Santiago Díaz Lage
Imágenes para ver y leer:
Un libro sobre la literatura ilustrada española del siglo XIX
Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo. 2020, XCVI-1, 107-133

IMÁGENES PARA VER Y LEER: UN LIBRO SOBRE LA LITERATURA ILUSTRADA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX*

Varios trabajos publicados en los últimos veinticinco años han contribuido a redescubrir la materialidad de las prácticas literarias de nuestro siglo XIX. Gracias a las investigaciones en historia del libro, de la edición y de la lectura —que tantas veces nos recuerdan lo que es, o debería ser, la filología— podemos darnos cuenta de la heterogeneidad de las formas que reviste *la obra en sí*.

De sus diversos encarnaciones y avatares, los que aúnan palabra e imagen están cerca de ser los mejor conocidos, no solo porque existen análisis individualizados sobre distintos autores y textos, sino también porque algunas obras de carácter panorámico han abierto el camino: pienso, por ejemplo, en el libro colectivo *La prensa ilustrada en España: las Ilustraciones 1850-1920*, aparecido en 1996; en el tomo tercero de la *Historia ilustrada del libro español* dirigida por Hipólito Escolar Sobrino, correspondiente a los siglos XIX y XX; en el primer volumen de la *Historia de la edición en España* diseñada por Jesús A. Martínez Martín, que cubre los años 1836-1936; y en la *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)* coordinada por Víctor Infantes, François López y Jean-François Botrel. Quizá

el lector haya reconocido en el título de esta nota mía un recuerdo del libro *Imageries: littérature et image au XIX^e siècle*, Philippe Hamon, o del editado por Marie-Linda Ortega en 2004, *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes en la España isabelina*.

A mediados de 2019 ha aparecido, coeditada por las universidades de Cantabria y Santiago de Compostela, la *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* dirigida por Raquel Gutiérrez Sebastián, José María Ferri Coll y Borja Rodríguez Gutiérrez. En años recientes, muchos de los destacados especialistas que firman sus capítulos han tomado parte en otras dos publicaciones estrechamente ligadas a esta: el volumen colectivo *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*, coordinado por Raquel Gutiérrez Sebastián y Borja Rodríguez Gutiérrez, y la monografía *Literatura e imagen: la 'Biblioteca Arte y Letras'*, de la que son coautores los dos investigadores citados junto con Juan Molina Porras, Ángeles Quesada Novás y Montserrat Ribao Pereira. Además, todos ellos han contribuido, con distintos trabajos, al avance de esta sugestiva línea de investigación, de la cual ya encontramos muestras en el libro *La literatura española del siglo XIX y las artes*, que recoge los resultados del IV Coloquio de la Sociedad de Literatura española del siglo XIX, celebrado en Barcelona en 2005.

A lo largo del siglo XIX, la evolución de las técnicas de fabricación, composición y estampación del impreso, el abaratamiento gradual de su producción y la extensión de las redes comerciales que posibilitaban su circulación nacional e internacional coadyuvaron a la construcción de una nueva cultura literaria. La gradual alfabetización de capas sociales cada vez más amplias, la expansión del hábito de leer y la aparición consiguiente de nuevas prácticas de lectura, probablemente híbridas, al menos en sus inicios, marcaron profundamente las formas culturales de la sociedad liberal.

Del desarrollo de ese proceso, complejo y difícil de abarcar, da testimonio una abundante y diversa producción editorial. El aumento del volumen de publicaciones va acompañado de una cierta diversificación de la oferta y de los medios editoriales, con el objetivo de llegar, si no por los contenidos, por las características del producto o sus condiciones de venta, a un público lo más amplio y variado posible: además del libro, en sus diversas formas,

proliferan revistas y periódicos de toda índole e iniciativas editoriales que estructuran y organizan sus publicaciones en series o colecciones.

La multiforme «literatura ilustrada» que se estudia en esta *Historia* atraviesa varios sectores de esa vasta producción, pues se manifiesta, por decirlo así, en todas las modalidades editoriales en que puede darse la síntesis de «texto léxico» y «texto gráfico». En el prólogo, Leonardo Romero Tobar (páginas 15-20) incardina el tema en las ramificaciones del diálogo entre poesía y pintura y en la estela del venerable tópico que, desde la época clásica, consagró la íntima conexión de ambas artes; y avanza que uno de los objetivos principales del libro es «la explicación de cómo se relacionan los textos y las ilustraciones y en qué medida esa relación estuvo condicionada por la comunicación previa del escritor y el artista gráfico» (p. 19). Las cuatro primeras secciones del volumen se refieren a los grandes géneros del siglo, a saber, la narrativa, el costumbrismo, el teatro y la poesía, mientras que las dos últimas se ocupan, respectivamente, de la prensa periódica y de «otras formas literarias».

