumplimiento del hado. [188]

Las láminas presentan, en su composición, un notable academicismo, son equilibradas, serenas, apenas rompen el equilibrio algunos gestos, no proyectan emociones y muestran un delicado sentimentalismo tristón. Pulido y refinado el tratamiento escenográfico, la ambientación medieval correcta y documentada en atuendos, vestimentas y armaduras. Notables, también, los recursos escenográficos de interiores y exteriores del castillo. Pocas escenas de paisaje y, de éstas, algunas nocturnas plenamente románticas. El tratamiento de los arquetipos iconográficos denota la recreación de los modelos románticos; el femenino, que representa a Beatriz, como dulce y débil mujer que muere por amor y el de Álvaro que lucha inútilmente con encontrados sentimientos, entre el amor y el deber. En conjunto resulta una novela bellamente ilustrada. Alguno de los pasajes del texto reflejan como la imagen es el fiel reflejo de lo literario, como vemos a continuación en el que apoya a la figura DCCXLI:

"Saldaña tenía clavados los ojos en el lago mientras D. Álvaro siguiendo con la vista las orillas del Lua, procuraba en vano descubrir el monasterio de Villabuena oculto por el recodo de los montes." [189]

O el que acompaña la figura DCCXLVII:

"A don Álvaro le dejaron también en la suya y la luz del nuevo día no tardó en teñir los celages del oriente, le encontró mudado en otro hombre y ligado con votos que solo el poder de la muerte le parecia dable desatar." [190]

Otro tanto apreciamos en el que refiere la figura DCCLI:

"Doña Beatriz casi arrobada con la contemplación de aquel hermoso y rutilante espejo guarnecido de su silvestre marco de peñascos, montañas, praderas y arbolado, parecía engolfada en sus pensamientos." [191]

Por último, recogemos el que apoya a la imagen DCCLVI:

---

[188] Ibídem, pp. 132/133.
[189] GIL Y CARRASCO, E.: *El señor de Bembibre.* Madrid. 1844, p. 89.
[190] Ibídem, p. 219.
[191] Ibídem, p. 325.

"Arrodillose sobre la sepultura y en oración ferviente paso mas de una hora; beso por último la losa y levantandose en seguida sin pronunciar palabra ni hacer estremo alguno de dolor, se salio...."[192]

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *La condesa de Rudolstadt:* Novela por Jorge Sand. (Dupin, Aurore). Traducida del francés por don J. Pérez Comoto. 4 tomos en dos volúmenes. Madrid. 1844. Establecimiento tipográfico, calle del Sordo, nº 11. En 16ª, 155x110 mm. Ilustrada con cuatro láminas en cobre por Vallejo (d) y Martínez (g). [193] (B.N.), (Signatura: 3/ 2294).

Novela de difícil clasificación ya que entra de lleno en el estilo naturalista de esta autora, conocida por su seudónimo, George Sand, o, como se dice en la novela con el español, Jorge, Aurora Dupin (1804-1876). La primera obra que se publicó en España, *Indiana* (Madrid, 1837), traducida por Ochoa que, el mismo año, tradujo también, *Valentina, El secretario y León Leoni*, editadas por el mismo Ochoa. [194] Las obras de G. Sand precedieron a la publicación de las novelas de Balzac; los primeros títulos editados en nuestro país fueron, *La Vendetta*, (Granada. Saz, 1839) y *El alquimista flamenco,* (La recherche de L'absolu, 1834), editada en Madrid. Omaña. 1839. En estos años, estaba ya desarbolada la corriente romántica de la primera generación, en cuanto a traducciones de novela histórica y de producción nacional, abundante en exceso, como recoge Ferreras , (107 obras entre 1823 y 1844).[195] La obra de esta autora, como la de Fernán Caballero (seudónimo por el que se conoció a Cecilia Bölh de Faber), iniciaron una narrativa realista, en cierto sentido costumbrista, que gozó de notable éxito. La obra de Sand, estuvo acompañada siempre por el escándalo de su estancia en Mallorca con el músico Federico Chopin, lo que generó un cierto morbo entre el notable lectorado femenino, (que seguía siendo casi el único y exclusivo lector de novela) entre el que contó con un importante predicamento.[196]

En la obra, *Los españoles pintados por sí mismos*, (I. Madrid. Boix, 1843). A. Flores, en su artículo, *La santurrona*, nos habla de una niña traviesa que apenas tiene once años y coquetea con todos, es respondona y: <<*aprende de memoria las novelas de Jorge Sand y se distrae de este trabajo con el Diablo Mundo de Espronceda*>>. [197] Estas novelas son lo primero que aparece en la biblioteca de la Marisabidilla romántica, dice Cayetano Rosell, que <<*por la*

---

[192] Ibídem, pág. 415.
[193] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 199.
[194] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 87.
[195] FERRERAS, J.I.: Op. cit., pp. 134/138.
[196] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 88.
[197] FLORES, A.:, *La santurrona,* en *Los españoles pintados por sí mismos.* Op. cit., p. 145.

participación del sexo>> mira a G. Sand <<*con cierta especie de idolatría*>>.[198]

La novela aparece ilustrada con cuatro calcografías, cada una acompaña a uno de los tomos, siguiendo la pauta que tenían las del primer tercio del siglo y mostrando, también, ciertas reminiscencias dieciochescas. Son las figuras, DCCXXXIII a la DCCXXXVI. La primera, es de Sainz y las restantes de Vallejo. Muestran en su factura y composición notas bien diferenciadas; dos de ellas, las figuras DCCXXXIV y la DCCXXXV, presentan un tratamiento académico, tanto en la escenografía como en la iconografía de los tipos. Sin embargo, la DCCXXXIII, de Sainz, muestra una escena de composición y contenido netamente románticos, barca, noche, paisaje, embozado; la DCCXXXVI, presenta un tema popular o pintoresco. Es notable constatar las diferencias peculiares que cada artista otorga a las imágenes, ya que el grabador es el mismo para las cuatro, Martínez.

La novela está ambientada en el siglo XVIII, narra una historia de amor, en la que la osadía y el riesgo cuentan como factor importante en las relaciones amorosas y en la trama de la novela. En las imágenes vemos con que fidelidad se expresa el texto literario, como el que ilustra la figura DCCXXXV:

"No pudo contener un grito de espanto con la aparicion de aquellos espectros, pero el uno de ellos le dijo con voz mas dulce que la primera vez: <<siguenos>> y se levantó en silencio para obedecerles. Presentáronle una venda de seda diciéndole: <<Esto te incomodará menos que la capucha>>"[199]

Asimismo es expresivo el texto que acompaña a la figura DCCXXXIV:

"Cuando por un capricho inesplicable, la Porporina, en medio de un trinado brillante en el que jamas se habia cortado, detienese de improviso, fija sus miradas hoscas en un rincon del teatro, junta las manos esclamando: Oh Dios mio! Y cae desmayada cuan larga era sobre las tablas."[200]

La lámina grabada por Sainz, figura DCCXXXIII, que hemos reseñado como la de más carácter romántico, ilustra el texto siguiente:

"No pudo menos que decirse á si misma: << ya estoy en salvo>> y acordándose en seguida de sus amigos, pronunció el nombre de Karl con ansiedad." [201]

---

[198] ROSELL, C.: *La marisabidilla*. Op. cit., tomo I, p. 145; tomo II, p. 422.
[199] SAND, G.: *La condesa de Rudolstadt*. Madrid. 1844, tomo III, pp. 19/20.
[200] Ibídem, tomo I, p. 12.
[201] Ibídem, tomo II, p. 156.

2.- *Los misterios de París:* Escritos en francés por M. Eugenio Sué (1804-1875) y traducidos al castellano por don Antonio Flores. Parte séptima. Madrid. 1844. Imprenta y librería de don Ignacio Boix, editor,[202] calle de Carretas nº 8. 1844. 123x94 mm. (B.N.), (Signatura: 4/ 90090).

Solamente hemos localizado los tomos VII y VIII de esta novela, ambos están ilustrados con seis láminas en madera. Es una de las novelas de este autor francés que más éxito tuvo entre el lectorado español, baste decir que de 1843 a 1845, se hicieron once ediciones y que, con *El judío errante* o *Martín el expósito*, fue una de las obras más divulgadas, puesto que con este tipo de novelas se inició el gusto por la novela por entregas. Fueron imitados en numerosas ocasiones, apareciendo *"Misterios"* en toda Europa, *"de Rusia", "de Madrid", "de Barcelona".*[203] Son estos los años de aparición de la novela moderna; realista, naturalista y del folletín que tanta difusión tuvieron, sobre todo entre las clases populares, divulgadas por el sistema de entregas semanales. En ellas aparece una nueva estructura social, *la clasista*, en la que se inician las luchas de clases y los conflictos entre patronos y obreros; entre pobres y ricos. Notables autores franceses destacaron en esta corriente literaria, como, Balzac, Hugo, Sand, Dumas, Feval, Sue y otros. [204]

Las ilustraciones de estos dos tomos comprenden, la figura DCCXXII, firmada por V. Castelló y Batanero; de la DCCLVII a la DCCLXI, sobre dibujos de Zarza; cuatro, grabadas por Castelló y, una, por Batanero. Representan a los personajes de la novela, creando una galería iconográfica de acusados perfiles descriptivos, sobre todo, en los *"villanos"*, muy logrados en el tratamiento dibujístico, notablemente expresionista, que refieren las descripciones físicas y psicológicas del texto, como se puede ver en el de la lámina titulada, *La Mochuelo*, figura DCCLVIII:

"La precipitacion con que salió la Mochuelo de casa de la Condesa, el feroz ardor de una fiebre de rapiña y asesinato, habian amoratado su asqueroso semblante; su ojo verde brillaba con alegria salvaje."[205]

Como contraste, las heroínas están tratadas con más delicadeza, mostrando tipos conmovedores que provocan sentimientos de admiración, por su belleza; de pena y conmiseración por los avatares que el destino coloca en su camino, podemos observarlo en el texto que acompaña a la lámina titulada, *Cecilia*, figura DCCLX, que ilustra el capítulo XII, *No serás lujurioso*:

---

[202] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 250.
[203] Ibídem, p. 95.
[204] "El éxito de los largos y pretenciosos folletines de E. Sue tuvo un eco inmediato en España, donde se tradujo casi todo lo que creó el autor, desde aquellas primeras narraciones marítimas, que merecieron la atención de un Balzac o de un Saint-beuve – polos opuestos – hasta los novelones diluviales [...] pocos dieron importancia a las tesis o doctrinas sociales que el autor pretendía inculcarles aunque alguno de sus más fervientes promotores, como Ayguals de Izco le jalearan muy a sabiendas de lo que hacían." Ibídem, p. 93.
[205] SUE, E.: *Los misterios de París*. Madrid. 1844, p. 81.

"La criolla, alta, esbelta y graciosa está en la flor de su edad. La anchura de sus espaldas hace tan redondo y tan maravillosamente delgado el talle de esta criatura, que cualquiera creería que Cecilia podía servirse de su collar para cinturón."[206]

Al pícaro, *el Zurdillo*, se refiere también el siguiente fragmento del capítulo VIII, el Subterráneo:

"Sin embargo, á la vista del Zurdillo, á quien conducían á la sala baja, después de haberle hecho asistir á la minuciosa visita domiciliaria que se acababa de practicar en toda la casa..."[207]

Aparecen en esta novela tipos y personajes desclasados, desarraigados de la sociedad, con vidas marginales que no habían tenido entidad propia o relevancia en la literatura costumbrista, pues aquí pierden todo matiz amable o pintoresco, convirtiéndose en rufianes, en gentes de mala catadura, respondiendo al fenómeno social que aparece en Inglaterra y Francia como consecuencia de la industrialización y de las masas de obreros parados, pobres y mendigos que serán fuente de inspiración literaria y poblaran la *Corte de los Milagros* de París, en las novelas de Víctor Hugo o en los terribles inframundos urbanos en las obras de Charles Dickens. Montesinos, recoge en su estudio unos pensamientos de Valera que traemos aquí por su significado:

"Antes de 1848 apenas había en españa quien supiese lo que era el socialismo. El Heraldo y otros periódicos moderados publicaron en su folletín novelas como El judío errante y Los misterios de París sin advertir las doctrinas que divulgaban. De Los misterios de París se hicieron en España, en un año, más de veinte ediciones, y nadie o pocas personas dijeron que era antisocial esta novela."[208]

Para concluir queremos resaltar, con las palabras del propio Montesinos, el importante papel que en la sociedad decimonónico tuvo el género del folletín:

"Por estos años de 1846-1850, salvo en lo que al folletín se refiere, las corrientes tumultuosas se iban amansando, pero la confusión de los espíritus seguía siendo desconsoladora.[...] El folletín desalojará, durante largos años, la novela de arte, y cuando ésta vuelva a afirmarse, nunca desaparecerá del todo aquél, lectura clandestina, pero continua, aun de gentes nada vulgares, que buscaban en él un medio de escapar a la acucia del quehacer diario. Nombela, refiriéndose a sucesos de 1863, nos ha hablado de aquella lectura apasionada de folletines a que, a escondidas, se entregaba Ríos Rosas, y que le embargaba hasta el extremo de hacerle dilatar el despacho de asuntos urgentes o la recepción de visitas que podían interesarle."[209]

---

[206] Ibídem, p. 157
[207] Ibídem, p. 105.
[208] Cfr. en MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 93.
[209] Ibídem, p. 95.

1845

Tres títulos encontramos este año: ***Las Obras de Quevedo***, (25 láminas); ***La dama de Monsoreau***, (8 láminas) y dos ediciones de ***El judío errante***, (60 láminas, (B.N.) y 44 láminas, (B.M.R.). Son ciento treinta y siete, que comprenden las figuras, de la DCCLXII a la DCCCXCVII.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *Obras:* Quevedo y Villegas, Francisco de. Edición económica adornada con láminas. Madrid 1845-46. Imprenta y establecimiento de grabado de don V. Castelló, calle de la Estrella nº 7, 4 vols en 8ª, 160x111 mm. 25 láminas grabadas en madera. [146] (B.N.), (Signatura: 1/ 33601-4).

Artigas dice que tiene veintitrés láminas, pero en el ejemplar consultado, hemos encontrado veinticinco que catalogamos. Se deben a varios dibujantes y están grabadas por Castelló, en cuyo establecimiento se edita estas *Obras* de Quevedo. Ésta es la relación de los autores: Alenza, una, figura DCCLXII. Bravo, una, figura DCCLXIII. Las figuras, DCCLXIV y DCCLXVII, aparecen firmadas sólo por Castelló. Elbo, una, figura DCCLXVIII. Lameyer, tres, figuras DCCLXX, DCCLXXI y DCCLXXII. Méndez, cuatro, figuras de la DCCLXXIII a la DCCLXXVI. Miranda, seis, figuras de la DCCLXXVII a la DCCLXXXII. Piquer, una, figura DCCCLV. Tejeo, una, figura DCCCXCI. Zarza, cinco, figuras de la DCCCXCIII a la DCCCXCVII.

Está profusamente ilustrada, a pesar de presentarse como edición económica, con las láminas catalogadas y abundantes viñetas. Sigue la tónica que hemos visto, a partir de los años cuarenta, en las ediciones lujosas de los clásicos, *Las aventuras de Gil Blas de Santillana* (1840) y *El Lazarillo del Tormes* (1844). Importante la nómina de los ilustradores en la que coincide el grupo que está activo durante este período; como excelente es la labor llevada a cabo por el grabador Vicente Castelló. Destacamos la lámina titulada, *Tacaño*, figura DCCLXXII, de F. Lameyer, por su espléndida factura en la que el dibujante convierte los trazos en una trama de arabescos, confiriendo notable verosimilitud a la imagen del avaro.

Muy interesantes las que ilustran los asuntos de los *Discursos* y los *Sueños*, con temas iconográficos variados como, la Inquisición, figura DCCLXXI, de claras connotaciones goyescas; la magia, figura DCCLXXXII, de espectaculares claroscuros y romántica visión demoníaca; la brujería, figura DCCLXXXI, que denota un cierto anticlericalismo, con la figura de un obispo,

[146] ARTIGAS SANZ, C., Op. cit., p. 225.

que perdida la mitra, es transportado por feos diablos en medio de una horrísona tormenta. En conjunto, muestran una factura irregular, y, por sus asuntos, resultan caricaturas de una sociedad que el autor refleja en su visión filosófica, como puede apreciarse en el título de cada volumen:

El Volumen I, *De la Historia y vida del Gran tacaño*. Especie de novela picaresca ilustrada con quince láminas que muestran un repertorio iconográfico semejante a las obras de clásicos a las que ya nos hemos referido. El Volumen II, *Discursos,* cuatro láminas. *Los Sueños,* dos láminas. *El perro y la calentura*, dos láminas. El Volumen III, *El entremetido, la dueña y el soplón: Discurso de todos los diablos*, una lámina. *La casa de los locos de amor*, una lámina. El Volumen IV, sólo tiene una calcografía con un retrato de Quevedo y contiene la biografía del autor y poesías. Tiene grabados en página, pero no láminas. Recogemos alguno de los textos que refieren las ilustraciones, el que apoya la figura DCCLXXII, de Alenza, dice:

"Llegó en esto un hombre desaforado de ceño, y alargando la mano, dijo: esta es la carta de examen."[147]

La espléndida e inquietante figura DCCLXXXII, de Miranda, ilustra el fragmento siguiente:

"Estaba Nepos obispo, en quien fue coroza la mitra afirmando que los santos habian de reinar con Cristo en la tierra mil años." [148]

Muestran una factura irregular, desde el punto de vista formal y estilístico, incluso algunas que son del mismo dibujante; puede deberse a que la publicación de la obra se prolongara y que las láminas fueran encargadas de forma inconexa, teniendo en cuenta que aunque intervienen varios dibujantes, salvo Méndez, Miranda y Zarza, los demás, elaboran una sola lámina. Son interesantes desde el punto de vista de la ilustración romántica y confieren a las obras una imagen gráfica original del universo español del Siglo de Oro.