Tres de los doce capítulos recogidos en la sección de narrativa, escritos por Montserrat Ribao Pereira, María Ángeles Ayala Aracil y Borja Rodríguez Gutiérrez, se centran en casos concretos. Es interesante comprobar, en el estudio de la primera edición de *El señor de Bembibre*, de Enrique Gil y Carrasco, publicada en 1844 por Francisco de Paula Mellado (pp. 23-29), que ya en época romántica puede ser el libro ilustrado un producto poco cuidado: las imágenes —en clara divergencia con el texto— parecen buscar lo genérico más que lo específico para presentar la obra «de la forma más atractiva posible ante los múltiples horizontes lectores de una colección de las características de la 'Biblioteca Popular'» (p. 27) en que se incluía. Muy diferente es la edición de *El doncel de don Enrique el Doliente*, de Mariano José de Larra, realizada por Urrabieta y Martínez, con prólogo de Luis Mariano de Larra, quince años después del fallecimiento del autor (pp. 31-40), que la profesora Ayala Aracil describe como «una joya en la historia del libro ilustrado» (p. 39): las numerosas xilografías y litografías de Urrabieta se ajustan con exactitud a los hechos narrados, y su técnica brilla especialmente en los paisajes y en la pintura de ambientes. Por

último, *La leyenda del Rey Bermejo* (1890), el título que clausura la 'Biblioteca Arte y Letras', es obra de dos colaboradores habituales del editor Daniel Cortezo, Rodrigo Amador de los Ríos y el ilustrador Isidro Gil y Gavilondo; el estudio del profesor Rodríguez Gutiérrez (pp.189-204) no solo nos recuerda que en el fin de siglo la novela histórica tenía todavía «un público y unos autores» (p. 195), sino que demuestra que, en ocasiones, utilizar el texto (léxico) como pretexto puede dar lugar a resultados (gráficos) superiores.

Otros siete capítulos del primer bloque, firmados por Juan Molina Porras, Raquel Gutiérrez Sebastián y Ángeles Quesada Novás, examinan la obra ilustrada de los principales narradores de la segunda mitad del siglo: Juan Valera, José María de Pereda, Benito Pérez Galdós, Leopoldo Alas *Clarín*, Emilia Pardo Bazán, Armando Palacio Valdés y Jacinto Octavio Picón. Estos estudios tienen antecedentes en distintos trabajos de los propios autores y de otros especialistas, puntualmente reflejados en la bibliografía final: Stephen Miller, Yolanda Arencibia y Dolores Troncoso, para la obra de Galdós; Stephen Miller, Jean-François Botrel y José Manuel González Herrán, para *La Regenta* y el periodismo de *Clarín*; y Ermitas Penas Varela, para *Insolación* y *Morriña* de Pardo Bazán y *La espuma* de Palacio Valdés. Esta circunstancia permite cubrir varias facetas de la actividad de cada escritor e integrar en el análisis sus opiniones —no siempre constantes ni consecuentes— sobre la ilustración de los textos, teniendo en cuenta sus epistolarios y otros documentos.

En el capítulo sobre Valera (pp. 41-50) se analizan dos novelas, *Pepita Jiménez* (en la edición neoyorquina de Appleton, 1888) y *Juanita la larga* (Fernando Fe, 1899), y dos volúmenes publicados en 1895 en la colección 'Klong', *La buena fama* y *El hechicero*. Se da en este caso una situación que volveremos a ver a lo largo del libro: tanto Miranda, el ilustrador de *Pepita Jiménez*, como Calonge/ *Klong* leen los textos a través de la trama, y privilegian sus principales episodios sobre los paisajes y los espacios; no así Álvaro Alcalá Galiano —¿pariente del escritor?—, que también traslada con precisión, en noventa imágenes, la matizada ambientación de *Juanita la larga*. Al comienzo de su capítulo el profesor Molina Porras recuerda las consideraciones de Valera, en el prólogo a la edición Appleton, sobre las dificultades que ofrecía la traducción de su obra,

más por el estilo que por las aventuras o el enredo: como veremos, en algunos pasajes del libro que nos ocupa, el análisis de la ilustración se conceptualiza a través de una distinción análoga, situando los paisajes y las ambientaciones en el lugar del estilo.

De Pereda (pp. 51-66) estudia Raquel Gutiérrez Sebastián dos novelas, *El sabor de la tierruca* (1882) y *Al primer vuelo* (1891), la colección de artículos de costumbres *Tipos trashumantes* (en la edición realizada por Henrich, en Barcelona, 1897) y tres relatos, «Agosto. Bucólica montañesa» (1889), «Las brujas» (1896) y «Para ser buen arriero» (1900). Con la excepción de este último, que forma parte de la 'Biblioteca Mignon', toda la obra ilustrada de Pereda es fruto de su estrecha relación con el pujante mundo editorial de Barcelona: por lo excepcional del proyecto, cabe destacar su participación en la singular (y, al parecer, ruinosa) empresa de *Los meses*, en 1889. De las ilustraciones de las dos novelas y de «Para ser buen arriero» se encargó Apel·les Mestres, quien visitó Polanco en 1881 para conocer el referente real del pueblo en que se sitúa la acción de *El sabor de la tierruca*, y desde entonces mantuvo con Pereda una relación cordial; esta primera colaboración es la más lograda desde el punto de vista artístico, y ni las estampas de las villas marineras de Cantabria que acompañan *Al primer vuelo* ni las ilustraciones de «Para ser buen arriero», que parecen basarse en materiales y bocetos destinados a *El sabor de la tierruca*, dan una visión completa y acabada de los mundos de la ficción. La elección del barcelonés Mestres para ilustrar sus novelas, tan arraigadas en la *tierruca*, no fue bien comprendida, y con la segunda edición de *Tipos trashumantes*, también realizada por la casa Henrich y Compañía, Pereda sale al paso de las críticas contratando al pintor Mariano Pedrero, residente en Cantabria: la fidelidad de sus dibujos a los referentes reales del texto mereció el reconocimiento de la prensa local y regional. La publicación de «Las brujas» en la revista *Apuntes* —de la que se volverá a tratar más adelante— lleva ilustraciones de Joaquín Sorolla y de su discípulo Teodoro Andreu.

Como ya destacó Stephen Miller, Galdós mantuvo, al igual que su amigo Pereda, una comunicación frecuente y fluida con algunos de los artistas gráficos con quienes trabajó, en particular con Enrique y Arturo Mélida, José Luis Pellicer y Apel·les Mestres. En el capítulo que le dedica Ángeles Quesada Novás (pp. 67-93),

lógicamente, tiene especial protagonismo la edición ilustrada de las dos primeras series de los *Episodios nacionales*, ardua y costosa empresa animada por el propio autor entre 1881 y 1885, en la que colaboraron numerosos artistas, con especial protagonismo de los ya citados y de Francisco Gómez Soler; también se aportan indicios de otros posibles intentos, seguramente fallidos (p. 74), y se relacionan algunos textos que, publicados en la prensa, no se habían tenido en cuenta en estudios anteriores sobre la obra ilustrada del novelista canario (pp. 75-91), así como varias ediciones, principalmente de piezas teatrales, incluidas en las colecciones *Los Contemporáneos*, *El cuento semanal* y *La novela corta*. También al igual que Pereda, Galdós participó en el álbum *Los meses* y en la revista finisecular *Apuntes*, e incluso publicó en la sucesora de esta, *Revista Moderna*, un anticipo ilustrado de *Misericordia*: como sugiere la profesora Quesada Novás (p. 82), posiblemente la mediación de Francisco Navarro y Ledesma y las conexiones de los promotores de *Apuntes* con Sorolla explica la presencia de Galdós y de otros grandes nombres en sus páginas.

En las páginas consagradas a Alas (pp. 95-119), se dedica especial atención a la gestación de *La Regenta*, y análisis más breves a la cuarta edición de *Solos de Clarín* y a las publicaciones del autor en la 'Biblioteca Mignon', en *Madrid Cómico* y, de nuevo, en el semanario finisecular *Apuntes*. Las hipótesis de la autora sobre la intervención de Alas en la primera edición de *La Regenta* y sobre los posibles motivos de la participación de dos ilustradores en ella prolongan líneas de análisis ya conocidas, como la propia autora declara; pero su comparación de los trabajos de Juan Llimona y Francisco Gómez Soler pone de relieve que los dibujos del segundo, sin desviarse de la línea de «ilustración analógica» (p. 108) adoptada por el primero, transmiten una mayor preocupación por la expresión y el gesto de las figuras y por la sugerencia de los espacios y los ambientes que las envuelven: como veremos, estas dos características aparecerán frecuentemente como *desiderata* de la ilustración literaria a lo largo del libro, al igual que la capacidad de los dibujantes para captar los matices que espejean en los textos contrarrestando sus efectos dominantes. En los años que siguieron a la publicación de *La Regenta* parecen haberse mitigado las reticencias de Alas hacia la edición ilustrada de sus textos, o acaso

las condiciones del comercio literario lo convencieron de la conveniencia de aceptar aquella práctica ya tan extendida.

El capítulo referido a Pardo Bazán (pp. 121-148) se centra de entrada en los libros que aparecen ilustrados ya en su primera edición, con especial atención a *La dama joven* ('Biblioteca Arte y Letras', 1885), al relato histórico *Hernán Cortés y sus hazañas* (La Lectura, 1914) y, sobre todo, al experimento folletinesco de *Misterio* (Bailly-Baillière, 1902), y después en la abundante obra ilustrada de la escritora que se encuentra dispersa en colecciones populares como *El cuento semanal* y *El libro semanal* (un pequeño núcleo de novelas cortas que constituye «una nueva faceta dentro de la narrativa pardobazaniana», p. 137) y en la prensa periódica, particularmente en *Blanco y Negro* (pp. 138-140) y en *Apuntes* (pp. 142-143): concluye la profesora Quesada Novás que «nos encontramos ante una de las producciones más prolíficas de finales de la centuria, y más allá» (p. 147). Desde que en 1885 aparece *La dama joven*, Pardo Bazán mantiene una actitud digamos flexible ante la ilustración de sus obras y ante la colaboración en periódicos y revistas ilustradas, como si atribuyese implicaciones diferentes a cada clase de publicación o viese en ellas cauces de acceso complementarios a distintos sectores del público lector.