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- ***La dama de Monsoreau:*** Dumas, Alexandre. (1803-1870). Novela escrita en francés por M. Alejandro Dumas. Traducida por don Nemesio Fernández Cuesta. Edición de lujo adornada con grabados dibujados por don Francisco Sainz y dada a la luz por su editor don Vicente Castelló. Madrid. Establecimiento de grabado e imprenta de Vicente Castelló, calle de la Estrella, nº 7. 1845-46, 2 tomos en 8ª, 214x137 mm. con grabados en madera. [149](B.N.), (Signatura: 3/ 1631-2).

---

[147] QUEVEDO, F. de.: *Obras*. Madrid. 1845, tomo II, p. 23.
[148] Ibídem, tomo II, p. 164.
[149] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 218.

Artigas no reseña las ocho láminas que ilustran el primer tomo, solamente refiere, grabados en madera. El tomo II no tiene láminas y los grabados en página son menos abundantes y de peor calidad que los del tomo I. En ellas intervienen varios dibujantes, aunque en la portada del libro se diga que son de Sainz. Firmadas por éste, las figuras, DCCCLXXXVIII, DCCCLXXXIX y DCCCXC, grabadas por Cibera y Sáez; las figuras, DCCLXIV, DCCLXV y DCCLXVI están firmadas sólo por Castelló, (pueden ser de Sainz, por su factura, pero no podemos asegurarlo); la figura DCCLXIX, de F. Lameyer, grabada por Castelló; por último, la que sirve de *Introducción* a la novela y a la colección de novelas del Semanario Pintoresco, figura DCCCXCII, sobre un dibujo de Zarza, grabada por Cibera. Son de iconografía netamente romántica, como podemos observar en los elementos de la figura DCCLXVI, la noche, la barca, la luna y el barquero; las doncellas asomadas en el quicio de un ventanal y los violentos claroscuros. El fragmento que ilustra expresa lo siguiente:

"Quedé muda é inmovil apoyada en el hueco de la ventana y oculta á la vista del Conde. Luego que este llegó á la pared, ató la barca á un anillo, y poco despues vi aparecer su cabeza á la altura de nuestra ventana."[150]

Es patente el tratamiento romántico en la figura DCCCLXXXVIII, de Sainz que muestra la imagen de los frailes en el claustro del convento, escena nocturna con componentes misteriosos e inquietantes; la que sirve de introducción a la novela, figura DCCCXCII, que presenta a un joven escritor romántico con la musa o inspiración volando sobre su cabeza o, la deliciosa y expresiva, figura DCCCXC, cuyo texto ilustra fielmente:

"....¡Oh, mi Diana, mi Diana querida, continuó aproximando con una mano á sus labios la cabeza de su hija y tendiendo la otra á Bussy."[151]

La novela, *histórica de aventuras*, se desarrolla en Francia en 1578, durante el reinado de Enrique III. Cuenta las aventuras de Bussy, un caballero del Duque de Anjou, enemigo de Enrique de Valois, que está enamorado de Diana, esposa del Conde de Monsoreau, éste es mujeriego y pendenciero y la habían casado con él contra su voluntad. La acción, plena de dinamismo, presenta varias historias colaterales, anécdotas históricas sobre los hugonotes, enfrentamientos e intrigas palaciegas, como la historia de San Lucas, señor de Montmorency y de su esposa Juana de Cosse-Brissac. Al final, el duque de Anjou manda asesinar a Bussy, el rey se entera y manda que lo encarcelen como traidor y asesino de sus amigos leales. Todo después de abundantes escaramuzas y follones, muy prolija, con excesivo diálogo y bastante tonta. Producto típico de la producción de Dumas y no de las mejores. De este autor dice Montesinos:

---

[150] DUMAS, A.: *La dama de Monsoreau.* Madrid. 1845, p. 176.
[151] Ibídem, p. 320.

"El primer cultivador del género que, como tal (se refiere a los folletines) tiene éxito entre nosotros es A. Dumas, del que Ochoa traduce Murat, Paulina y Pascual Bruno en 1837, 1838.. [...]. La acogida que se dispensó a Dumas en España – a su teatro, a sus novelas, a su persona – fue apoteósica. Ningún autor de los que han sobrevivido a las modas, ni Víctor Hugo, ni Balzac, ni nadie, logra ser tan popular en el más lato sentido de la palabra...,[...]. << Les ouvres de M. Dumas son affichés á Madrid avec des lettres longues de deux mètres. On les traduit, on les recherche>>, escribía un periodista francés...." [152]

2.- *El judío errante:* Sue, Eugène. Novela. Establecimiento tipográfico de D. F. de P. Mellado. Editor. Madrid. 1845, 4 volúmenes en 12ª, 167x112 mm. Biblioteca popular. Dedicado a A.M.C.P. por Sue. París, 25 de Junio de 1844. Ilustrado con 7 láminas en madera, de Ortega. [153](B.N.), (Signatura: 3/ 2181-4, otra: 3/2648-54 y otra, incompleta: 5/ 3194).

Este ejemplar catalogado tiene sesenta láminas, todas xilografías de Ortega, comprenden las figuras, de la DCCLXXXIII a la DCCCXLII. El amplio repertorio iconográfico recorre el universo social que desgrana la novela. Ortega confiere a las imágenes, mediante un vigoroso y esquemático tratamiento, una fuerza y veracidad inusitadas; los decididos y acusados trazos otorgan a los tipos creados una cierta dureza y rigidez expresiva. Los retratos descriptivos de los personajes resultan convincentes en sus caracteres físicos y psicológicos.

Las escenas suelen tener escasos personajes, centrando el interés en la acción literaria ilustrada; unas, son de carácter costumbrista y, otras, cargadas de dramatismo y violencia. Ortega muestra rasgos originales al utilizar escasos recursos ilustrativos, a los que despoja de todo elemento superfluo. De este modo, matiza el panorama social que presenta Sue, en el que está presente el anticlericalismo, sobre todo en el tratamiento de los jesuitas perversos; el misterio, en el tema de los judíos y el exotismo, en el personaje del príncipe hindú.

La novela pertenece al género que más se va a divulgar en estas décadas, el del folletín.[154] Podría considerarse como de misterio ya que el nudo del argumento es el de una conjura. Es constante su alegato contra los resabios de las estructuras sociales decadentes, plasmadas en los vicios y defectos de las clases privilegiadas, sobre todo en lo que concierne a la orden religiosa citada. El interés de la intriga está bastante logrado, a pesar del prolijo estilo

---

[152] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 91.

[153] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 226/227.

[154] "El éxito de los largos y pretenciosos folletines de E. Sue (1804-1875) tuvo un eco inmediato en españa, donde se tradujo casi todo lo que creó el autor..[...] Fue la que se le dispensó por el público español una acogida cándida, ingenua; la fabulación vertiginosa del novelista arrastraba en su rápido vuelo a lectores que no deseaban otra cosa, pocos dieron importancia a las tesis o doctrinas sociales que el autor pretendía inculcarles aunque algunos de sus más fervientes promotores, como Ayguals de Izco, le jalearan muy a sabiendas de lo que hacían." MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 93.

narrativo decimonónico. Arranca la acción de una misteriosa leyenda sobre, *el judío errante,* que determinará los hechos a lo largo de todo el transcurso. Según la leyenda, había un carpintero en Jerusalén que estaba ante su casa, Cristo pasó cargado con la cruz y le suplicó para que le dejara descansar un instante en un banco que había en la puerta. - *" Anda..., Anda..., le dijo duramente el judío rechazándolo. – Tú eres quien andará hasta el fin de los siglos. Contestó el salvador con tono triste y severo."*[155]

El argumento es como sigue. La herencia de Mario Rennepont, muerto en el siglo XVII por sus ideas protestantes, concita a sus siete descendientes a reunirse en París en 1831, el día 1 de Julio. Las intrigas que urde el padre Rodín y la conjura que trama su orden desde Roma, desatan una feroz persecución enviando espías, esbirros y asesinos que perseguirán a los inocentes herederos para hacerlos desaparecer. Poco a poco van muriendo de forma violenta los herederos por causas diversas; los maleficios, las enfermedades y las trampas van logrando que los malvados consigan su fin. Queda, únicamente, Gabriel de Rennepont, un joven misionero que ha cedido su herencia a los jesuitas. El malvado Rodín pierde la codiciada herencia, en castigo a sus crímenes, ya que ésta se hace misteriosamente humo al ser accionada la arqueta que la contiene, por el depositario, el judío Samuel. Rodín muere envenenado y sus otros secuaces también, recibiendo el justo castigo a sus maldades. Años después, Dagoberto, su mujer, su hijo Agricol, su familia; así como la gibosa y el padre Gabriel, se salvarán de la tragedia y serán felices, por buenos y sacrificados. El judío Samuel y su mujer, que eran la reencarnación del judío errante, son perdonados después de dieciocho siglos de andar errantes y desaparecen.

Hemos seleccionado algunas láminas para poder observar como la imagen ilustra literalmente el texto de la novela, por ejemplo el de la figura DCCXCIV, *Florina,* que ilustra el capítulo II de la Parte VI. *El palacio de Saint-Dizier – El tocador de Adriana:*

"La una llamada Florina, alta, esbelta tenia al aire de Diana la cazadora, era pálida y morena; sus espesos cabellos negros, trenzados detrás de su cabeza los sujetaba con un largo alfiler de oro." [156]

O el fragmento que apoya la figura DCCCXIX, *Djalma castigando á su esclavo,* que ilustra el capítulo V. *El indio en París*:

"Así es que ..... saltando del divan, ágil; vigoroso y flexible como un tigre, cogió á Faringhea por la garganta esclamando - ¡ Tus palabras son un veneno abrasador!....."[157]

---

[155] SUE, E.: *El judío errante.* Madrid. 1845. Nota del autor, tomo I, p. 227.
[156] Ibídem, cap. II, parte VI, p. 466.
[157] Ibídem, p. 23.

Hemos catalogado una segunda edición de este año, editada por la Sociedad literaria. (Madrid 1845), que hemos encontrado, bellamente ilustrada con litografías, en la B.M.R. Está traducida por Wenceslao Ayguals de Izco. tiene siete volúmenes con veintidós tomos, cada uno con dos láminas. Son cuarenta y cuatro litografías, doce realizadas por F. Pérez, figuras de la DCCCXLII a la DCCCLIV y treinta y dos por B. Rodríguez, figuras de la DCCCLVI a la DCCCLXXXVII. Fueron litografiadas en la de Ayguals. Presentan un repertorio iconográfico más comedido que el del ejemplar ilustrado por Ortega. Las escenas tienen un cierto aspecto de teatralidad, con un tono contenido y moderado, mitigando los aspectos dramáticos y sentimentales, hasta el punto que, viendo las imágenes, podíamos creer que estamos ante una sociedad decimonónica propia de las obras de Jane Austen o de Balzac. Preciosista en la recreación de los personajes; muy cuidados los interiores y vestuarios, logran conferir veracidad al universo burgués de la novela. Los elementos dramáticos, abundantes, quedan matizados por el alto grado de equilibrio que muestran los personajes que se mueven cómodamente, más en los momentos banales o anecdóticos que en los trágicos o terribles. A pesar de ello, destacan algunas láminas, especialmente notables, como, por ejemplo, la figura DCCCLVIII, de F. Pérez, que ilustra el capítulo VIII del tomo II, cuyo texto dice:

"Así permaneció algunos momentos: cayó luego de rodillas, junto a jovial."[158]

Espléndida la figura DCCCLXXVII, de B. Rodríguez, que ilustra el capítulo VI del Tomo XV, *La muerte,* y muestra al príncipe Djalma pisando el cuerpo de la pantera, ilustrando el siguiente fragmento:

".... y con los ojos centelleantes de un orgullo salvage, con el pie sobre el cadáver de la pantera..."[159]

Interesante la figura DCCCLXXXVI, de Rodríguez, que ilustra el pasaje dramático de los suicidios del príncipe Djalma y de la señorita de Cardoville, capítulo XIII del Tomo XXII, *El lecho nupcial:*

"Y Djalma cayó arrodillado delante de la cama en la que apoyó su abrasada frente."[160]

Por último, la figura DCCCLXXXVII, de B. Rodríguez, que muestra el castigo del malvado Rodín e ilustra el capítulo XVI del Tomo XXII, *El primero de Junio*:

" – Fuego ¡.... esclamó precipitándose sobre la caja para levantarla, pero estaba clavada á la pesada repisa de mármol." [161]

---

[158] Ibídem, tomo II, p. 50.
[159] Ibídem, tomo XV, p. 139
[160] Ibídem, tomo XXII, p. 80.
[161] Ibídem, tomo XXII, p. 167.

1846

Este año encontramos siete títulos: ***El Patriarca del Valle***, (9 láminas); ***Doce españolas de brocha gorda***, (11 láminas); ***Las tardes de la granja o lecciones del Padre***, (12 láminas); ***Nuestra Señora de París***, (veintitrés láminas); ***El Conde de Montecristo***, (10 láminas); ***Martín el expósito o memorias de un ayuda de cámara***, (10 láminas) y ***Matilde memorias de una joven***, (59 láminas). Son ciento treinta y cuatro, que comprenden las figuras, de la DCCCXCVIII a la MXXXI.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *El Patriarca del Valle:* Escosura y Morrough, Patricio de la (1807-1878). Colección La Abeja Literaria. Novela original. Madrid. 1846. Establecimiento tipográfico de don F. de P. Mellado. Gabinete literario, calle del Príncipe nº 25, 2 tomos en 4ª, 215x137 mm., ilustrado con 9 láminas litografiadas. (B.N.),[162] (Signatura: 3/ 1380-81).

Ferreras la incluye en el grupo de, *Novela histórica de origen romántico,* a pesar del juicio negativo que emite sobre la misma,[163] calificándola de novelón intragable. Tal vez se deba al hecho de que el autor había escrito dos novelas históricas románticas, *El Conde de Candespina*, (1832) y *Ni rey ni roque,* (1835); ésta última es considerada, por Ferreras y Felicidad Buendía, como la primera novela histórica romántica en la que no existen indicios de influencias extranjeras, por lo que sería de carácter netamente nacional.[164]

La narración está ambientada en la Historia de España, desarrollándose los hechos durante un largo período de tiempo que se inicia con el reinado de Carlos III, y concluye hacia 1842, pasando revista a todos los acontecimientos trágicos que convulsionan España en las primeras décadas del siglo XIX. Muy documentada, narra los hechos pormenorizadamente, desde los puntos de vista político y militar. Muestra la particular visión del autor, que era militar liberal, y conocía por propia experiencia alguno de los pronunciamientos revolucionarios y la primera Guerra Carlista. Pasa revista a los temas de los emigrados, de las sociedades secretas: masones y carbonarios. Escosura no era romántico por convicción y acabará cayendo, como señala Ferreras, en un costumbrismo antinovelesco.[165]

---

[162] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 236/237.
[163] "El Patriarca del valle (Madrid, 1846-47), informe libro, mas que novela, donde el autor embutió todo lo que encontró a mano, es difícil de leer hoy en día." FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 118.
[164] Ibídem, p. 118.
[165] Ibídem, p. 118.

Es la historia de los amores imposibles entre Laura y Luis. Ella está casada con un bastardo. Se suceden las historias colaterales, en las que el autor utiliza constantemente, *flash back*, que hace su lectura y comprensión, farragosa y confusa. Abunda el repertorio de los *buenos* y los *malos* y aparece, constantemente, un personaje mágico - religioso, el *Patriarca del Valle*, que es como un lazo con el pasado, con los cristianos primitivos cuyo compromiso religioso perdura a través del tiempo (recuerda en algo al Judío errante). Lo único que queda claro en esta confusión es la situación histórica interpretada por el autor cuando ya no es el liberal de la *Ominosa Década.*

Las nueve litografías que la ilustran son de autor anónimo y fueron realizadas en la litografía de *Los Artistas*, comprenden las figuras de la DCCCXCVIII a la CMVI. Son de excelente factura, tanto en el tratamiento iconográfico como en el logrado y expresivo dominio del dibujo. Reflejan los momentos más emotivos, tratando de despertar los sentimientos sensibles, sobre todo en alguna de las escenas cargada de dramatismo, como la que ilustra la figura DCCCXCIC, que ilustra el capítulo VII, *La catástrofe*:

"- Deteneos, esclamó Simon, deteneos. Oye, Leoncio de Montefiorito, tú eres mi hijo.!.

Al pronunciar estas palabras el infeliz padre, ciego ya, alargaba su papel, que Mendoza asió aprresuradamente, y caia desplomado en el suelo á los pies de Laura, que en acto perdió el sentido." [166]

O la de la escena del duelo, figura CMVI, cuyo texto dice:

"Y en efecto á los dos minutos Mendoza tenia atravesado el brazo derecho y su contrario el corazon."[167]

Notable, también por su composición y suelta factura en el tratamiento del movimiento la figura CMV. En conjunto son interesantes y manifiestan un claro repertorio iconográfico romántico, la noche, los frailes piadosos, los interiores, el duelo, los gestos, las pasiones.