Los dos capítulos siguientes, firmados por Raquel Gutiérrez Sebastián, vuelven al plano corto. Varias obras de Palacio Valdés (pp. 149-160) conocieron ediciones ilustradas, ya en su primera aparición, como las novelas *Marta y María* ('Biblioteca Arte y Letras', 1883) y *La espuma* (Henrich y C.ª, 1890) y los cuentos *¡Solo!* y *El pájaro en la nieve* ('Biblioteca Mignon', 1899), ya en reediciones como la de *La aldea perdida* dentro de la colección 'La novela de ahora' de Saturnino Calleja (probablemente en 1909). La autora se centra en los dos primeros títulos citados y pone de manifiesto, en el caso de *Marta y María*, la contraposición de las protagonistas en el texto gráfico (que se decanta a favor de Marta) y, en el caso de *La Espuma*, la diferente aproximación al texto de los dos ilustradores que trabajaron en la edición, Alcázar y Cuchy. El interés de Jacinto Octavio Picón por la pintura y las bellas artes explica su inclinación a publicar sus narraciones, largas o cortas, con ilustraciones, actitud que lo singulariza entre sus contemporáneos: así, desde la aparición en 1890 de su novela *La honrada*, que es la que se estudia en el

capítulo correspondiente (pp. 161-170), llevan imágenes sus libros *Cuentos* ('Biblioteca Mignon', 1900) y *La vistosa* ('Biblioteca moderna', 1901) y el fascículo de *El cuento semanal* titulado *Rivales* (1908).

La palabra y la imagen pueden producir efectos de realidad capaces de transportar al lector a mundos desconocidos y de ofrecerle o devolverle una representación de realidades más o menos próximas o familiares. En los capítulos que cierran el apartado sobre narrativa, Juan Molina Porras repasa las ediciones ilustradas de varias obras que incluye en las categorías de literatura fantástica (pp. 171-177) y ciencia ficción (pp. 179-187). Se da la paradoja de que los textos más notables del género fantástico se publicaron sin ilustraciones, mientras que sí las tuvieron otros de irregular calidad literaria, como la *Galería de espectros y sombras ensangrentadas* publicada por Agustín Pérez Zaragoza desde 1831, los cuentos incluidos en la edición de 1886 de la *Miscelánea literaria* de Gaspar Núñez de Arce, y la edición barcelonesa de *Locuras humanas* de Justo Sanjurjo y López de Gómara (Establecimiento Tipográfico Editorial de Henrich y C.ª, en comandita, probablemente 1888). Tampoco abundan las ediciones ilustradas en la ficción científica y, en algunas de las existentes, las imágenes parecen eludir los aspectos más específicos del género: los ejemplos estudiados son *El Anacronópete*, de Enrique Gaspar ('Biblioteca Arte y Letras', 1887); *La familia de los Onkos* (Librería médico-quirúrgica de don Jacinto Güell, 1888) y *Misterios de la locura: novela científica* (Imprenta de Henrich y C.ª, en comandita, Sucesores de Ramírez y C.ª, 1890), del médico catalán Juan Giné i Partagás; y dos colecciones de Nilo María Fabra, *Cuentos ilustrados* (Imprenta de Henrich y C.ª, en comandita, 1895) y *Presente y futuro* (Juan Gili, 1897). De ellas, las más logradas parecen ser *El Anacronópete* y *Misterios de la locura*, en un caso por la notoriedad del autor y la calidad de la colección en que se incluye la novela, y en el otro por el buen entendimiento entre el escritor y el dibujante.

La sección dedicada al costumbrismo consta de cuatro capítulos que ofrecen perspectivas diversas sobre este género, íntimamente asociado a la imagen, que aspiraba a *pintar* la realidad contemporánea, describiéndola y diseccionándola. Enrique Rubio Cremades analiza las recopilaciones de la producción costumbrista

de Ramón de Mesonero Romanos que se publicaron durante su vida (pp. 207-221): el *Panorama matritense* realizado en la imprenta de Repullés entre 1835 y 1838, y las tres ediciones de las *Escenas matritenses* que llevaron a cabo, en colaboración con el autor, Antonio Yenes en 1842, Ignacio Boix en 1845 y Gaspar y Roig en 1851. El profesor Rubio Cremades traza la historia de cada una de ellas y evalúa su calidad artística y bibliográfica (si es que pueden deslindarse estas dimensiones), poniendo de relieve el mérito de Ignacio Boix y las *malas artes* de Gaspar y Roig; además, identifica a los artistas gráficos que colaboraron en ellas y relaciona las publicaciones periódicas y casas editoriales con las que trabajaron, apuntando abundantes datos que permiten imaginar un mapa más preciso del campo editorial madrileño entre 1835 y 1851.

En los capítulos siguientes, Borja Rodríguez Gutiérrez se ocupa de los otros dos grandes críticos de costumbres del XIX español, Mariano José de Larra y Serafín Estébanez Calderón, y de la colección costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos* que, a partir del conocido modelo francés, origina una extensa tradición *autóctona*. El capítulo dedicado a Larra (pp. 223-228) se distingue dentro del conjunto por su enfoque, pues no se centra en la representación gráfica de las realidades aludidas en los textos verbales, sino en la imagen del escritor que ofrecen las dos primeras ediciones ilustradas de sus obras, publicadas en Barcelona por la editorial Salvatella en 1885 y por Montaner y Simón dos años después: se cumplía entonces medio siglo de su desaparición, y los dibujantes, a falta de referencias visuales del Madrid de *Fígaro*, parecen combinar los rasgos observados en algún retrato del escritor con la representación genérica de «Un romántico» por Federico de Madrazo, adecuando el lenguaje gestual de su figura a las situaciones mencionadas en los textos. En el estudio de la primera edición de las *Escenas andaluzas* (pp. 229-240), impresa por Baltasar González en 1847, el profesor Rodríguez Gutiérrez acota el lugar que ocupa *El Solitario* en el canon del costumbrismo a tenor de las definiciones más autorizadas del género, analiza la exuberancia de su estilo «siempre acumulativo, pero prácticamente nunca repetitivo» (p. 233), e incluso aclara la relación de algunos de sus cuadros con el momento en que fueron compuestos; en cuanto a las ilustraciones, se diría que el escritor, siempre reacio a la descripción de tipos

genéricos, llegó a buen entendimiento con el dibujante encargado de ilustrar su obra, Francisco Lameyer, que también tiende a la individualización (de figuras singulares o parejas). Más complicado es el caso de la primera edición de *Los españoles pintados por sí mismos* (pp. 241-251), dirigida por el editor Ignacio Boix, en que no resulta fácil establecer si los textos precedieron a las láminas o estas sirvieron de inspiración a los escritores: la conexión entre unos y otras no siempre es evidente, y varias de las imágenes presentes en la colección, o algunos de sus elementos, se publicaron también, sin referencia a los artículos correspondientes, en el periódico *El Laberinto*.

Como vemos, las dos primeras partes de esta *Historia de la literatura española del siglo XIX* ofrecen, principalmente, estudios individualizados de ediciones, textos y autores, con predominio de figuras y obras canónicas pertenecientes al período que va de la época romántica al fin de siglo. En mi opinión, la autonomía de los capítulos y la pluralidad de enfoques que los guía no contribuyen a que en todo momento se perciba con nitidez la problemática general que el libro aspira a elaborar; y posiblemente el hecho de que los grandes nombres de la literatura del siglo aparezcan tan pronto, y en lugar tan conspicuo, da lugar a que sus juicios sobre la literatura ilustrada queden como naturalizados y desgajados del contexto histórico, social y cultural del que emanan. Los elementos de contraste que permiten relativizarlos y ponerlos en situación se encontrarán, más bien, en la segunda mitad del libro.

Las secciones correspondientes al teatro y a la poesía, encomendadas a Montserrat Ribao Pereira y a José María Ferri Coll respectivamente, constan de un único capítulo cada una. La profesora Ribao Pereira incorpora los estudios de caso a una visión de conjunto en que las problemáticas específicas del género se perfilan con especial claridad (pp. 255-290). Varias circunstancias limitan, relativamente, la extensión de su objeto de estudio: el principal motor del negocio teatral eran las representaciones, y no muchas piezas modernas originales en castellano ocupaban un lugar principal en las carteleras; por otra parte, el éxito de una obra en los escenarios no suponía la existencia de un público para su versión en libro y, en consecuencia, la inclusión de imágenes servía fundamentalmente o para hacer atractivo el producto o para

«enriquecer materialmente la puesta en libro de un texto o de un autor consagrado en respuesta a las demandas del lector burgués, complacido por el formato de la obra que adquiere» (p. 255). La tensión entre estas prácticas editoriales sugiere la existencia de dos o más públicos potenciales para las ediciones teatrales.

Según la profesora Ribao Pereira, los fenómenos más relevantes para la historia de la literatura dramática ilustrada son las ediciones individuales de obras de un autor, dentro o fuera de recopilaciones, y las colecciones o galerías dramáticas que recogen textos modernos originales en castellano. En las páginas 264-267 aparece una precisa relación de las ediciones individuales ilustradas que se publicaron a lo largo del siglo: entre ellas se destacan, por diversos motivos, la edición ilustrada de *Don Juan Tenorio* que, tras una accidentada historia, publica Rivadeneyra en 1892 y varias recopilaciones de obras completas del Duque de Rivas, Mariano José de Larra y Leandro Fernández de Moratín. Como comenta la autora (p. 258), es interesante que en las obras completas de Ángel Saavedra que publican Biblioteca Nueva, en 1854-1855, y Montaner y Simón, en 1884-1885, los dramas sean las únicas piezas que no llevan láminas, mientras que en recopilaciones similares de otros escritores, como las *Obras completas* de Larra editadas por los propios Montaner y Simón en 1886, o las *Obras dramáticas y líricas* y las *Obras completas* de Leandro Fernández de Moratín que realizaron, respectivamente, Auguste Bobée en 1825 y la Real Academia de la Historia en 1830-1831, las ilustraciones acompañan por igual textos narrativos y teatrales (los grabados incluidos en estas dos ediciones de las obras de Moratín el joven, por cierto, se imitarán o reproducirán en otras muchas posteriores).