Muestran la imagen de una alta burguesía. Por sus características de estilo y dibujo, creemos que pueden ser de Lozano, cuyas láminas analizaremos en sus ilustraciones para *El Conde de Montecristo*, teniendo en cuenta que, aquellas, fueron realizadas en la misma litografía, se publicaron el mismo año y por la editorial de Mellado, pero no nos atrevemos a afirmarlo. Podemos observar las semejanzas entre la figura DCCCXCIX y la CMXLVIII, sobre todo en el tratamiento de las posturas y en la figura del personaje masculino.

---

[166] ESCOSURA Y MORROUGH, P.: *El Patriarca del Valle*, Madrid. 1846, tomo I, p. 98.
[167] Ibídem, tomo II, p. 375.

2.- *Doce españoles de brocha gorda:* *"Que no pudiéndose pintar á si mismos me han encargado á mi."*. Flores, Antonio. Sus retratos, segunda edición. Madrid 1846. Novela de costumbres contemporáneas. Boix (Julián Saavedra), en 4ª, 590x240 mm. Ilustrado con 9 láminas y grabados en madera por Miranda, Cibera, Castilla, Ortega, Benedicto y Sainz. [168](B.N.), (Signatura: 2/ 20776, sala Cervantes).

Hemos catalogado las láminas del ejemplar encontrado en la B.M.R. ya que no está el reseñado por Artigas. Tiene once xilografías y una litografía con el retrato de A. Flores firmado por A. de C. Algarra. Diez, son de Miranda; cinco, grabadas por Castilla; una, por Bustillo; una, por Benedicto y tres, sin firma de grabador. Comprenden las figuras de la CMLII a la CMLXI. La once, figura MXXX, está firmada por Sainz y Ortega.

Se inicia el repertorio con una lámina - cartel que sirve de portada a la obra que es similar, en cuanto al estilo y la composición a las de los dos tomos de *Los españoles pintados por sí mismos*. Las restantes, se pueden dividir en dos grupos, seis muestran retratos de personajes de la novela; *Pepitaña*, un pícaro, figura CMLIV; *don Tadeo Hilario Machuca*, antiguo consejero de Castilla, figura CMLV; *Ricardo Gosling*, un dandy, figura CMLVIII; *don Pepito*, misógino y amanerado, figura CMLIX; *la Duquesa de Aguazul*, la aristócrata de la novela, figura CMLX, y *sor Mª Magdalena*, que busca refugio en el claustro, figura CMLXI.

Las cuatro restantes ilustran escenas de grupo, desde las reuniones de los granujas y de los ladrones, a la tertulia en torno a la mesa camilla de la familia burguesa. Novela costumbrista que a partir de unas pintorescas historias pasa revista a toda la escala social, para lo cual recurre a un puñado de personajes en los que personifica diversos arquetipos.

Son de espléndida factura, destacando las de Miranda que recrean unos deliciosos modelos iconográficos, convincentes y dotados de un innegable realismo, así como la de Sainz, plena de delicadeza, notable por sus matices y los contrastes de luces y sombras. Las escenas centran el interés en la anécdota y en la psicología de los personajes, mostrando la imagen de una sociedad amable que no se complica la vida y en la que la burguesía conservadora podía identificarse sin dificultades ni conflictos, y hacer suya la lección moral que acompaña a cada capítulo.

[168] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 238/239.

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Las tardes de la granja o las lecciones del Padre*: Traducción libre del francés por don Vicente Rodríguez de Arellano. Se hallará en las librerías de Hurtado Sánchez y Cuesta. Imprenta de don Alejandro Gómez Fuentenebro. Madrid 1846. 2 tomos en 8ª, 200x129 mm. En el tomo I se lee, *"D. Juan de Castilla ha grabado en dulce las 16 láminas que la adornan".* [169] (B.N.), (Signatura: 3/ 1746-7).

El ejemplar consultado sólo tiene doce láminas, lo que nos hace suponer que esté mutilado, pues faltan cuatro para ser las que reseña Artigas. Hemos incluido en el repertorio estas doce láminas por su indudable calidad artística, además, porque ayudan a comprobar la evolución de la ilustración respecto a las, ya analizadas, de la edición de 1831, denotan el abismo que se produce en el tratamiento de la imagen gráfica en los quince años que separan a unas de otras láminas, desde el punto de vista formal, estético e ideológico.

El panorama iconográfico de las que nos ocupan, aún recreando un ambiente dieciochesco, tiene características románticas, sobre todo en los elementos gestuales y compositivos. Es indudable la calidad de este ilustrador y grabador que está activo en Madrid en estos años. En la escenografía, vestuario y ambientación recrea el universo historicista del siglo XVIII, (con algunos anacronismos), presentando la imagen de una sociedad burguesa y aristócrata que interpreta los asuntos de las tardes mediante escenas que reflejan los vicios y virtudes humanas. Éstas, pierden la rigidez de la edición de 1831, muestran un tratamiento moderno en la técnica calcográfica que gana expresividad aligerando los trazos y tramas sobre el buril, adquiriendo matices dibujísticos más sueltos, similares a los conseguidos por la litografía. Comprenden las figuras del catálogo gráfico desde la CMXIV a la CMXXV. De todas ellas, magníficas, destacamos la figura CMXXIV, titulada, *El valor,* en la que aparece una jovencita descolgándose por una ventana. De notable calidad, ilustra de forma fiel el siguiente fragmento:

"En fin, por última escena, atamos á la ventana una especie de soga que hicimos con nuestras mismas ropas internas, y nos hallamos brevemente en el campo." [170]

2.- *Nuestra señora de París:* Hugo Víctor, (1802-1885). Ilustrada con magníficos grabados por los mejores artistas españoles. Traducida de la última edición francesa por don Eduardo Fernández. En 4ª, 248x166 mm. Madrid. Imprenta de Gaspar y Roig. Editores, calle del Príncipe nº 4. 1846. (B.N.), (Signatura: 7/ 21868). Artigas reseña: "En 4ª. Ilustrada cabeceros y viñetas de fin de capítulo por Carlos López y José Aparicio. Lám. En madera por Cibera. 1

[169] Ibídem, p. 248.
[170] RODRÍGUEZ DE ARELLANO, V.: *Las tardes de la granja.* Madrid. 1846, p. 238.

lámina litografiada por Vallejo. (B.P.)"[171] No hemos encontrado esta litografía en el ejemplar consultado en la B.N. La novela lleva un prólogo del autor, datado en, París, marzo de 1831. Desde 1834 hasta 1850 contó Hugo con veintitrés ediciones traducidas en España, sobre todo por editoriales de Barcelona, como Saurí y Tauló. En Madrid, de *Nuestra Señora de París,* hay una edición de 1845, traducida por Ochoa y editada por la editorial de Ayguals de Izco, en 16ª mayor (Museo de las hermosas, I).[172]

Fue la más popular de la producción de este escritor, enraizada en la tradición romántica de la novela histórica[173]. Publicada en París en 1831, recoge una sencilla historia de amor centrada en torno a cuatro personajes, una bella gitana, Esmeralda; un gallardo capitán, Febo; un clérigo depravado, Claudio Frollo y un jorobado y contrahecho engendro, Quasimodo, bondadoso y grotesco. La historia queda enaltecida y adquiere caracteres sublimes porque, la catedral de Notre Dame y el pueblo de París, sobre todo *La Corte de los Milagros,* se convierten en personajes excepcionales de la obra.

En este espléndido marco, un abigarrado conjunto de clases sociales desarraigadas, los desharrapados: mendigos, ladrones, truhanes, prostitutas, celestinas, brujas, cojos, ciegos, lisiados, pobres y mendigos, adquieren proporciones inusitadas, constituyéndose en el alma auténtica de la novela, cuyo universo, de claras connotaciones románticas, conferirá al asunto y al emblemático edificio unas dimensiones grandiosas e inolvidables. Contó con numerosas imitaciones como, *La catedral de Sevilla,* de Ramón López Soler, (Madrid 1834) y la novela de Eugenio Sue, *Crao,* que salió con el subtítulo *Imitación de Nuestra señora de París.* (Barcelona 1840).[174]

Ilustrada con veintitrés xilografías, algunas aparecen sin firmas y no nos atrevemos adscribirlas a Cibera porque sus características nos parecen poco claras. Tres, son de autor anónimo, las figuras CMVII, CMVIII y CMIX; quince, de Cibera (que es grabador), figuras CMXXVI a la CMXL; una, de Gaspar, figura CMXLI; una, de Nogués, figura CMLXVII y tres, de Sáez, figuras MXXVII, MXXVIII y MXXIX. El conjunto muestra un espléndido panorama iconográfico. Las imágenes reflejan diversos pasajes de la novela, mostrando con evidente dramatismo, en ocasiones, las situaciones más trágicas del drama, como el tormento de Quasimodo en la picota; el de la gitana en la prisión o el foso de Montfaucon. Los momentos pintorescos o grotescos en los que el pueblo de París surge de forma multitudinaria y jocosa, casi siempre en

[171] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 240/241.
[172] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 207.
[173] "Pero el libro de éxito, el que pronto todo el mundo lee, el que satura el ambiente español de un modo extraordinario, es Nuestra Señora de París, traducido también por Ochoa y publicado por el mismo Jordán en 1836. Hasta 1850, cuento doce ediciones de este afortunado libro, de las que sólo una (Burdeos, Laplace y Beaume, 1838, 4 vols., 12º) está hecha en Francia." Ibídem, p. 83.
[174] Ibidem, p. 83.

la plaza de la catedral, se aprecian en las tituladas, *Quasimodo elegido papa de los locos, La corte de los milagros* y otras. Destacamos por su espléndida factura la figura CMXXXVII, *Aposento de asilo*, de Cibera, deliciosa expresión del sentimiento entre Quasimodo y la gitana, se desarrolla en un rincón de la catedral, donde la ha llevado el jorobado, después de salvarla de la hoguera y cuyo texto dice:

"Hacia ella los mayores esfuerzos para no apartar los ojos con demasiada repugnancia, cuando venia á traerla su cesto de provisiones, ó el cántaro de agua; pero siempre advertia él cualquier movimiento de aquella especie, y entonces se iba tristemente." [175]

Notable también la figura CMXXX, *Historia de una torta de maiz*, que muestra tres mujeres, vestidas a la moda medieval francesa, caminando por una calle. De factura dibujística muy lograda a base de trazos sueltos y gráciles que dotan de verismo y convicción a la escena cuya escenografía es un medio urbano, meramente esbozado. El fragmento que ilustra dice así:

"Haciase arrastrar el muchacho non pasibus aequis, como dice Virgilio, y tropezaba á cada instante con grande enojo de su madre, verdad es que miraba mas á la torta que al suelo." [176]

Notables también por su excelente factura, las tres de Sáez, *Claudio Frollo enseñando a leer a Quasimodo*, figura MXXVII, que dice así:

"Claudio Frollo le habia enseñado á hablar, á leer, á escribir; Claudio Frollo, en fin, le habia hecho campanero; y dar por esposa á Quasimodo la gran campana Maria, era dar á Romeo su Julieta." [177]

Luis XI visitando la Bastilla, figura MXXVIII y, *Foso de Montfaucon*, figura MXXIX. Cuyo texto dice:

"Habia dentro de ella un ancho foso, cerrado por una mohosa reja de hierro toda rajada, adonde echaban no solo los despojos humanos que se desprendian de las cadenas de Montfaucon, mas tambien los cuerpos de todos los infelices ajusticiadosen los patíbulos permanentes de París." [178]

En conjunto ponen de manifiesto la existencia en Madrid de una nómina de excelentes ilustradores que dan vida a un repertorio iconográfico romántico muy interesante.

---

[175] HUGO, V.: *Nuestra señora de París*. Madrid. 1846, p. 396.
[176] Ibídem, p. 220.
[177] Ibídem, p. 165.
[178] Ibídem, p. 530.

3.- *El conde de Montecristo:* Dumas, Alejandro (1803-1870). Col. La Abeja Literaria. Novela de A. Dumas, traducida al castellano. Tomos I y II, 212x135 mm. Madrid 1846.[179] Establecimiento tipográfico de don F. de P. Mellado. Gabinete literario, calle del Príncipe nº 25. Ilustrada con 10 láminas litografiadas por Lozano. (B.N.), (Signatura: 3/ 1633-4).

Hemos recogido, anteriormente, la popularidad y el éxito que tuvieron las traducciones de la obra de Dumas en España. Esta edición de, *el Conde de Montecristo*, no la reseña Artigas y, sí, una del mismo año, editada en Barcelona por Saurí, ilustrada con láminas litografiadas.[180] Es una novela de aventuras de género sentimental, en la línea del folletín, tan en boga a partir de los años cuarenta. Se publicó en París en 1845, Montesinos recoge seis ediciones entre 1846 y 1847, dos en Barcelona y, una, en Madrid, en Valencia, en Málaga y en Logroño. [181]

Las diez litografías de Lozano que ilustran la novela, comprenden las figuras de la CMXLII a la CMLI. Son interesantes, pero muestran una factura irregular, algunas de notable calidad dibujística, con notables composiciones escenográficas, como las figuras CMXLV y la CMXLVI; las restantes son ingenuas composiciones que recrean una sociedad burguesa, carente de emoción, acción o expresividad, en unas anodinas secuencias, elegidas para ilustrar el texto, baste citar la figura CMXLVIII, que refleja el dramático pasaje en el que la antigua novia de Edmundo, le pide clemencia para que no mate a su hijo en duelo:

"La desconocida miró alrededor para asegurarse de que estaban solos, e inclinándose despues como si hubiera querido arrodillarse, juntando las manos y con el acento de desesperacion: - ¡Edmundo, no matareis á mi hijo!."[182]

Es la historia de una venganza, la de Edmundo Dantés. Los hechos comienzan en los años finales del imperio napoleónico, un marino marsellés, de buena familia y enamorado de una hermosa joven, es encarcelado injustamente y acusado de traición. El origen es un complot y numerosas intrigas urdidas por un grupo de amigos; intervienen la ambición, la envidia y el amor a la novia. Dantés pasa años confinado en una prisión inexpugnable, allí conoce a un abate, escena que ilustra la figura CMXLIII, cuyo texto dice:

"Entonces, en el fondo de aquel agujero sombrío, y cuya profundidad no podía medir, vió aparecer una cabeza, dos hombros, y en fin un hombre que salió con bastante agilidad de la escavacion practicada."[183]

---

[179] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 186.
[180] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 235.
[181] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 93.
[182] DUMAS, A.: *El Conde de Montecristo*. Madrid. 1846, p. 290.
[183] Ibídem, p. 105.

Después, el religioso le hace saber que tiene un tesoro escondido en la isla de Montecristo. Años más tarde, cuando muere el anciano, Dantés escapa de la prisión. Vuelve a su ciudad convertido en un poderoso caballero, veinte años más tarde; desconocido para todos, prepara su venganza y la lleva a cabo destruyendo a los que intervinieron en su desgracia. Ésta acaba cuando su ex amada le pide clemencia para su hijo. Dantés encuentra que la venganza no da la felicidad. Una de las últimas escenas, la figura CML, dice así:

"A los gritos de Maximiliano, Julia, Manuel, Penelon y algunos criados corrieron espantados.- ¡Arrodillaos! Gritó con voz ahogada por los sollozos; ¡arrodillaos! Es el bienhechor, el salvador de nuestro padre: es.... iba á decir Edmundo Dantés; el Conde le detuvo agarrándole por un brazo." [184]

4.- *Martín el expósito o memorias de un ayuda de cámara:* Sue, Eugène. Novela escrita en francés por M. Eugenio Sué. Traducción de don Ángel Fernández de los Ríos. Edición de lujo con grabados. Bajo la dirección de don V. Castelló. Madrid 1846.[185] Imprenta y establecimiento de grabado de los SS. González y Castelló, calle Hortaleza nº 89, 3 tomos de 213x136 mm. (B.N.), (Signatura: 3/ 1638-40).

No hemos encontrado el ejemplar reseñado por Artigas,[186] editado en la imprenta de Ayguals de Izco del mismo año, ni otras dos ediciones del año 1847, una de Mellado y otra de la imprenta de *El Español.* [187] El que hemos catalogado está mutilado, faltan láminas, sólo encontramos diez. Son xilografías de varios autores. Cinco, son de Múgica, figuras de la CMLXII a la CMLXVI, grabadas por Redondo, Varela, KramK y J.J.; cuatro, firmadas sólo por Castelló, figuras de la CMX a la CMXIII y, por último, una, figura MXXXI, firmada por Zarza y Cibera. Ésta, es la misma que la portada de la colección de novelas, *La Semana Pintoresca,* editada por Castello que ya hemos visto al comentar, *La Dama de Monsoreau,* de Dumas (1845).

El estilo y la iconografía de estas ilustraciones son semejantes a las de, *Los misterios de París,* de Sue (1844). Retratos muy expresivos de los personajes y escasas escenas narrativas, concretamente dos. Muestran un reducido número de arquetipos sociales, reflejando las cualidades físicas y psicológicas mismos. Los más logrados son los firmados sólo por Castelló, (grabador) un militar, un mendigo y un dandy. Las de Múgica son algo toscas y rígidas en el tratamiento de las imágenes, como los retratos de, *El capitán Justo, El doctor Clemente, Martín* y *Perrine Martín.* Citamos algún ejemplo, la figura CMX, que presenta a un arrogante militar, dice así:

---

[184] Ibídem, p. 400.
[185] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 251.
[186] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 247.
[187] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., pp. 251/252.

"La fisonomia de este gefe, hombre ya de edad presentaba una mezcla bastante grotesca de simpleza y jactancia. El tricornio colocado en facha sobre su frente puntiaguda, sus cejas altas, nariz chata y arremangada, las patillas de la boca de hacha, el pecho prominente bajo su uniforme azul cruzado con una faja amarilla."[188]

O la descripción que refleja la figura CMLXII, de Múgica, titulada, *El Doctor Clemente*, que dice lo siguiente:

"Era el doctor Clemente un hombre como de sesenta años, de mediana estatura, tenia la cabeza enorme, y un bosque de cabellos crespos cubria la ancha frente que contraia frecuentemente de una manera leonina."[189]

Por último, recogemos la que ilustra la única escena, figura CMLXVI, de Múgica, titulada, *La promesa*:

"Basquine los miró con una alegria feroz y djo para si: - Ahí los tengo; Escipion ciego de cólera y de odio, y el padre amenazador... ¡mios son".[190]

La novela es larguísima, de temática social, dentro del género de este escritor. Refiere la historia de un comerciante francés, arribista y desaprensivo, que se ennoblece convirtiéndose en conde y haciendo de su hijo Escipión un inútil y un malcriado. Se suceden los abusos, las tropelías y las violaciones cometidos por el vicioso joven. Pero resulta que el humilde Martín, el criado, es un hijo secreto que el conde tuvo con una campesina. Al final, se descubre el asunto, Escipión muere asesinado por su propio padre que reconoce a Martín, proclamando a todos que es su hijo; la novela acaba felizmente. Es una crítica a la burguesía que durante la Restauración (1814), pretendió ocupar el lugar de los nobles, cayendo en los defectos y desmanes de aquellos.

5.- *Matilde o memorias de una joven.* Sue, Eugène. Traducida de la última edición francesa. Madrid 1846. Establecimiento tipográfico de don Francisco de P. Mellado. Biblioteca Popular. Traducida al castellano por don J. Manuel Tenorio, 3 volúmenes en 8ª, 168x117 mm. Ilustrada con 60 láminas en madera por Ortega.[191](B.N.), (Signatura: 3/ 2154-6 y 5/3256)

Hemos catalogado cincuenta y nueva láminas, ya que la sesenta es una litografía, retrato del autor. Comprende, las figuras de la CMLXVIII a la MXXVI. El repertorio iconográfico de estas ilustraciones, muestra la mismas pautas estéticas y estilísticas en la creación de tipos, escenografías, composición y ejecución que hemos encontrado en las de, *El judío errante* (1845). Ortega transmite a éstas su impronta, recreando la imagen burguesa de los años

[188] SUE, E.: *Martín el expósito o memorias de un ayuda de cámara.* Madrid. 1846, tomo I, p. 9.
[189] Ibídem, tomo III, p. 2.
[190] Ibídem, tomo III, p. 326.
[191] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 247/248.

treinta. Desfila ante nosotros un universo social, en el que se desenvuelve la acción de este folletín. Cuenta la historia de una joven, Matilde, sobrina de una aristócrata francesa, malvada y retorcida que la acoge al quedar huérfana; la niña, sufre sus intransigencias, severidad y falta de afecto. Cuando llega a la adolescencia, la casa con Lancry, un hombre al que Matilde no quiere y, a su prima Úrsula, con un rico de baja clase. Abundan las intrigas provocadas por los personajes envidiosos, viciosos y malvados; el pintor, Lugarto, hace dilapidar sus riquezas al marido de Matilde y además concibe una loca pasión por ella. Los buenos son desgraciados por culpa de los engaños, las infidelidades, la maledicencia y las separaciones. La joven pierde al hijo que espera cuando el marido la deja para correr detrás de su prima Úrsula. La primera está, desde siempre, enamorada de Rochegune / coronel Ulrik, pero se sacrifica porque, Emma, otra jovencita lo ama y se casa con él, muriendo de pena al darse cuenta de que el marido no la quiere.

Al final, todo se compone, los buenos que merecen premio por sus sufrimiento, lo tendrán, aunque sea en el Cielo. Los malos, el castigo a sus pecados y maldades, Úrsula se suicida, Lancry muere en duelo frente al marido de la primera y el malvado Lugarto cae en un cuarto trampa y muere emparedado. Matilde, al final, descubre sus memorias que manda al coronel Ulrik /Rochegune, éste se casa con ella cuando se queda viuda. La tía de Matilde se queda paralítica, el dramón concluye dando un punto de vista moral menos pacato que otras novelas de este género. Como ejemplo recogemos algunos pasajes que ilustran las láminas. El que refleja la figura CMLXXI, *La señora de Marán* y Mortagne, dice así:

"En cuanto Mortagne, que se habia levantado para irse, quiso ponerme en el suelo, me agarré á él con todas mis fuerzas, suplicándole que no me dejase con mi tia." [192]

Expresivo el que apoya la figura CMLXXV, *La desesperación de Úrsula*, que dice:

"... abrí la ventana y medí la distancia. La luna hallábase velada por las espesas nubes, el viento gemia lugúbremente y la lluvia caia á mares." [193]

O el de la figura CMLXXXVIII, *Castigo de Lugarto*:

"Así que volvió á caer en su silla profundamente abatido dicendo á Mortagne con voz alterada – Sois un duelista consumado, y quereis asesinarme." [194]

---

[192] SUE, E.: *Matilde memorias de una joven*. Madrid. 1846, tomo I, p. 93.
[193] Ibídem, tomo I, p. 204.
[194] Ibídem, tomo II, p. 54.

O la titulada, *El cementerio*, figura MXXI, cuyo texto recoge:

Ni siquiera hubo sacerdote que dijese una oracion sobre la tumba de aquella infortunada víctima de la maldad infernal de la señora Maran." [195]

Por último, la figura MXXIV, titulada, Alegoría religiosa, recoge este fragmento:

"Baja al sepulcro dejándome entregado no al sentimiento de dolor.... sino á eternos remordimientos...."[196]

1847

Dos títulos encontramos este año: ***El Ingenios Hidalgo Don Quijote de la Mancha***, (9 láminas) y ***Escenas Andaluzas***, (20 láminas). Son veintinueve ilustraciones .

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha:* Cervantes Saavedra, Miguel de. Novísima edición ilustrada con notas, según las de la Academia Española. Madrid. Imprenta de Gaspar y Roig, calle del Príncipe nº 4. 1847, 1 volumen en 4ª, 267x178 mm. Ilustrada con 11 láminas. 1 lámina en cobre retrato de Cervantes, grabada por A. Roca, grabados y láminas en madera por Urrabieta, A. Martí, Cibera, Capuz y Toro. [197] (B.N.), (Signatura: Cerv – Sedo/ 13).

Hemos catalogado nueve xilografías, por lo tanto falta una de las reseñadas por Artigas. Están firmadas: una, por Cibera, figura MXXXIII, muestra la muerte de D. Quijote; dos, por A. Martí, figuras MLIX y MLX; cuatro por Urrabieta, figuras de la MLXVII a la MLXX, dos grabadas por A. Martí y dos por Cibera; una, por Severini, figura MLXVI y una, por Vallejo, figura MLXXI, grabada por Severini. Antonio Carnicero dice: *"tomados en su mayoría de la edición de Barcelona de 1839-40"*. [198]

Muestran una ilustración moderna, respecto a ediciones anteriores analizadas, que se reducen a meras copias de ilustraciones dieciochescas. El lenguaje iconográfico está dentro del gusto romántico que se había aplicado, como hemos visto, en el *Gil Blas*, el *Lazarillo* o en las *Obras de Quevedo*. Los

[195] Ibídem, tomo IV, p. 406.
[196] Ibídem, tomo IV, p. 451.
[197] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 253.
[198] CARNICERO, A.: Op. cit., p. 33.

arquetipos adquieren un aire costumbrista y pintoresco, conseguido a base de una mayor espontaneidad en el dibujo, respecto a la rigidez y solemnidad de las composiciones académicas. Las escenas quedan meramente esbozadas en cuanto a lo escenográfico y se centran en la anécdota de la aventura quijotesca; ésta, se expresa con bastante gracia, vivacidad y soltura, aunque algunas estén más logradas que otras.

De notable factura la que presenta la muerte del héroe, figura MXXXIII, grabada por Cibera, que nos recuerda, en la composición, el cuadro de Rosales, *La muerte de Isabel la Católica.* Notable la recreación del personaje de Sancho Panza, figura MLIX, grabada por A. Martí que puede ser de Urrabieta, pues, Sancho, aparece con las mismas características dibujísticas que en la figura MLXVII. Muy bien estructurada la figura MLXX que presenta a don Quijote vencido por el Caballero de los Espejos, de Urrabieta, que recuerda sus ilustraciones para las novelas históricas, como *Ivanhoe.* Muy delicada y de deliciosa composición la figura MLXXI, de Vallejo, con las aldeanas sobre las burras rodeando a Aldonza, don Quijote y Sancho arrodillados delante de ellas; original, sensible y pintoresca. En conjunto, muy interesantes.

2.- *Escenas andaluzas:* Estebánez Calderón, Serafín. Edición de lujo adornada con ciento veinte y cinco dibujos, por don F. Lameyer. Madrid. Imprenta de don Baltasar González, calle de Hortaleza, nº 89, 1 vol. En 8ª, 231x160 mm."19 láms. En madera por Lameyer (d) y Ortega, Fernández, Cibera, Castelló, Paris (g.). Cubierta y portada grabadas." [199](B.N.), (Signatura: E.R. – 5128). En la página del frontis se lee:

"Bizarrias de la Tierra. Alardes de Toros, rasgos populares, cuadros de costumbres y artículos varios que de tal y cual materia, ahora y entonces, aquí y acullá y por diverso son y compas, aunque siempre por lo español y castizo ha dado á la estampa EL SOLITARIO, nuevamente ahora reducidos á un cuerpo y compilacion enriquecida con mucho de nuevo y de inédito por el cuidado y esmero de algun aficionado."[200]

Hemos catalogado veinte láminas xilográficas que comprenden las figuras de la MXXXVII a la MLVI, sobre dibujos de Lameyer, grabadas, once, por Fernández; tres, por Ortega; cuatro, por Cibera; una, por Castelló y, una, por Molina. Es una novela costumbrista que presenta, en varios cuadros narrativos, las costumbres populares andaluzas, las ferias, hábitos, tradiciones, bailes, toros. Notables los arquetipos iconográficos creados por Lameyer que se identifican con los estereotipos difundidos por los viajeros románticos ingleses y franceses en Andalucía, toreros, guapos, chulos, manolas, flamencas, gitanas, cigarreras y bandoleros. Prueba de la majeza y pintoresquismo de los personajes, es el contenido de los pasajes que ilustran

[199] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 256.
[200] ESTEBÁNEZ CALDERÓN, S.: *Escenas andaluzas.* Madrid. 1847, portada.

las láminas, como el de, *Gracias y donaires de la capa*, figura MLV, cuyo texto dice:

"...las embozamos con el mismisimo aire, de aire vendaval, solo que levantamos el lado derecho de la cabeza." [201]

O la titulada, *El bolero*, figura MXL, cuyo expresivo texto refiere:

" No podré mas decir por parte mia sino que desde el primer lazo y rueda que tejió y deshizo con sus brazos airosos la danzadora gentil, me sentí llevado en bilo á otro pais encantado." [202]

La figura MXLII, *La niña en la feria*, está apoyada en un verso sobre las delicias del galanteo y lo propicias que son las ferias para ello, dice así:

"Apenas dá un paso
Cuando se le acerca,
Famoso soldado
Que venció en la guerra.
Sombrero con plumas;
Valona y cadena,
Y al brazo bizarro
La capa revuelta.
Las calzas y veste
Grana de Florencia,
Y del talabarte
Durindaina cuelga." [203]

Por último, la figura MXLIX, *Un baile en Triana*, muy expresiva y cuyo texto dice:

"Después de que concluyó el romance salió la Perla con su amante el xerezano á bailar. Él tan bien plantado en su persona cuando lleno de majeza y boato en su vestir; y ella así picante en su corte y traza como lindísima en su rostro..." [204]

Lameyer resuelve las que ilustran escena de masas, con su maestría característica, los trazos articulan las figuras con soltura y gracia inusitadas, confiriéndoles la apariencia de arabescos; así, el tratamiento escenográfico adquiere notable expresividad, como en, *La rifa andaluza*, figura MXXXIX, *La feria de Mairena*, figura MXLII, *El Roque y el Bronquis*, figura MXLVI, *Un baile en Triana*, figura MXLIX y *Asamblea General*, figura MLII. Otras, muestran personajes llenos de vitalidad y pintoresquismo, como, *La niña en la feria*, figura MXLII, *La Celestina*, figura MXLV, *Dos ministros como hay muchos*, figura MXLVII o *D. Egas el escudero*, figura MLI. Más rígida y envarada resulta

[201] Ibídem, p. 302.
[202] Ibídem, p. 25.
[203] Ibídem, p. 42.
[204] Ibídem, p. 211

la titulada, *Toros y ejercicios a la gineta*, figura MXLVIII. La labor del dibujante y los grabadores consigue, con estas bellas ilustraciones, la recreación del universo iconográfico de la Andalucía romántica, pintoresca, cargada de tópicos y de estereotipos folkóricos. Esta obra vino a ser, la expresión de la imagen popular del sur de España, como lo había sido en su momento la obra, *Escenas Matritenses*, de Mesonero Romanos, con la imagen de la sociedad de Madrid.[205]

1848

Tres títulos encontramos este año: ***El Romancero Pintoresco***, (36 láminas); ***El pilluelo de Madrid***, (12 láminas) y ***Martín el expósito, memorias de un ayuda de cámara***, (15 láminas). Son sesenta y tres ilustraciones, que comprenden las figuras, de la MLXXII a la MCXXXIV.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA:

1.- ***El Romancero pintoresco o colección de los mejores romances antiguos:*** Dirigida por don Juan Eugenio Hartzenbusch. Editor don José Ramón Benedicto. Imprenta de Alhambra y Compañía, calle de la Colegiata nº 4. Madrid. 1848. 328x261 mm. en folio. "37 láms. Folº. Ilustr.: Portada encuadrada en una orla formando arco árabe. Láminas litografiadas por Antonio Bravo, J. Lozano, J. Vallejo, Pic de Leopol, J. de Méndez, Sainz, José del Dardo, Francisco Lameyer, Fernando Ferrand, Carlos Luis de Ribera, Luis A. Fenech y José Gutiérrez de la Vega." [206] (B.N.), (Signatura: 1/ 66173).

Hemos catalogado las treinta y seis litografías de los ejemplares consultados en la B.N. y en la B.M.R. Comprenden las figuras de la MLXXXIV a la MCXV y de la MCXXXI a la MCXXXIV. Establecemos una relación de las láminas que elabora cada artista: nueve, A. Bravo; dos, J. del Dardo; una, L.A. Fenech; una, F. Ferrand; una, J. Gutiérrez de la Vega; dos, Lameyer; una, Lozano; nueve, J. de Méndez; una, Pic de Leopol; una, C.L. de Ribera; cuatro, Sainz y cuatro, J. Vallejo.