En cuanto a las colecciones, si bien se citan algunas que en el primer tercio del siglo recogieron obras clásicas españolas, traducciones y adaptaciones de títulos extranjeros, con algunas ilustraciones, las más relevantes para el tema son la *Colección selecta del teatro antiguo español* (1854) y, sobre todo, el *Museo dramático ilustrado* de Vidal y Compañía (1863-1864) y el *Teatro selecto, antiguo y moderno, nacional y extranjero* reunido por Francisco J. Orellana y Cayetano Vidal Valenciano (1866-1869): la primera es la única que se ciñe a la tradición nacional, y solo contiene una obra moderna, *El sí de las niñas*; las otras dos ofrecen sendas selecciones de piezas clásicas y

actuales que, en lo que a la literatura española se refiere, parece trazar una continuidad entre distintos momentos de una historia que llega prácticamente hasta el presente. En el discurso editorial del *Museo dramático* (pp. 268-277), la parte material parece tener mayor protagonismo que la literaria, que, con todo, está cuidadosamente organizada en catorce series, cada una de las cuales incluye, por término medio, tres obras originales en español; texto e imágenes suelen compartir el espacio de la página, de modo que se presentan ante el lector como unidad. Según la profesora Ribao Pereira, la comparación del *Museo* con el *Teatro selecto* informa de que, «pese a sus coincidencias morfológicas e idéntico soporte editorial y de transmisión», el horizonte de expectativas de los receptores implícitos en cada colección es diferente: «el cuidado de Orellana en la selección de los títulos es extensible al aparato icónico de cada uno de ellos», y las imágenes del *Teatro selecto* se diferencian de las del *Museo dramático* «por su detallismo, por el cuidado planteamiento de los espacios, por su profundidad visual y por el multiperspectivismo que la disposición de los personajes favorece» (p. 279). Especialmente interesantes son las consideraciones sobre la lógica comercial de estas colecciones teatrales por entregas, comparadas con las bibliotecas de novelas, y sobre la «actitud más literaria que lúdica» (p. 281) que los editores del *Teatro selecto* intentaron fomentar en sus lectores.

En el capítulo referido a la poesía, José María Ferri Coll examina varias ediciones de poemarios ilustrados (pp. 293-322). Partiendo de una reflexión general sobre la unidad de las artes, recuerda el pasaje de la quinta carta *Desde mi celda* donde Gustavo Adolfo Bécquer señalaba que «hay cosas que son más para vistas que para trasladadas al lienzo» y, en un segundo movimiento de la argumentación, constataba la impotencia de su pluma para apresar lo que captaban la vista y el oído. Importa recordar la gradación que aquí informa el tópico: la impresión directa prima sobre la imagen y esta sobre la palabra. Las consideraciones del profesor Ferri Coll sobre el poder actualizador de las ilustraciones en los libros de poesía conducen a otras sobre las representaciones gráficas del romántico (con nueva referencia al grabado de Madrazo), sobre la unidad de escritura y dibujo en la obra de Bécquer y sobre el carácter *visual* de su imaginación. Pero la práctica editorial, en la mayor parte

de los casos, no parece haber tenido en cuenta esa trascendencia de la imagen en la estética romántica, y todo indica que la ilustración de poemarios tuvo una función principalmente comercial: «los editores, conscientes del tirón del libro ilustrado, echaron mano de un amplio repertorio de ilustradores y de ilustraciones para aderezar poemarios y antologías sin que medie una efectiva y real colaboración entre los poetas y los ilustradores» (p. 296).