Esta selección de viejos romances constituye una de las obras más bellamente ilustradas en la decadencia del período romántico[207]. Cada litografía recrea un pasaje del romance; estos, aparecen agrupados por su temática, así, *Romances históricos, Romances moriscos, Romances caballerescos, Romances amorosos y Romances pastoriles.* Cada apartado va introducido por

[205] BOZAL, V.: *El grabado popular en el período romántico.* Op. cit, pp. 313/317.
[206] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 279.
[207] VEGA, J.: *La estampa culta en el siglo XIX.* SUMMA ARTIS. VOL. XXXII. Op. cit., p. 141.

una bella lámina que sirve de portada, algunas, como la figura MLXXXV, son cromolitografías.[208]

Los romances históricos recogen los temas tradicionales del romancero, como el de *La Cava*, ilustrado por una bellísima litografía de Vallejo, que plasma de forma literal el siguiente fragmento del romance:

"Metieronse en un jardín
Cerca de un famoso ombrío
De jazmines y arrayanes
De pámpanos y racimos." [209]

Narra el romance cómo don Rodrigo ve a la Cava con sus doncellas desde una celosía y se enamora de ella, le hace proposiciones y consigue que Florinda pierda su flor:

"Si dicen quien de los dos
la mayor culpa ha tenido,
Digan los hombres La Cava,
Y las mujeres Rodrigo." [210]

Otras ilustraciones reflejan los distintos ciclos, sobre todo el del *Mío Cid,* como se ve en los siguientes títulos: *La penitencia de Rodrigo; Altercado de Bernardo y el rey,* sobre el tema de Bernardo del Carpio; *Fuga del Conde Fernán González; Muerte de los infantes de Lara; La venganza de Mudarra; Doña Jimena pidiendo justicia; Muerte de D. Sancho; Arias Gonzalo sale a responder por Zamora; La jura de Santa Gadea; El Cid y el león; Los condes de Carrión vencidos en duelo; Los moros de Toledo desisten de reclamar su mezquita; Amores de Alfonso Octavo con Fermosa; Muerte de D. Fadrique; Muerte del rey D. Pedro.* Espléndida, como todas, ésta que recoge e ilustra un fragmento del romance sobre la muerte de Pedro el Cruel a manos de su hermano, Enrique de Trastámara, figura MCIII, de José de Méndez:

"Al envainar el puñal
El pie le puso en el cuello,
Que aun allí no está seguro
De aquel invencible cuerpo,
Riñeron los dos hermanos,
Y de tal suerte riñeron
Que fuera Cain el vivo
A no haberlo sido el muerto." [211]

Otras que apoyan romances de este grupo son: *La batalla de Aljubarrota; Muerte de D. Álvaro de Luna; El triunfo del Ave María y Jornada de Túnez.* De

[208] Ibídem, p. 131.
[209] *Romancero Pintoresco.* Dirigida por Juan Eugenio HARTZENBUSCH. Madrid. 1848, p. 4.
[210] Ibídem, p. 4.
[211] Ibídem, p. 71.

los *Romances moriscos*, destacamos: *Abenámar y Galiana; Muerte del esposo de Zaida; La mañana de San Juan; Fiesta morisca de toros en Ávila; Lísaro rescata a Zaida; Azarque preso en las cañas; el español en Orán.* Entre los *Romances caballerescos*, que introduce una bellísima portada gótica, la figura MXCV, de Luis A. Fenech, están los titulados: *El Duque y la Duquesa de Braganza; Don Gaiferos; Batalla de Roncesvalles; Doña Alda.* Los *Romances amorosos*, de los que sólo hay uno, la misma litografía que sirve de portada a este bloque, ilustra el romance, titulado, *Albano, el pescador*, litografía a dos tintas de A. Bravo, figura MXCI. Por último, los *Romances pastoriles*, de los que sólo hay uno, ilustrado con una litografía de A. Bravo, figura MXCII, titulado: *Belardo el envidioso.*

Este espléndido repertorio iconográfico pone de manifiesto el resurgimiento que la litografía tuvo a partir de 1845, saliendo del descrédito y cansancio que había producido el abuso de esta técnica para fines no artísticos, con la publicación de bellísimas obras ilustradas en las que se incorporan nuevos avances, como la litografía a dos o más tintas (cromolitografías). Notable el preciosismo del tratamiento en los temas históricos, elaborados por un conjunto de artistas importantes, cuyas imágenes denotan el lenguaje formal nuevo dentro de la estética romántica. Es evidente que contaron con una mayor posibilidad de recursos para la edición de obras de lujo, magníficamente ilustradas como la que nos ocupa. [212]

Las láminas muestran escenas de batallas realizadas de forma magistral, con gran dinamismo y acertado movimiento de masas, desde el punto de vista escenográfico. Notable la estética y el estilo en el tratamiento de los personajes y en la recreación de la ambientación histórica, exquisitamente cuidada y muy documentada, por ejemplo: *La muerte de los Infantes de Lara*, de A. Bravo, figura MLXXXVII; o, *Los Condes de Carrión vencidos en duelo*, de José del dardo, figura MXCIV; así como, *Arias Gonzalo*, de J. de Méndez, figura MCI; *La batalla de Roncesvalles*, del mismo autor, figura MCVIII; y, por último, *La batalla de Aljubarrota*, de Sainz, figura MCXIV. De ésta dice el fragmento que ilustra:

> *"Si el caballo vos han muerto,*
> *Subid, rey, en mi caballo;*
> *Si en pie no os podeis tener,*
> *Llegad, subíreos en brazos."*[213]

---

[212] "Ciertamente la litografía se fue desacreditando, aunque hubo esfuerzos por realizar ediciones de calidad. Entre estos esfuerzos se destaca la publicación de Recuerdos y bellezas de España (1839-1865) debidos al infatigable Francisco Javier Parcerisa..[.....] . Otras empresas de importancia fueron las ilustraciones de novelas, mereciendo un lugar destacado la edición de M.J de Larra, El doncel de D. Enrique el Doliente (1852) ilustrada magníficamente por Vicente Urrabieta,...[..], en estos años vieron la luz obras como El Álbum artístico de Toledo (1847), el Romancero Pintoresco (1848), las leyendas árabes (1856)..." VEGA, J.: Op. cit., p. 141.

[213] *Romancero Pintoresco*. Op. cit., p. 73.

Excelentes, también, las que muestran un tratamiento idealizado de paisaje, como: *La fuga del Conde Fernán González*, de A. Bravo, figura MLXXXVI, y las portadas, del mismo autor, de los romances amorosos y pastoriles, figuras MXCI y MXCII; o, *La jornada de Túnez*, de Lameyer, figura MXCVIII, que es una marina con barcos; así mismo, el marco natural de la titulada *Abenámar y Galiana*, del mismo autor, figura MXCIX; o el abrupto paisaje de *La penitencia de Rodrigo*, de I. Lozano, figura MC; en *Lísaro rescata a Zaida*, de J. de Méndez, figura MCVI; y, por último, en *La muerte de D. Sancho*, de Pic de Leopol, figura MCX. Dice el fragmento que ilustra:

"El venablo que llevaba
A Bellido se lo ha dado,
El cual desque ansí lo vido
De espaldas y descuidado,
Levántose en los estribos,
Con fuerza se lo ha tirado,
Diérale por las espaldas
Y á los pechos ha pasado."[214]

En un grupo de láminas el dramatismo está magistralmente tratado, como ejemplo citamos: *Muerte de D. Fadrique*, figura MLXXXIX; *El Cid y el león*, figura MXCIII; *La muerte del rey D. Pedro*, figura MCIII o *El triunfo del Ave María*, con el caballo muerto y el moro decapitado en primer plano, figura MCIV; la *Muerte del esposo de Zaida*, figura MCV; *La muerte de D. Álvaro de Luna*, figura MCXV o *Jimena pidiendo justicia*, figura MCXXXIII y *El Duque y la Duquesa de Braganza*, figura MCXXXIV, ambas de J. Vallejo. Ésta última, recoge la trágica escena en la que el Duque mata a su esposa en presencia de sus hijos, de corta edad, que están sobre el lecho y cuyo expresivo verso plasma literalmente la lámina:

"Revolvió el duque su espada
A la duquesa heria
Dióle sobre su cabeza
Y á sus pies muerta caia
Cuando la vido ya muerta
Y la cabeza volvia
Vido estar sus dos hijicos
En la cama do dormia." [215]

Excelentes las que muestran escenas con grupos femeninos, generalmente en composiciones escenográficas al aire libre, en medio de jardines o espesuras frondosas como, *La Cava*, figura MCXXXI; *La mañana de San Juan*, figura MXCVI o *Doña Alda*, figura MCIX, de espléndida belleza, que ilustra el siguiente texto:

---

[214] Ibídem, p. 39.
[215] Ibídem, p. 128.

"Al son de los instrumentos
Doña Alda adormido se ha,
Ensoñando habia un sueño,
Un sueño de gran pesar." [216]

Las de asunto amoroso e intimista, como la *Portada* del romancero, de A. Bravo, figura MLXXXIV, o la que introduce los *Romances Pastoriles*, del mismo autor, figura MXCII, cuyo texto dice:

"Mirando estaba Belardo
Porque fue un tiempo su gloria,
Como ahora es su cuidado,
Vió de dos tórtolas bellas
Tejido un nido en lo alto,
Y que con arrullos roncos
Los picos se estan besando." [217]

Otras, muy notables y expresivas, son las que ilustran, *D. Gaiferos*, figura MXCVII; *El español en Orán*, figura MCVII, de tema morisco o la deliciosa, *Amores de Alfonso Octavo con Fermosa*, figura MCII que refleja literalmente en este fragmento:

"Mas como amor es tan ciego
Al rey habia engañado.
Pagóse de una judia,
Della estaba enamorado.
Fermosa habia por nombre,
Cuádrale el nombre llamado,
Olvido el rey á la reina,
Con aquella se ha encerrado.
Siete años estaban juntos,
Que no se habian apartado,
Y tanto la amaba el rey
Que á su reino habia olvidado." [218]

Los héroes literarios están espléndidamente representados en imágenes de gran belleza y dignidad, recreando con fidelidad la iconografía medieval, como vemos en *El Cid y el león*, figura MXCIII; *La jura de Santa Gadea*, figura MCXII, y *Doña Jimena pidiendo justicia*, figura MCXXIII. Espléndidas también las que ilustran los temas moriscos, *La venganza de Mudarra*, figura MLXXXVIII; *la Fiesta morisca de toros en Ávila*, figura MXC: *Abenámar y Galiana*, figura MXCIX; *la Muerte del esposo de Zaida* y *Lisaro rescata a Zaida*, figuras MCV y MCVI o *Azarque preso en las cañas*, figura MCXI. El notabilísimo conjunto de ilustraciones pone de manifiesto la maestría de los artistas que las idearon y litografiaron, excepto la de José del Dardo,

[216] Ibídem, p. 136.
[217] Ibídem, p. 141.
[218] Ibídem, p. 63.

litografiada por Pérez. Fueron estampadas en las litografías de Pérez hermanos y en la de J. Donon.

2.- *El pilluelo de Madrid:* García Tejero, Alfonso. Biblioteca, pintoresca, original, curiosa y entretenida, dedicada a don Wenceslao Ayguals de Izco por don Alfonso García Tejero. 3 partes en 1 volumen. Forma parte de la Colección *EL NOVELISTA UNIVERSAL.* Colección de las novelas de los más celebres escritores de Europa. Publicación de la Sociedad Literaria. Tomo XXVIII, XXIX y XXX, en un tomito en 12ª, 134x96 mm. Madrid 1848. Imprenta Ayguals de Izco. Ilustrada con 12 láminas en madera. [219](B.N.), (Signatura: 5/ 1947).

Hemos catalogado doce láminas en madera, de autor anónimo, que comprenden las figuras de la MLXXII a la MLXXXIII. El tomo está formado por fascículos de lo que debió ser una publicación por entregas. Sin pretensiones de novela, se limita a ser un batiburrillo variopinto, compuesto por narraciones inconexas, pues hay versos, articulitos, cuentos. Unos, de carácter pintoresco y otros, remedos de tales novelas; siempre presente el desharrapado *Pilluelo,* único hilo conductor de la obra que pone su visión sardónica y caricaturesca, cargada de una acerba crítica social, para que sirva de entretenimiento. Destaca, un folletín (culebrón), titulado, *La flor de Castilla,* con pretensiones, pero muy mala y extensa. Abundan las noticias sobre personajes históricos, poesías de intención crítico – política que sirven de expresión y cauce a las ideas del autor. En el fondo, queda patente un costumbrismo moderado y puritano, con ciertas notas de un anticlericalismo tímido. Esta intención se pone de manifiesto en el fragmento que ilustra la figura MLXXII y sirve de Introducción y título a la obra:

"Soy un rarísimo aborto
perdido, pilluelo y pobre.
Sin oro, plata, ni cobre:
Omnia mecun porto." [220]

A ésta, acompaña un poema del editor, con una dedicatoria en verso a Ayguals de Izco, que no tiene desperdicio:

"Si hubiese un gobierno sábio
Y puro, puro español....
Mas no le hay ¡Voto al Sol...
No existe, no, amigo Fabio,
Y sin esta proteccion
Las obras originales!.....
Si fuese una traduccion!....
¡Válame Dios!.....
¡Qué traducir!.....
Si ahora viviera Cervantes

[219] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 272.
[220] GARCÍA TEJERO, A.: *El pilluelo de Madrid.* Madrid. 184. Introducción.

Y viese tantos pedantes
Sin saber leer ni escribir!...
Y pasan por literatos
Los traductores fulleros...
Y son unos pasteleros
Que por liebre nos dan gatos.
El culpable es el gobierno,
Que proteccion no dispensa:
El que quiera recompensa
Chupe la punta de un cuerno."[221]

Faltas de calidad las narraciones tanto como las láminas que resultan toscas y rígidas; suelen ser meros apuntes, duras de factura y sin matices. Algunas ilustran artículos de tema histórico, por ejemplo, la figura MLXXIV, pone imagen al apartado titulado; *Sombras Chinescas*, en el que se trata la figura de Mariana de Austria, la madre de Carlos II, el hechizado, y de su consejero y valido, el jesuita alemán, Juan Everardo Nithard. Como podemos observar, es una escena de inusitada torpeza escenográfica, ampulosa e irreal, con claros anacronismos en la elaboración de los atuendos y los personajes. De distinta mano parecen las láminas, MLXXV, MLXXVI y MLXXVIII, también ingenuas, pero con menor dureza en el trazo y algo más finas en el tratamiento escenográfico, ambiental y dibujístico. La figura MLXXIX, ilustra un artículo titulado, *Cartas lúgubres (1). El ruido de las cadenas.- Introducción:*

"¡Ay del mortal, que hallándose inocente
respira el aire de la prision oscura
y ve humillada su orgullosa frente
pálida de dolor y desventura!.." [222]

Muestra a un hombre alto y delgado, con gabán, en el interior de una celda, al principio del tomo XXIX se lee: <<*Tomo que se retrasó por la "injusta prision que acaba de sufrir el autor de esta obra popular".*>> [223]

"Muchos lectores del Pilluelo sabran quizá por los papeles públicos la injusta prision que su autor ha sufrido, en virtud de una infame y absurda delación prestada al Comandante General de la Mancha por unos latrofacciosos fugados de la cárcel de Consuegra...." [224] "(1) (Nota a pie citada en el título del capítulo).

El editor, Ayguals de Izco, fue detenido al ser acusado de tener en su casa reuniones en las que se conspiraba contra el gobierno y de preparar una insurrección en la provincia de Toledo (Esta explicación es la dada por el autor García Tejero). Por último, la figura MLXXXI, que ilustra la sección *Sombras*

[221] Ibídem, pp. 8/9.
[222] Ibídem, p. 159.
[223] Ibídem, p. 320.
[224] Ibídem, p. 159.

Chinescas. El entierro de la Constitución, encierra una dura crítica de carácter satírico, de cuyo poema extraemos un fragmento que apoya la imagen:

"Camina á paso veloz
La reforma deseada,
Y á la ley antes jurada
Le cantan el funeral.
El fraile ya se dispone
Á volver á su convento,
Y está loca de contento
La familia clerical.
Que muere... que espira
La Constitución.....
Resquiescant in pace
Y Kirieleyson..!" [225]

La lámina es muy expresiva, muestra a un pilluelo explicando con un puntero, delante de un retablillo en el que se ve el entierro de la Constitución. En conjunto, muestran una sociedad de desarraigados, estudiantes, muchachas, ancianas, taberneras, clérigos y soldados; domina la imagen de las clases bajas, salvo en las que ilustran *La flor de Castilla*, la anécdota de Mariana de Austria o la bucólica escena del jardín, figura MLXXVIII, que acompaña las, *Letrillas I. A las zagalas del Tajo,* poema tan malo como las láminas que nos recuerdan las xilografías de los romances de ciego o de las aleluyas populares:

"El rubio y bello Apolo,
Dios de la poesía,
Cual joven envidioso
Ha de tener envidia.
Al oir que os aclamo,
Preciosas pastorcillas,
Paseando del Tajo
Las márgenes floridas." [226]

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Martín el expósito o memorias de un ayuda de cámara:* Sue, Eugène. El novelista Universal. Colección de los más célebres escritores de Europa. Publicación de la Sociedad Literaria, 4 tomos. Madrid 1848. Imprenta de Ayguals de Izco. 133x96 mm, tomos 69/70, 71/72, 73/74 y 75/76. Cada uno está ilustrado con 2 láminas, menos el 72 que tiene 1. Traducido por El Doncel. Ilustrada con 15 láminas en madera, con dibujo de Urrabieta y grabadas por V. Paris. (B.N.), (Signatura: 5/ 1947)

[225] Ibídem, p. 88.
[226] Ibídem, p. 81.

Comentada la edición de 1846, hemos encontrado ésta que incluimos por la calidad de sus xilografías, realizadas por Urrabieta, que comprenden las figuras de la MCXVI a la MCXXX; en ellas queda patente la labor de este excelente ilustrador. Muestran una acabada factura en la escenografía, sobre todo, en la ambientación de los paisajes, realizados con gracia y soltura, aunque en el tratamiento de los personajes denota un cierto envaramiento y, en ocasiones, cierta torpeza que no sabemos si puede atribuir al grabador.

El repertorio iconográfico hace un recorrido por la escala social que la novela refleja, planteando los asuntos desde un punto de vista sensiblero; eligiendo las escenas más sentimentales y conmovedoras. La muerte, por ejemplo, figura MCXXIII; la del esperpento saliendo de un ataúd, figura MCXXIV o la de la muchacha de rodillas ante una fosa, figura MCXXIX. Sin embargo, Urrabieta pone de manifiesto una nueva visión, al reflejar los modelos sociales en confrontación, es decir, la lucha de clases.

Hay que tener en cuenta que el año 1848 se iniciaron, en Europa, nuevas oleadas revolucionarias en las que estuvieron presentes estudiantes, obreros y el bajo ejército. Como ejemplo citamos el pasaje que apoya la figura MCXVIII, *La Coscoja:*

"Era de baja estatura, pero sus proporciones perfectas: llevaba una especie de sayo con mangas perdidas de blancuzca lana burda con anchas rayas negras.." [227]

Y el que refleja la muerte del leñador, figura MCXXIII, que dice:

"Y luego... mi pobre padre.... quiso hablar – me muero, pero fue en vano; el hipo mortal se apoderó de él... cayó de espaldas y... murió." [228]

1849

Este año encontramos cinco títulos: ***Solimán y Zaida***, (14 láminas); ***Las tres iniciales***, (12 láminas); ***La escuela del gran mundo***, (6 láminas); ***Cosas del mundo***, (16 láminas) y ***Aventuras de Robinsón Crusoé***, (20 láminas). Son sesenta y ocho, que comprenden las figuras, de la MCXXXV a la MCCII.