Los apartados siguientes, quizá en exceso sumarios, corresponden a cinco estudios de caso. En las ediciones ilustradas de *El diablo mundo* y *El estudiante de Salamanca* de José de Espronceda que publicaron Gaspar y Roig en 1852 y 1875, la inserción de las imágenes en el cuerpo del texto, compuesto a dos columnas, produce un efecto de continuidad entre ambos discursos que, sin embargo, no permite «hacer una lectura paralela atendiendo solo al visionado de las ilustraciones»; a juicio del autor, sus características materiales muestran que estas ediciones estaban destinadas a un público popular, en clara continuidad con la primera de *El diablo mundo*, publicada por entregas por Boix en 1840. A pesar de su calidad, las ocho láminas de Urrabieta que acompañan la segunda edición de *Los cantos del trovador* de José Zorrilla, realizada en 1851 por Ortigosa y Reinon, no recogen toda la variedad de la obra, y su propia ubicación, en lámina aparte, con la estrofa correspondiente al pie, parece restringir el efecto del discurso icónico a pasajes concretos. En los casos de la *Miscelánea literaria* de Núñez de Arce y, sobre todo, de las *Poesías escogidas* de Ramón de Campoamor, la incorporación a la 'Biblioteca Arte y Letras' parece responder al favor que el público seguía dispensando a ambos poetas a mediados de la década de 1880; teniendo en cuenta lo expuesto en el capítulo anterior, esta hipótesis (la edición ilustrada como recurso o indicio de canonización) podría dar pie a comparar el significado de las ediciones ilustradas de textos dramáticos y poéticos. En cuanto a la antología de *Cantares populares y literarios* escogidos por Melchor Palau, con ilustraciones de José García Ramos, que dieron a luz Montaner y Simón en 1900, es interesante constatar que las ilustraciones —en parte aprovechadas de publicaciones anteriores— se concentran en la sección de cantares populares que, al estar ordenada por temas, facilitaba la búsqueda de correspondencias entre los textos y las imágenes disponibles.

En la tercera sección del libro nos adentramos en el ámbito de la prensa periódica, con dos trabajos de Marta Palenque y uno de Borja Rodríguez Gutiérrez. Los epígrafes del capítulo panorámico que firma la profesora Palenque (pp. 325-354) delimitan sectores que permiten apreciar la evolución de las relaciones entre los géneros del discurso y las técnicas gráficas que informan la prensa periódica; sus comentarios sobre las modificaciones que la imagen introduce en los hábitos de lectura, en la línea abierta por Lee Fontanella y Leonardo Romero Tobar, proporcionan elementos útiles para reflexionar más generalmente sobre la especificidad de la literatura ilustrada. El apartado consagrado a la prensa gráfica y pintoresca describe la evolución de estos dos modelos, que nacen con *El Artista* (1833-1835) y el *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857) y se desarrollan en las grandes «ilustraciones» de la segunda mitad del siglo, algunas de cuales, como es sabido, sobrevivirán hasta bien entrado el siguiente. Además de ensanchar sus marcos de referencia en pos de lo universal, sin renunciar al arraigo en lo pintoresco, estas revistas definen un modelo de publicación periódica destinada a un público amplio y familiar que, gracias a la generalización del hábito de leer, se prolongará en los semanarios ilustrados *La lectura para todos* (1859 y 1861) y *El periódico para todos* (1872), iniciativa conjunta del editor Jesús Graciá y de tres novelistas tan populares como Manuel Fernández y González, Ramón Ortega y Frías y Torcuato Tárrago y Mateos: en el primero, las ilustraciones, que van siempre en portada y, a veces, también en contraportada, funcionan claramente como gancho; en el segundo, los grabados xilográficos, «entre la tosquedad de las viñetas de los pliegos de cordel y el corte melodramático de las láminas de novelas por entregas», por decirlo con palabras de Cecilio Alonso (citadas en la p. 343), ocupan también las páginas centrales de los cuadernillos. A estos periódicos *para todos* se dedica el segundo apartado del capítulo y, en justa correspondencia, el cuarto se ocupará de los destinados a públicos más restringidos o específicos, entre ellos *La Abeja* (1862-1870), promovido por Antonio Bergnes de las Casas, *La Ilustración de la Mujer* (1883-1887), *Los Niños* (1873-1877 y 1883-1886), dirigido por Frontaura, y *El Museo de los niños* (1847-1850), auspiciado por Francisco de Paula Mellado.

En paralelo a estos modelos se desarrolla un nuevo estilo de dibujo en el contexto de la prensa satírica que, con precedentes como *El Zurriago* (1821) y *El Martillo* (1822) y, sobre todo, *Fray Gerundio* (1837-1842), resurge con vigor en los últimos años del reinado de Isabel II, como explica la profesora Palenque en el tercer apartado del capítulo: «las formas satírico-literarias, en prosa y verso», observa, «cobran un vigor sorprendente a ritmo de la extensión de la caricatura; la letra y el guiño del dibujo interactúan y producen una unidad de sentido» (p. 344). Los nombres de artistas como Francisco Ortego, Valeriano Bécquer, Leonardo Alenza, Ramón Cilla, Ángel Pons, Eduardo Sanz Hermúa (*Mecachis*) y títulos como *Gil Blas* (fundado en 1864), *El Cascabel* (1863-1876; ilustrado solo en su segunda época), *Gedeón* (1895) y *Madrid Cómico* (1880-1912), el más longevo de nuestros periódicos humorísticos, son claves en esta tendencia que poco a poco irá descargándose de contenidos políticos. Alguna de las publicaciones estudiadas en el quinto epígrafe del capítulo, como *La Gran Vía* (1893-1895), deriva de esa tradición; pero en los años finales del siglo va imponiéndose el modelo de «una revista moderna más manejable y cercana a un público mayoritario por su contenido, estilo y tono» (p. 349) que encarnan *Blanco y Negro* y su competidora *Nuevo mundo*. Se destacan a continuación varias publicaciones representativas, por distintos conceptos, de nuevas tendencias en el campo de la prensa: por sus contenidos eróticos y literarios, «con un diseño formal que mezclaba texto e imagen», *La Vida Galante* (1898-1905); por el uso de la fotografía, *Instantáneas* (1896); y por su formato tipo álbum de viaje, con motivos gráficos de inspiración modernista, el semanario *Apuntes*, al cual también aluden Raquel Gutiérrez Sebastián en el capítulo dedicado a Pereda (p. 64) y Ángeles Quesada Novás en los referidos a Galdós (pp. 82-91), a *Clarín* (pp. 114-116) y a Pardo Bazán (pp. 142-143), como hemos visto. La breve sección que cierra el capítulo se centra en los almanaques ilustrados, especialmente los editados por periódicos y revistas como *El Museo Universal*, *La Ilustración Española y Americana* e incluso *La España Moderna*, y en la incorporación de imágenes a algunos suplementos literarios, entre ellos *Los Lunes de El Imparcial*, en los últimos años del siglo.