[227] SUE, E.: *Martín el expósito o memorias de un ayuda de cámara.* Madrid. 1848, pp. 6/9.
[228] Ibídem, p. 11.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- *Solimán y Zaida, o el precio de una venganza. Leyenda árabe:* Ribot y Fontseré, Antonio (1813-1871).[229] Madrid 1849. Imprenta y librería de Gaspar y Roig. Editores, calle del Príncipe nº 4, 1 volumen en 8ª, 218x144 mm. Ilustrado con 14 láminas en madera. Dibujante, Miranda; grabadores, Severini, Capuz y Cibera.[230] (B.N.), (Signatura: Afr.cª. 7180-17 y Afr. 9.364).

Las catorce láminas son de excelente factura, realizadas en madera con fondo de color crema, comprenden las figuras de la MCLI a la MCLXIV. Aunque el autor la titula *Leyenda* y utiliza el verso, podemos considerarla novela dada su extensión, cuatrocientas páginas[231]. Las ilustraciones refieren los pasajes más dramáticos, algunas, recogen escenas truculentas; un ejemplo es la figura MCLXI que muestra a unas fieras devorando a un hombre. Otras, sin embargo, son de un notable lirismo, como la MCLI, de contenido iconográfico netamente romántico.

Elaboradas de forma delicada y muy expresivas, ponen de manifiesto las magníficas cualidades de Miranda como ilustrador. Éste centra la atención en la anécdota narrativa que se convierte en el punto de interés de la lámina, tratada con amplias gamas de grises de excelente matiz y ejecución, consiguiendo dotarlas de veracidad y dinamismo. Los fondos escenográficos y los planos restantes, quedan meramente esbozados. Escasos paisajes, en la primera que muestra al protagonista junto a una esfinge, figura MCLI; en la MCLIV, que muestra unas rocas y paisaje desolado y en la MCLXIV, con las fieras comiéndose hombres en el desierto. En conjunto, son muy bellas láminas y acertadas en cuanto a la recreación del tema oriental, Egipto en el siglo XIX, cuidada la ambientación y las vestimentas, de los árabes o de los uniformes de los soldados napoleónicos.

La obra responde al género que Ferreras caracteriza como *Novela histórica de aventuras*,[232] la narración está ambientada en Egipto, el Cairo, Gaza, Barhein, lugares en los que los desgraciados protagonistas, Solimán y Zaida, desgranan su dramática historia de amores imposibles. Ella es hija del Aga, pero en realidad lo es de una esclava cristiana y de un francés; él, hijo de otro francés y de una esclava robada en Grecia por los turcos. Selín, enamorado de Zaida,

---

[229] "Ribot y Fontseré, A. , "médico catalán, compañero de Villergas, de Ayguals, de García tejero, fue diputado de ideas avanzadas, como se decía en aquel entonces, y publicó un poco de todo, dramas, comedias, artículos, poemas y, como no, algunas novelas históricas de aventuras." FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 163.

[230] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 292.

[231] FERRERAS, J.I.: Op, cit., p. 163.

[232] "A *partir de este momento, que puede coincidir con la decadencia del romanticismo ruptural*, se puede observar también que la visión romántica engendra un historicismo a todos los niveles. La novela histórica de aventuras no ha podido conservar la figura del héroe romántico, pero ha recogido el universo histórico. La ruptura desaparece, la conciencia nacional, burguesa y liberal, aparece." Ibídem, p. 176.

intriga para causar la muerte del músico, Solimán, del que está enamorada ésta, y poseerla. Efectivamente, ambos jóvenes mueren, él, terriblemente ajusticiado, empalado y con una mano cortada; y, ella, el día de su boda con Selín, obligada por el padre, el Aga, que quería vengarse así de la madre de la muchacha, se envenena. Mueren ambos y su amigo, Muley – Ben, los entierra juntos al lado del sicomoro, lugar en el que fueron tan felices. El padre de Solimán que era un juez francés, viejo y amargado, medita en París sobre el cruel y fatal destino. El libro, en verso, es bellísimo y, de él, extraemos algunos fragmentos que acompañan a las siguientes láminas. A la figura MCLI:

"Porque el cantor, temiendo hasta su sombra,
con la del sicomoro se defiende,
que en la arena á manera de una alfombra
á gran trecho negrísima se estiende." [233]

O el fragmento que acompaña a la figura MCLIII:

"Monta un soberbio alazan
que oliendo a sangre se alegra;
su cola es larga , y mas negra
que si fuese de alquitran.
Fiero es su mirar y torvo
lo mismo que el del jinete,
que á la vil chusma acomete
Blandiendo un alfange corvo." [234]

También el pasaje que ilustra la figura MCLVIII:

"Gulnara estaba dormida
junto a ti, sin sobresalto,
yo tuve el puñal en alto
pendiente de él vuestra vida,
pero me faltó valor
para romper con mis manos
modelos tan soberanos." [235]

El que describe la terrible escena de la figura MCLXI:

"Aves ve en torno volar
que dan siniestros graznidos:
y se querran disputar
sus despojos consumidos." [236]

---

[233] RIBOT Y FONTSERÉ, A.: *Solimán y Zaida*. Madrid. 1849, p. 4.
[234] Ibídem, p. 46.
[235] Ibídem, p. 138.
[236] Ibídem, p. 267.

Por último, recogemos el fragmento que apoya a la figura MCLXIV:

"Apenas queda en la tienda
del infeliz mas que un cráneo
y se ve léjos muy léjos
como se estan dispurtando
muchas hienas y chacales
sus miembros despedazados." [237]

Es ésta una de las últimas y raras producciones de la novela histórica en España, que ya manifestaba un decaimiento notorio en este género que sustituían nuevos gustos editoriales y lectores. [238]

2.- *Las tres iniciales:* Álvarez Durán, Francisco. Novela de historia contemporánea y de costumbres. Madrid 1849, 3 partes en un volumen. Establecimiento literario – Tipográfico de don Saavedra y Compañía, calle de la Flor Alta nº 3. 224x152 mm. Ilustrada con 12 láminas litografiadas por Pizarro (d) y Bachiller (g).[239](B.N.), (Signatura: 1/ 170280).

Las doce láminas catalogadas, comprenden las figuras de la MCLXVII a la MCLXXVIII. Ilustran pasajes de esta farragosa novela de aventuras, pre-realista que entra dentro de las corrientes folletinescas francesas. Ambientada en la España de la primera mitad del siglo XIX, de 1829 a los años 40. Ante nosotros discurre un abanico variopinto de personajes, bandidos, comerciantes, militares, jóvenes, frailes. También desfilan las ciudades, Madrid, Sevilla, Cádiz y, al fondo, los ecos de la revolución de 1830 en Francia y de las guerras carlistas, aquí.

El título hace referencia a tres iniciales, que representan otros tantos ideales, inteligencia, bondad y trabajo que hay que ejercitar frente a la pasiones desatadas, la traición, el deshonor que abocan al hombre a su destrucción. A pesar de la moralina de esta increíble y pintoresca novela, se desprende un cierto tufillo de anticlericalismo. Las excelentes litografías de Pizarro reflejan este panorama variado rico en personajes populares, como se puede observar en el fragmento que ilustra la figura MCLXVIII:

"Ortega atacado por todas partes dio un salto atrás: se guarece cogiendo una silla en la mano izquierda y amartilla con la derecha una pistola." [240]

---

[237] Ibídem, p. 373.
[238] "De esta novela histórica de aventuras derivará en línea recta la novela histórica nacional o episodio nacional, novela en la que tampoco existe un protagonista romántico en ruptura con el mundo, pero novela en el que existe un universo al que se juzga y hasta se materializa, con y a través de una aguda conciencia política ..[...], o de otra manera, la novela histórica de aventuras politizará o nacionalizará la novela." FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 177.
[239] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 283.
[240] ÁLVAREZ DURÁN, F.: *Las tres iniciales*. Madrid. 1849, p. 48.

De notable factura, dominan las escenas de grupo, realizadas con precisión y soltura dibujística, siendo notables los claroscuros y el tratamiento, tanto en la composición como en las escenografías. Sin embargo, pese a su innegable interés y preciosismo técnico, las figuras acusan un cierto envaramiento en lo gestual, resuelto con cierta ingenuidad, lo que las hace en verdad deliciosas. Muy cuidadas las vestimentas de la época que confieren convicción y verismo a las imágenes que representan.

Muestran una sociedad burguesa, convulsa por las revoluciones liberales y los sentimientos antireligiosos, como observamos en la representación del orondo clérigo, que nos remite al arquetipo del *clérigo de misa y olla*, que aparece en *Los españoles pintados por sí mismos*, figuras MCLXXIII y MCLXXVI; es notoria la intención pintoresca y costumbrista. Espléndida la lámina MCLXX que ilustra un naufragio en una magnífica composición de carácter netamente romántico. Apoya el siguiente pasaje:

"Atontado el grumete por la elevacion de la caida y por el violento golpe que diera sobre el agua y próximo á hundirse para siempre, se siente sostenido y levantado por debajo. Conoce al perro que vuelve hacia él el hocico como para animarlo y estimularlo. - Oscar,... fiel Oscar, dice el grumete, has venido á morir conmigo." [241]

Y la última, que supone la imagen del final feliz de la novela, figura MCLXXVIII:

"¿ Me amaras siempre como ahora, Angela? Preguntó Gonzalo; esta respondió con solo una mirada, pero aquella mirada decia tanto....." [242]

3.- *La escuela del gran mundo:* Gómez de Bedoya, Fernando. Novela original. Madrid 1849. Vda. de Calero. Imprenta nº 149. 1 volumen en 8ª, 227x157 mm. "Cabeceras, viñetas e iniciales en madera. Ilust.: láms. En madera, firmadas por Urrabieta y Severini". [243](B.M.R.), (Signatura: H – VI/ 7).

Hemos catalogado seis láminas xilográficas que comprenden las figuras, de la MCLXXXVII a la MCXCII, grabadas no sólo por Severini, sino también por Coderch; cada uno, tres. La primera, figura MCLXXXVII, es de torpe factura respecto a las demás; toscos los personajes y la escenografía. Las cinco restantes, muestran una escenografía muy lograda, creando un ambiente apropiado y convincente donde se desenvuelven los hechos que muestran la imagen de una sociedad burguesa acomodada. Los personajes interpretan su papel en el asunto que Urrabieta elige, plasmando los momentos más emotivos con la intención de conmover al lector, haciendo concesión a alguna truculencia, como en la figura MCXC, que ilustra el siguiente pasaje:

---

[241] Ibídem, p. 155.
[242] Ibídem, p. 122.
[243] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 289/290.

"Cuando aquel asesino deslizóse del sitio que lo ocultaba, y poniéndose ante quien iba á sacrificar, alzó su puñal. [244]

4.- *Cosas del mundo:* Hurtado, Antonio. Novela de costumbres. Edición de lujo con láminas y grabados hechas a propósito por los mejores artistas españoles. Tercera edición. Madrid 1849. Librería de D. León Pablo Villaverde. Editores, calle de Carretas nº 4. "Esta novela se escribió para el Folletín de El ESPAÑOL". (En la Introducción). En el catálogo de Artigas encontramos: "Madrid, A. Santa Coloma, 17 láminas en 4ª. Ilust.: Láms. Y grabs. En boj por Urrabieta, Benedicto, Vallejo." [245] (B.N.), (Signatura: 1/ 15302).

Catalogamos dieciséis láminas en madera, con fondo crema. No sabemos porque no coinciden los nombres de las editoriales, del ejemplar consultado y del que reseña Artigas, por lo demás, encontramos que las ilustraciones están realizadas por otros dibujantes y grabadores, además de los citados por ella. Dos, firmadas por C. Múgica, grabadas por K, las figuras MCLXV y la MCLXVI; cuatro, firmadas por Saynz, grabadas por Benedicto y Burgos, figuras MCXCIII a la MCCI, y, una, de Vallejo, grabada por Varela, figura MCCII.

La novela, de estilo folletinesco, es muy insulsa. La sinopsis es la que sigue, un joven de provincias, prometido a María, Julián, viene a Madrid para hacerse un porvenir y se encuentra con una sofisticada sociedad, ridícula e hipócrita. Se enamora de la hija de un conde, Julia, casquivana y coqueta. Todos los jóvenes aristócratas y burguesitos se burlan de él, de su tosquedad y falta de clase. Julia y su hermana Carolina se casan con gente de su categoría. Julián se entera de la boda, se bate en un duelo en el que es herido y, desengañado, se vuelve al pueblo donde María acaba de morir.

Vuelve a Madrid para vengarse, se enriquece y se convierte en un cínico, hunde a las dos hermanas, a los padres y a los maridos. Luego resulta que María no murió y la casaron con un rico del pueblo. Al final, todo acaba de perlas, claro que después de múltiples y truculentas venganzas, peleas, desplantes, pero todo en plan muy fino. Las dos hermanas y María se casan, los maridos se mueren, el padre de las chicas se pega un tiro y son,... cosas del mundo.

Las láminas reflejan los distintos personajes y los tipos de las diferentes clases sociales, la burguesía provinciana y la aristocracia madrileña, del siglo XIX. Desfilamos por salones lujosos, gabinetes elegantes; aparecen lujosos atuendos, fraques y trajes de baile; se suceden las figuras y grupos de petimetres, damitas y amazonas. Como contrapunto, algunas muestran el idílico contraste entre el campo y la ciudad. Los momentos más dramáticos de

[244] GÓMEZ DE BEDOYA, F.: *La escuela del gran mundo.* Madrid. 1849, p. 267.
[245] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 290.

la obra están resueltos a base de posturas declamatorias, como en el duelo, la muerte, el desengaño, la venganza. Urrabieta muestra un claro dominio en los recursos escenográficos y en los expresivos, aunque confiere una cierta rigidez a los personajes, resultan convincentes; acertadas, bien construidas las escenas y muy cuidada la escenografía. Excelentes las figuras MCXCIII y la MCXCV, dotadas de notable verismo y gracia. Más toscas las de Saynz y muy interesante la de Vallejo, figura MCCII, cuyo texto dice:

"Ah.!... teneis razón ¡pobres maridos!...¡ cuanta candidez!... La otra tarde en el Prado iba Julia en su carretela descubierta mas ufana que una princesa." [246]

Interesantes también las de Múgica, una de las cuales, la figura MCLXVI, ilustra el siguiente pasaje:

"Y Julia componiendo su semblante, aunque llevaba un infierno en el corazon, se apoyo en la mano de Monreal." [247]

En conjunto, este repertorio iconográfico muestra la imagen de una sociedad burguesa y conservadora que mantiene los principios moralizantes, en la que se expresa una crítica social a esta alta, vacía e inútil aristocracia decadente, pero que en el fondo, a pesar de todo, puede ser feliz y salvarse, sobre todo las débiles mujeres. A la vez, se exaltan los valores del hombre que se mantiene puro e inocente en el medio natural, el campo, y que es el que, con su actitud y acciones, lleva a cabo la lección de moral.

II- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Aventuras de Robinsón Crusoé:* Defoe, Daniel (1660?- 1731). Seguidas de una disertación religiosa, por el abate Labourderie. Traducidas de la última edición francesa e ilustrada con notas de don José Alegret de Mesa. Abogado del Ilustre Colegio de Madrid. Publicadas por don Nicolás Cabello. Madrid 1849.[248] Establecimiento tipográfico de A. Vicente, calle de Lavapies nº 10, dos tomos, en 4ª, 219x156 mm. Ilustrado con 20 láminas en madera. (B.N.), (Signatura: 1/ 76757).

Se publicó por primera vez en castellano en París (1835) y tuvo en España tres ediciones antes de 1849; dos de ellas en Madrid, (Boix, 1843, y Cabello, 1849) en 1850, otra de Mellado. Además se publicaron varias adaptaciones para niños; una en París, (1826) y otra en Madrid, (1841).[249] Es importante constatar que esta novela prerromántica haya estado ausente en el repertorio de

[246] HURTADO DE MENDOZA, A.: *Cosas del mundo.* Madrid. 1849, p. 83.
[247] Ibídem, p. 262.
[248] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., pp. 180/181.
[249] Ibídem, p. 181.

traducciones hasta una época tan tardía, explicación que sólo puede achacarse a la férrea censura, tanto de la iglesia como de la corona, al considerarla como obra perniciosa o gravemente peligrosa. (Tampoco fueron traducidos Diderot, Rousseau o Voltaire, hasta los años del Trienio Liberal).[250]

Fue una novela de tesis, de ideas muy avanzadas, para la sociedad inglesa de Siglo XVIII. Se publicó por primera vez en 1719, apareciendo en las entregas de una revista; más tarde se editó como libro, recogiendo todos los capítulos en dos volúmenes. Narra las aventuras de un joven adolescente, díscolo, rebelde y perezoso que se escapa de casa y se enrola en un barco; éste naufraga en una isla desierta, donde permanecerá el héroe treinta y cinco años en soledad. Allí, descubre la importancia de la naturaleza, la bondad innata de los seres creados y recupera en sentimiento religioso.

El planteamiento es dual, por un lado, incide en el respeto a la moral establecida, al orden tradicional; por otro, novedoso y ruptural, en cuanto a la aparición de conceptos tales como, la importancia del hombre como ser individual, sin el soporte de los privilegios de la sangre o del estamento. A estas ideas, añade la del buen salvaje, la del valor de la naturaleza y la de constituir un nuevo orden social partiendo del individuo y de la libertad. Todo ello Defoe lo desarrolla mediante un discurso literario ameno, realista y descriptivo, acercándonos a los universos pintorescos, exóticos y desconocidos de lejanos continentes. Constituyó un hito para los autores de la Ilustración, Rousseau en su *Emilio,* dice de su protagonista:

"Este libro será el primero que leerá mi Emilio. Durante mucho tiempo constituirá toda su biblioteca y siempre ocupará en ella un lugar destacado..." [251]

El notable éxito de esta fascinante obra hizo que, en 1719, el autor publicase, *Más aventuras de Robinsón Crusoé* y, en 1720, *Reflexiones serias hechas durante la vida y las sorprendentes aventuras de Robinsón Crusoé.* En Francia se tradujo en 1720, coincidiendo con el éxito de, *Les aventures de Télèmaque,* (1717); también, en Alemania, (Goethe cita la obra como una de sus primeras lecturas) y en Suecia. Algunas notas de *Pablo y Virginia*, la novela de Bernardín de Saint-Pierre, se pueden considerar como *"robinsonadas"*, como en el exotismo y en la isla convertida en Paraíso. En 1726 aparecieron en Inglaterra, *Los viajes de Gulliver* de J. Swift, novela que fue también adscrita al público infantil, aunque poco tenga que ver con los intereses de los niños, pues

---

[250] Ibídem, pp. 18/20.

[251] "Tal es el comienzo de una larga disertación que Rousseau hace en la segunda parte de El Emilio y en la cual describe con ardiente celo la conducta y la evolución de Robinsón, al que señala como ejemplo incomparable. Robinsón, que, despojado de los medios técnicos auxiliares y de los influjos de la decadente civilización, se vale únicamente por sí mismo, vive una vez más la dignidad humana en el más alto sentido de la expresión," HÜRLIMANN, B.: *Tres siglos de literatura infantil europea.* Barcelona. 1968, pp. 79/80. (El Emilio fue publicado en 1761-62).

es obra fundamentalmente filosófica, antecedente de la literatura de la Ilustración, por su crítica a las formas despóticas de gobierno y alegato de la utilización de la razón y el diálogo frente a la violencia. [252]

Las veinte xilografías pueden ser de Urrabieta, aunque sólo en dos aparece su firma, las demás están grabadas por varios autores; una, por Álvaro, figura MCXXXV; una, anónima, figura MCXXXVI; dos, por Benedicto, figuras MCXXXVII y MCXXXVIII; siete, por Carnicero, figuras de la MCXXXIX a la MCXLV; cinco, por Coderch, figuras de la MCXLVI a la MCL; dos, por Toro, figuras MCLXXXIII y MCLXXXIV; dos, de Urrabieta, grabadas por Benedicto, figuras MCLXXXV y MCLXXXVI. Las láminas son de gran interés por su original temática, ya que reflejan un panorama iconográfico pintoresco y exótico, mostrando paisajes y personajes de lejanos países, tipos y costumbres.

Magistralmente recreados los diversos ambientes, vegetación selvática, paisajes australes. Ante nosotros desfilan las tribus salvajes, hordas de caníbales, señores chinos, tártaros, aventureros ingleses, españoles y otras. De las que ilustran la primera parte, los años que Robinsón pasa en soledad, es muy bella la titulada, *Sociedad de Robinsón al principio de su destierro a la isla*, figura MCXL, en la que se nos muestra una espléndida selva, con plantas, árboles y arbustos de un paisaje lujuriante y exótico; o la del naufragio:

"Huye Robinsón de la casa paterna, y se embarca en un buque, el que zozobra y viendo el peligro en que está, cae desmayado."[253]

Excelente ilustración realista que plasma la tempestad que azota el barco, figura MXXXVII; la titulada, *Encuentra Robinsón a Domingo en la isla*, figura MCXLII o la del mismo grabador, figura MCXLI, que muestra el encuentro con el perro que está entre los restos del barco naufragado, cuyo pie dice:

"Al llegar al buque Robinsón, le sale ladrando un perro sobre cubierta, único ser viviente que se ha librado del naufragio."[254]

En conjunto, son de excelente factura, muestran un notable dinamismo en la composición de las figuras, tratadas con cierta ingenuidad, y en la escenográfia convincente y realista, tanto en los fondos y paisajes, como en el tratamiento de los grupos. Ilustran, fundamentalmente, los momentos de gran viveza narrativa, emocionantes o dramáticos, ataque de los lobos, de los salvajes, de los barcos y otros. En el segundo tomo, después de la vuelta de la isla desierta, atrapado por la curiosidad de su espíritu aventurero, se inician las nuevas aventuras de Robinsón. Surge aquí la novela de entretenimiento, abundan las peripecias: la del combate con los antropófagos; con los ingleses

[252] REAL, Á. O.: *La magia de la razón*. Granada. 1989, p. 239.
[253] DEFOE, D.: *Aventuras de Robinsón Crusoé*. Madrid. 1849, p. 17.
[254] Ibídem, p. 188.

y la trata de esclavas; los terremotos; el salvamento de unos náufragos, etcétera. En todas ellas, la constante es la lucha del héroe solitario contra la naturaleza, a la que unas veces domina, pero que, en otras, lo enfrenta a grandes peligros de forma hostil, sublime.

1850

Este año encontramos seis títulos: ***Fernando IV de Castilla o dos muertes a un mismo tiempo***, (8 láminas); ***Delirium, leyenda fantástica***, (4 láminas); ***Lucila, condesa D'Aimini***, (1 lámina); ***Pobres y ricos o la bruja de Madrid***, (12 láminas); ***Los prometidos esposos. Historia milanesa del siglo XVII***, (8 láminas) y ***Pablo y Virginia***, (13 láminas). Son cuarenta y seis, que comprenden las figuras, de la MCCIII a la MCCXLVIII.

I.- LITERATURA ESPAÑOLA.

1.- ***Fernando IV de Castilla o dos muertes a un mismo tiempo:*** Africa Bolangero, Víctor. Novela histórica del siglo XIV. Original de don V. Africa Bolangero. Madrid 1850.[255] Establecimiento Tipográfico de don J.G. Márquez, calle de la Greda nº 3 y 5. Publicada por J. Ruiz, 214x143 mm. "8 láms. 8ª. Láms. Y grabs. en madera. [256] (B.N.), (Signatura: 3/7083).

Las ocho láminas comprenden las figuras de la MCCXXIII a la MCCXXX, son xilografías de Urrabieta, grabadas por Carnicero y Ortiz, e ilustran varios pasajes de esta obra que Ferreras integra en el grupo de *Novela histórica de aventuras*. El autor se caracterizó por dotar, a sus dos novelas de este género, de una excelente documentación en cada época: la de don Pedro I, el Cruel, en la novela, *Don Pedro I de Castilla*.., y la de Fernando IV de Castilla que analizamos. Se mantuvo en la línea del género y, aunque no consiguió crear un héroe romántico convincente, sí logró configurar un entorno novelesco característico. [257]

Ambientada en el reinado de Fernando IV de Castilla que pasó a la historia con el nombre de, *El Emplazado*, cuenta la historia de los dos hermanos Carvajales.[258] En la novela, ambos son condenados a muerte, después de numerosas peripecias e intrigas cortesanas, porque el Conde, don Lope de Haro, se enamora de Beatriz, prometida de don Juan Carvajal, ahijada de la

[255] FERRERAS,J.I.: Op. cit., p. 73.
[256] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 294.
[257] "Finalmente Africa Bolangero mantiene aún vivo el universo novelesco pero no es capaz ya de crear un héroe romántico." FERRERAS, J.I.: Op. cit., p. 164.
[258] Ibídem, p. 164.

reina. El noble, ciego de pasión, le hace proposiciones, como se puede ver en el texto que ilustra la figura MCCXXV:

"- ¡Ah, Callad, Don Lope! ¡Callad, por Dios! Esclamó Beatriz horrorizada." - Si me das tu mano, le perdono. - ¡Oh perdon, perdon para él, noble Don Lope!. – Sé mi esposa. - ¡Jamás! -. [259]

La gitana Piedad y un viejo judío, personajes innobles, ayudan al malvado conde para conseguir su propósito. Se suceden los duelos entre el buen Carvajal y el mal conde, como el que ilustra la figura MCCXXVIII, cuyo texto refleja fielmente la imagen:

"Beatriz cayó desmayada al verlo. Piedad se apresuró á cubrirle el rostro. Don Juan desenvainando la espada, esclamó furioso: - ¡ Venganza, infame Conde de Haro, venganza." [260]

Mueren despeñados los hermanos y, antes de morir, maldicen al rey emplazándolo a encontrarse en el más allá unos días después. La figura MCCXXX recoge el momento en el que van a ser ajusticiados:

"La cima de la famosa peña de Martos hallábase ocupada por multitud de soldados y gentes del pueblo, en la mañana del 7 de agosto de 1312. El espectáculo que iban á presenciar no podía ser más notable y nuevo. Dos hermanos infanzones del ejército real, debían ser despeñados en castigo del asesinato que habían cometido en la persona del señor de Benavides, privado de Fernando IV de Castilla." [261]

Las láminas muestran elementos iconográficos historicistas, denotando la notable destreza de Urrabieta en la recreación de los asuntos históricos. Más logrado en el tratamiento escenográfico que en lo anecdótico; las ilustraciones refieren los momentos más dramáticos, tratando de conmover al lector, provocando sentimientos de piedad o de horror; así, refleja en las fisonomías las emociones que expresa el texto a partir de una serie de gestos reconocibles, como el retrato del malvado conde con cara de malo, gesto torvo y posturas retorcidas o el de la dulce heroína y los buenos hermanos; ella, lánguida, desmayada, suplicante; ellos, valientes, apuestos, gentiles. Citamos una de las escenas que preceden al drama final, la figura MCCXXIX, cuyo texto dice así:

"- ¡Sobrado imprudente habeis estado, Don Juan! Esclamó Doña María Alfonsa, corriendo al socorro de su hija adoptiva. Vos, vos solo habeis acelerado su muerte."![262]

---

[259] AFRICA BOLANGERO, V.: *Fernando IV de Castilla o dos muertes al mismo tiempo.* Madrid. 1850, p. 69.
[260] Ibídem, p. 166.
[261] Ibídem, pp. 234/235.
[262] Ibídem, p. 193.

2.- *Delirium, leyenda fantástica:* García de Quevedo, José Heriberto. (legado de Hartzenbusch) Sello B.N. Madrid. Imprenta que fue de Operarios a cargo de don A. Cubas, calle del Factor, nº 9. 1850, 220x147 mm. "4 lams. 8ª. Ilustr.: grabs. y láms. en madera de Zarza (d) y V. Castelló (g)." [263] (B.N.), (Signatura: 1/ 64595).

El escritor, Juan Eugenio Hartzenbusch hace el *Prólogo* de este poema dramático presentando y justificando esta obra, podemos leer alguna de sus palabras:

"La leyenda Delirium pertenece á los tiempos del Gran capitan; pero ni en las historias generales ni en las privadas que traen los sucesos de aquella época hallará el lector noticias del Conde Arturo, ni de Azeila, su padre ó su hermano. A pesar de esto la historia de arturo no es fabulosa, es verdaderísima en todas sus partes: aquellos lances han ocurrido y ocurriran muchas é infinitas veces: La historia de Arturo es la del hombre, es la representacion de las pasiones humanas en el borrascoso periodo de la Juventud.... [...] Tal es el fin de este poema; pensamiento filosófico y grave, plan sencillo y juicioso, fin loable y util. No es nueva idea ni puede serlo... [...] Los caracteres principales estan espresados con verdad notable. Arturo, fogoso, audaz, altanero y soberbio, como hombre joven y rico; Azeila, dulce, resignada cual muger é infeliz." [264]

Esta introducción del notable dramaturgo romántico, nos lleva a deducir cual va a ser la mentalidad moral, antirromántica y retrógada de la leyenda en cuestión, sobre todo, en los personajes, arquetipos de la sociedad pacata y puritana de mediados de siglo, muy lejos de la personalización del héroe romántico, puesto que ya Hartzenbusch nos pone sobre aviso del antihéroe machista que nos vamos a encontrar en esta narración. Las cuatro xilografías de Zarza, grabadas por Castelló que la ilustran comprenden las figuras de la MCCXLV a la MCCXLVIII.

Se inician con una alegoría, figura MCCXLV, sobre el bien y el mal, representados por un ángel y un demonio, (Como en la titulada *Margarita*, figura MXXXV, de la revista *El Renacimiento*, 1847, pero sin la calidad de aquella) que luchan por atraer hacia su camino al joven. La última, figura MCCXLVIII, muestra el retrato de los protagonistas y, las dos restantes, una, a Azeila con su abuelo el anciano Barón, figura MCCXLVI y, la otra, al joven Arturo ante los muros de Barleta, campamento militar, figura MCCXLVII. Excelente la factura de estas ilustraciones que denotan la calidad artística de Zarza; sobre todo la segunda que presenta espléndidos matices y claroscuros. Tratamiento figurativo de gran delicadeza y expresividad, como en la última lámina que refleja los caracteres fisonómicos y psicológicos de los personajes con acusado verismo.

---

[263] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., pp. 300/301.

[264] GARCÍA DE QUEVEDO, J. H.: *Delirium, leyenda fantástica*. Madir. 1850. Prólogo de Juan Eugenio Hartzenbusch, pp. VIII./X

Es una historia ambientada entre los siglos XV y XVI. Arturo se deja influir por el diablo del error y se va del hogar, del orden, de la joven Azeila, hija del Barón, que lo ama. Mata a un hombre en un duelo, se va con el Gran capitán y con García de Paredes. Siempre en lucha con el bien y el mal. Al final, al borde del suicidio (con pistolas) recupera la razón, se arrepiente y encuentra al hijo que había tenido con Azeila que, por supuesto, lo perdona.

3.- *Lucila, Condesa d'Aimini:* Alegret de Mesa, José. Madrid 1850. Imprenta de A. Vicente, calle de Lavapies, nº 10, 217x150 mm. "1 lám. 8ª. Un grabado boj frontispicio, firmado por Toro, viñetas y una inicial."[265] (B.N.), (Signatura: 3/ 1384).

La novela sólo está ilustrada con una lámina, figura MCCXLIV, xilografía sobre un dibujo de Zarza, grabada por Toro. No está relacionada con ningún pasaje. Es una historia cursi con ribetes de romanticismo decadente y truculento. Cuenta los amores de un joven noble con la hija de una marquesa que engaña a su marido con un amigo desaprensivo, éste la deshonra y durante varios años la convierte en crápula y licenciosa. Después la abandona y ella muere. Más tarde, el malvado individuo, es muerto en un duelo por el protagonista que se casa con la ya libre y desventurada Lucila a la que ha librado del asesino de su padre, al que había envenenado y robado la riqueza. Final feliz.

De iconografía romántica, muestra una escena de amor en un gabinete decimonónico, muy elegante, denotando por su escenografía un ambiente aristocrático. Refleja la imagen de una modesta joven, recatada, con los ojos bajos y un joven arrodillado a sus pies, se supone que declarándose. Van vestidos a la moda romántica. De notable factura, resulta una ilustración encantadora y deliciosa, totalmente emotiva y sensible.

4.- *Pobres y ricos o la bruja de Madrid:* Ayguals de Izco, Wenceslao. Novela de costumbres sociales, original de don Wenceslao Ayguals de Izco. 2 tomos, 260x176 mm. Madrid 1850. Imprenta de don Wenceslao Ayguals de Izco, calle de Leganitos, nº 47. "2 vols + 12 láms. 4ª. Ilustr.: láms. En boj con fondo de color. Dibujs. Urrabieta y Vallejo; grabs., Álvaro, Capuz, Coderch, Manini. Frisos y viñetas."[266](B.N.), (Signatura: 3/ 1122-23).

Las doce xilografías comprenden las figuras de la MCCXXXI a la MCCXLI. De éstas, siete son de Urrabieta, grabadas: cinco, por Coderch y dos, por Álvaro; cuatro, son de Vallejo, grabadas por Coderch y una, es una xilografía sobre el cuadro de Goya, *La carga de los mamelucos*, que en la novela titula la lámina, *El dos de Mayo*. La novela es un folletín, prolijo, enrevesado que presenta todas las categorías de la escala social; pobres y ricos; nobles e innobles;

[265] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 295.
[266] Ibídem, p. 297.

buenos y malos. El argumento gira en torno al enamoramiento del hijo del Duque de la Azucena, joven de 18 años, de Enriqueta, hija de un honrado pintor de caballete. El nudo de la acción gira en torno a un personaje femenino, la Bruja, cuyo trágico destino discurre paralelo al del noble protagonista de oscuros orígenes.

Se van sucediendo historias transversales de personajes secundarios, de carácter popular y barriobajero. La de los amores de Juanilla, modelo de pintor e hija de un torero del tres al cuarto, de la que se enamora un joven poeta de clase media y casi pobre, Agapito; éste pulula en torno a la nobleza y acaba suicidándose por las deudas que contrae por culpa de la abusona muchacha. Hay ciertos toques de intriga en un misterioso asesinato y en otras muertes por celos; lo más grave, la prohibición del padre del duquesito a que se case con la hija del pintor.

Los acontecimientos se irán centrando, en la desventura de los jóvenes por la intransigencia del despótico noble; en el misterio de la contrahecha y deforme Bruja y, en el trasfondo, la confrontación constante de los grupos sociales, la importancia de las categorías pese a la baja moralidad que muestran los aristócratas. Es, en fin, un alegato sobre el difícil entendimiento entre los de arriba y los de abajo, que dará lugar a la lucha de clases. Después de superar mil y una dificultades, cuando todo parecía ser propicio y los dos jóvenes, al fin, se van a casar, resulta que son hermanos, la Bruja es la mujer del Duque padre y Enriqueta, su hija, ya que ambas no murieron el 2 de mayo, como todos habían creído. El joven Eduardo, se suicida, la Bruja muere después de decir la verdad. Muere el pintor, padre adoptivo de Enriqueta, el fiel Ambrosio. El Duque enloquece y es cuidado por una monjita, su hija Enriqueta. Moralina en grandes dosis, toques de truculencia, poco clara en planteamientos y pretensiones de crítica social.

Las láminas son espléndidas xilográfias de Urrabieta y de Vallejo, grabadas con fondos de varios colores lo que las confiere una especial calidad artística. Ilustran diversos pasajes de la novela, dos paisajes, *San Antonio de la Florida* y el jardín de un palacio señorial, figuras MCCXXXIII y MCCXXXV. La primera de la novela, muestra un grabado del cuadro de Goya citado, figura MCCXII, grabado por Coderch que ilustra el primer capítulo que se inicia en esos trágicos días, como se recoge en el siguiente fragmento:

"Ahuyentados por sus descargas las primeras fuerzas que acaban de aproximarse al parque, y destrozada posteriormente otra fuerte columna por el fuego de la artillería inflamose de entusiasmo el corazon de todos los valientes madrileños." [267]

[267] AYGUALS DE IZCO, W.: *Pobres y ricos o la bruja de Madrid*. Madrid. 1850, p. 17.

Las restantes, tratan de transmitir la emoción y los sentimientos al ilustrar los momentos más patéticos o dramáticos, como el de la muerte de la madre de la Bruja, figura MCCXXXI, cuyo texto reproduce fielmente la imagen:

"La Bruja rozó sus labios con los de su madre y no pudo contener las lágrimas que bañaban el lívido rostro de la moribunda... [...] Mira.... ese hermoso niño.... que bate sus hermosas alas como una mariposa..... me tiende su manecita...." [268]

O el que refiere la titulada, *La catástrofe*, figura MCCXXXVII:

"En medio de este grupo desgarrador, dirigiendo el sacerdote la vista al cielo, imploraba la divina clemencia a favor de aquellas víctimas de sus preocupaciones, de esas preocupaciones insensatas que se oponen á la fraternidad que debe reinar entre pobres y ricos, entre nobles y plebeyos, fraternidad sublime, evangelica, sin la cual no podrá haber nunca felicidad para los pueblos." [269]

Espectacular, también, la escena que muestra la figura MCCXXXVI, *El incendio;* la *Danza de brujas*, figura MCCXXXII y la del duelo, *El desafío*, figura MCCXLI, cuyo texto recoge:

"El 24 de Junio de 1824, los primeros rayos de sol iluminaban la escena terrible junto á la pradera del canal. Dos hombres se batian con encarnizamiento." [270]

De tema apacible, la figura MCCXXXIV, *El pintor sorprendiendo á los amantes* y la MCCXXXVIII, *El pintor.* Las dos restantes representan al odioso Duque, soberbio e intransigente, caracterizado por la mano de Vallejo que traza de forma notable, los perfiles psicológico del padre, del hijo y del lacayo. En conjunto, las láminas muestran la imagen de la sociedad madrileña decimonónica, a partir de unos estereotipos que no llevan la carga crítica que la novela expresa.

Esta censura implícita queda diluida en las ilustraciones de manera, que el sentimiento revolucionario está matizado por un *sentimentalismo lacrimógeno* que se concreta en mostrar aspectos meramente emocionales. Estos propósitos se logran en las escenas, de duros los perfiles, creadas por Urrabieta, en unas escenografías dotadas de cierta gracia y verismo. Excelentes las de Vallejo, dotadas de mayor densidad y realismo en el tratamiento figurativo; notable la escena del duelo, con violentos contraluces que añaden dramatismo a la escena y encantadora la escena del estudio del pintor que pinta a Juanilla, la hija del torero.

---

[268] Ibídem, p. 121.
[269] Ibídem, p. 475.
[270] Ibídem, p. 34.

II.- LITERATURA FRANCESA.

1.- *Pablo y Virginia.* Saint – Pierre, Bernardín (1737-1814). Escrita en francés por M.B. de Saint – Pierre, seguida de La Cabaña indiana. Traducidas ambas de la última edición de París e ilustradas con notas por don José Alegret, Abogado del Ilustra Colegio de Madrid. Publics. Por los Sres. Cabello y Hermano. Madrid 1850. [271]Establecimiento tipográfico de A. Vicente, calle de Lavapies, nº 10. 248x170 mm. Aparece ilustrada con 13 láminas de las que 4 son litografías de Querubín de la Lit. de Zaragozano y las restantes, xilografías de varios autores, dibujantes y grabadores, Carnicero, Sierra, Toro y Vilaplana. También profusión de grabados en página. (Colección particular)

Esta novela influyó notablemente en el primer romanticismo español y trajo consigo el germen de la novela sentimental. Configurada en el panorama literario como novela americana, servirá de catarsis, en la actitud de la nueva sensibilidad romántica, a las pasiones y a los sentimientos individuales. La primera traducción de Pablo y Virginia fue la de José Miguel de Alea, (Madrid. Aznar 1798).

Contó en español con veintiuna ediciones, de éstas, lo fue en Madrid la de 1798, donde no se volvió a editar hasta 1850, (una, en tamaño folio, veinticuatro páginas (Biblioteca universal) y otra, en 16ª, en Mellado, traducida por Alegret de Mesa)[272] y la que catalogamos que formó parte de una colección de novelas publicadas entre 1850-51 con *Atala, René y el último abencerraje*, todas con portadas y paginación independientes.[273] El autor, en el *Prólogo*, justifica la novela del siguiente modo:

"He deseado reunir á la hermosura de la naturaleza entre los trópicos, la hermosura moral de una pequeña sociedad; tratando al mismo tiempo de poner en evidencia grandes verdades, entre otras, la de que nuestra felicidad consiste en vivir según las leyes de la naturaleza y de la virtud." [274]

La naturaleza salvaje y tropical de la Isla de Francia[275]es el marco en el que el autor da vida a la trágica historia de los dos niños a los que un cruel destino aboca a morir prematuramente. La intención moralizadora del abate se pone de manifiesto en sus palabras:

---

[271] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 238.
[272] Ibídem, p. 238.
[273] Ibídem, pp. 237/238.
[274] SAINT-PIERRE, B.: *Pablo y Virginia*. Madrid. 1850. Prólogo, p.1
[275] "Esta isla fue abandonada por los holandeses en el año 1712, desde cuya época pasó á poder de los franceses, los cuales le dieron el nombre de Isla de Francia. (nota del traductor español)." Ibídem, p. 7.

"Cuando formé hace algunos años un bosquejo muy imperfecto de esta especie de pastoral, supliqué á una hermosa dama que frecuentaba lo que llamamos el gran mundo, como tambien á personas graves que vivian muy apartadas de él, que escuchasen atentamente su lectura, á fin de contemplar el efecto que produciria sobre oyentes de caractéres tan distintos, teniendo la satisfacion de verlos derramar lágrimas á todos. Este fue el solo juicio que pude formar, y eso tambien todo lo que yo deseaba saber."[276]

Pero la intención moral iba a perder prestigio frente al valor de unos sentimientos tan puros como sublimes en el amor de los dos niños y el inusitado protagonismo que adquiere la naturaleza. Tal vez, sin pretenderlo, Saint-Pierre había iniciado una nueva corriente de sensibilidad que hará suya el movimiento romántico.

"He deseado reunir á la hermosura de la naturaleza entre los trópicos, la hermosura moral de una pequeña sociedad; tratando al mismo tiempo de poner en evidencia grandes verdades, entre otras, la de que nuestra felicidad consiste en vivir según las leyes de la naturaleza y de la virtud."[277]

No cabe duda de la relación existente entre esta pretensión y las tesis de novelas contemporáneas como, *el Emilio* o *la nueva Eloisa*, de Rousseau y la *Atala* de Chateaubriand, en las que se insiste en la idea del buen salvaje, de las sociedades puras e incontaminadas, de la naturaleza como medio natural para transmitir al hombre pureza y virtud.

Hemos encontrado indicios que nos hacen suponer que las xilografías son un *"préstamo"*, de la edición francesa de 1833, ilustrada por Tony Johannot, primero, porque la escena del naufragio que recogen Charles Rosen y Henri Zerner, en Romanticismo y Realismo,[278] es la misma que la viñeta de nuestro ejemplar,[279] y porque la nómina de los autores corresponde a grabadores que elaboran las láminas y las viñetas. Las trece ilustraciones, cuatro son litografías de Querubín, figuras de la MCCXIII a la MCCXVI.

Las xilografías están grabadas, tres, por Carnicero, figuras de la MCCVI a la MCCVIII; cuatro, por Sierra, figuras de la MCCXVIII a la MCCXXI; una, por Toro, figura MCCXXII y una, por Vilaplana, figura MCCXLIII. Son de factura excelente, extrayendo, de los perfiles tallados en la madera, una notable abundancia de matices con una apreciable finura de trazos, recreando las

---

[276] Ibídem, pp. 1/ 2.
[277] Ibídem, p. 1.
[278] "El naufragio, ilustraciones diseñadas por Tony Johannot y grabadas en madera para una edición de Paul et Virginie publicada en 1833; se trata de uno de los libros románticos más ricamente ilustrados. Las ilustraciones están completamente integradas en el texto. El libro en octavo, era más pequeño que la edición de 1806 y tuvo una mayor difusión que aquella, oues de éste se hizo una tirada muy superior." ROSEN, Ch. & ZERNER, H.: Op. cit., p. 83.
[279] SAINT-PIERRE, B.: Op. cit., p. 158.

escenas en unos paisajes tropicales encantadores. Muy interesantes las litografías que muestran las figuras de los protagonistas, confiriéndoles un halo de ensoñación idealizado y poético. Como ejemplo, vemos a continuación el pasaje que ilustra el retrato Virginia, figura MCCXV:

"Virginia contaba doce años, y su estatura era ya más que mediana. Sus largos y rubios cabellos la sombreaban la frente; sus ojos azules y lábios de coral brillaban con apacible esplendor sobre la nítida blancura de su rostro angelical." [280]

La figura MCCVI, *Consternación de la familia a la lectura de la carta*, recoge el ambiente de la sociedad de la isla, con los negros en la cabaña de Virginia como recoge el texto:

"Y viendo que madama La Tour lloraba, se arrojó á su cuello,..[...] Virginia anegada en lágrimas, oprimia alternativamente las manos de su madre y las de Margarita contra sus lábios y su corazon." [281]

O la deliciosa escena, *Los negros conduciendo á Pablo y Virginia*, figura MCCXLIII, que refiere el encuentro de los jóvenes, extraviados en la selva, con las madres:

""Y bien pronto divisaron á sus madres y á María que iban adelántandose con teas encendidas. <<¡Pobres hijos mios! Dijo madama La Tour; ¿de dónde venís? ¡cuántas angustias nos habeis hecho sufrir..!." [282]

O la titulada, Virginia en la fuente, figura MCCXXII, cuyo texto dice:

"En este momento acudia Pablo á socorrerla, dispersaba á los pastores, llenaba el cántaro de Virginia, y colocándoselo en la cabeza, ceñia al mismo tiempo su frente con una corona de pervinca ó yerba doncella, que realzaba mas y mas la nítida blancura de su tez." [283]

Por último, terrible la lámina que ilustra el último capítulo de la novela que muestra el arrepentimiento de la tía, atormentada por la visión de los espíritus de sus víctimas, de Sierra, figura MCCXXI, *Visiones y remordimientos de la tía*:

"Con frecuencia se presentaba á su estraviada imaginacion campiñas de fuego, montañas ardiendo, en medio de las cuales erraban asquerosos espectros llamándola á grandes gritos: en seguida iba á echarse á los pies de sus directores." [284]

---

[280] Ibídem, pp. 29/30.
[281] Ibídem, pp. 33/34.
[282] Ibídem, p. 48.
[283] Ibídem, p. 72.
[284] Ibídem, p. 184.

En conjunto constituyen un bello repertorio, incluidas las viñetas en página, que logra trasmitir la emoción y sentimientos del drama. Las imágenes presentan un amplio panorama de tipos, indígenas, negros, campesinos, gente humilde, reflejados en su vida cotidiana en medio del paisaje idílico; éste, mediante exquisitas escenografías. En suma, resulta ser una edición magníficamente ilustrada, demostrando la maestría de los grabadores que consiguen dar a las imágenes un tono bastante uniforme, si bien las láminas de Sierra y Vilaplana muestran una finura de trazos y matices más acusados.

III.- LITERATURA ITALIANA.

1.- ***Los prometidos esposos. Historia milanesa del siglo XVII:*** Manzoni, Alejandro (1784-1873). Seguida de la *Historia de la Columna infame*, inédita del mismo. Traducidas del italiano por don José Alegret de Mesa, abogado del Ilustre Colegio de Madrid, publicada por los Sres. Cabello y hermano. Madrid 1850. Establecimiento tipográfico de A. Vicente, calle de Lavapies, nº 10. Dos volúmenes en 8ª, 263x178 mm. (B.N.) (Signatura: 3/894).

Montesinos la cita como, *Lorenzo o los prometidos esposos. Suceso de la Historia de Milán del siglo XVI*, en sus ediciones de 1833, (Madrid, Librería de Cuesta) traducida por don Félix Enciso Castrillón; *Los novios. Historia milanesa del siglo XVI*, 1836-37, (Barcelona, Bergnes) y ésta, de 1850.[285] Artigas reseña, *Historia milanesa del siglo XVIII*, 2 vols. + 10 láms. 8º. Ilustr.: 1 litografía con firma ilegible y láms. y grabs. en madera por Coderch, Álvaro y Vilaplana. (B.A.M). [286]

Es una de las pocas novelas italianas traducida al español, *I promessi sposi* (1827), contó con notables traductores como don Féliz Enciso Castrillón, don Juan Nicasio Gallego, que tradujo la editada en Barcelona (1836-37) y la de Alegret de Mesa, que comentamos. El ejemplar catalogado, contiene ocho láminas, xilográficas y la litografía con el retrato del autor. Están firmadas por los grabadores, por lo que pensamos, que como en el caso de la obra anterior, de la misma editorial, pueden proceder los originales de una edición italiana. Aparecen firmadas , una, por Álvaro, figura MCCIII; dos, anónimas, figuras MCCIV y MCCV; tres, por Coderch, figuras MCCIX, MCCX y MCCXI; una, por Sierra, figura MCCXVII y una, por Vilaplana, figura MCCXLII.

Son de factura bastante irregular, mostrando sobre todo los retratos de los protagonistas, *Renzo y Lucía*, figura MCCIV; el *padre Cristóbal*, figura MCCIX y varios personajes históricos de la época, el *Conde – Duque de Olivares y Richelieu*, figura XCCV; los de *Luis XIV y Ambrosio Spínola*, figura MCCX. Las

[285] MONTESINOS, J.F.: Op. cit., p. 220.
[286] ARTIGAS SANZ, C.: Op. cit., p. 304.

restantes, reflejan dos escenas de la novela, el rapto de Lucía, figura MCCIII, cuyo texto recoge con literalidad la imagen:

"La cogió de improviso por la mitad del cuerpo, y la levantó haciéndola perder la tierra, Lucía aterrada vuelve la cabeza y lanza un grito." [287]

Otra, recoge la escena en la que el malvado D. Rodrigo muere, es la titulada *Renzo reconoce a D. Rodrigo moribundo*, figura MCCXI:

"La primera cosa que se veia al entrar era un enfermo sentado sobre la paja, en el fondo; un enfermo que no estaba sin embargo en peligro, y que aun parecia prosimo á la convalecencia ..[...] miróle fijamente, y reconociendo á D. Rodrigo, hizo ademan de retroceder;... [...]. El infeliz permanecia inmovil; sus ojos espantosamente abiertos, nada veian." [288]

La historia se sitúa en Italia, hacia 1620-30, durante las guerras entre Francia y España. Renzo y Lucía son novios, pero no se pueden casar porque don Rodrigo, un noble español, señor del lugar donde viven, ama a la novia e impide la boda. Constantemente suceden imprevistos y peripecias, tramados por el pérfido noble y sus esbirros que impiden que se pueda consumar el amor de los jóvenes, pero como el bien tiene su premio y el mal su castigo, llega el deseado final feliz; Lucía es dispensada de los votos que había hecho de no casarse, reciben una herencia, muere el malvado don Rodrigo, Renzo y Lucía se casan y, un año después, llega una niña.

La acción transcurre paralela a los acontecimientos históricos, muy bien documentados y narrados que sirven de espléndido marco a la novela. De corte muy puritano, retórica y ampulosa, amena a trozos. Ilustrada, además de las láminas, con gran profusión de grabados en página, algunos muy buenos. Es, en realidad una interesante novela romántica.

---

[287] MANZONI, A.: *Los prometidos esposos*. Madrid. 1850, tomo II, pp. 10/11.
[288] Ibídem, p. 256.

ABRIR TOMO I - CAPÍTULO VI 