A continuación, Borja Rodríguez Gutiérrez estudia las relaciones entre texto e imagen en varias revistas de la época

romántica (pp. 355-388). Profundiza inicialmente en las tendencias artísticas contrapuestas que representan —como recuerda en el prólogo, apuntando a su clásico trabajo de 1990, Leonardo Romero Tobar— el uso de la litografía en *El Artista* y la xilografía en el *Semanario Pintoresco Español*. La revista lanzada en 1833 por Federico y Pedro de Madrazo y su futuro cuñado, Eugenio de Ochoa, con el apoyo del padre de los dos primeros y sus muchas relaciones, se sitúa, al menos subjetivamente, en un campo más próximo al de la alta cultura sin miras comerciales: no solo la parte gráfica suele ser superior a la literaria, sino que la precede en la concepción de las páginas y en la confección material de la revista, como posiblemente corresponde a una empresa promovida por pintores y requiere el uso de la litografía. Frente a la «fórmula de trabajo absolutamente antieconómica» de *El Artista* (p. 365), el *Semanario Pintoresco Español* inaugura la prensa ilustrada profesional en España; el uso de la xilografía permite refinar la interacción de texto verbal y texto icónico dentro de la página; pero el *Semanario* todavía no apura las «nuevas fórmulas de imbricación entre texto e imagen» (p. 375), que se analizan, en el apartado siguiente, a partir de dos ilustraciones de Federico de Madrazo y de Batanero publicadas en julio de 1837 en *No me olvides* y en el *Observatorio Pintoresco*, junto con sendos relatos escritos para explicarlas o interpretarlas. El prototipo de esas nuevas fórmulas es el periódico *El Laberinto*, editado por Ignacio Boix y dirigido, durante la mayor parte de su existencia, por Antonio Flores, al que se consagra el último apartado del capítulo: contando con la colaboración de destacados escritores de la segunda generación romántica, esta publicación contribuye a la evolución de las formas costumbristas mediante composiciones tipográficas cada vez más aventuradas, en que imagen y texto aparecen «con una interrelación muy directa e inevitable de ignorar por el lector» (p. 383).

Cierra la sección dedicada a la prensa un estudio monográfico sobre *Blanco y Negro*, obra también de Marta Palenque (pp. 389-405). La revista fundada por Torcuato Luca de Tena, que se distingue entre sus contemporáneas por su diseño y por la calidad y variedad de sus contenidos textuales y gráficos, contribuyó al auge de una nueva prensa culta, pero no adusta, de amplia difusión, en competencia directa con las últimas grandes «ilustraciones». Casi

desde sus inicios, *Blanco y Negro* dispuso de imprenta propia y, a lo largo de toda su existencia, incorporó las últimas innovaciones gráficas (la fotografía, por ejemplo, ya en 1892), contando con un amplio equipo de profesionales en las tareas de diseño, composición y estampado, incluidos confeccionadores que velaban por «la belleza y armonía de la plana» (p. 393); pero Luca de Tena se preocupó también de reunir a un grupo relativamente estable de colaboradores en la parte literaria, de modo que el público «pudo establecer una relación directa entre la publicación y unos temas y estilos en dibujo y literatura» (p. 392). Aunque «algunos números priorizan lo visual» (p. 395), el reparto entre letra e imagen suele ser equitativo y, en la confección de la revista, los textos suelen preceder a las ilustraciones, que mantienen con ellos una relación estrecha, especialmente en artículos, narraciones y poemas. El estudio de las correlaciones entre palabra e imagen permite entender mejor la función y el efecto de la ilustración en la definición de las secciones y de los géneros que en ellas se configuran, aspecto este que viene a complementar las reflexiones de Marie-Ève Thérenty (2007: 77-90) sobre la «rubricité» en la matriz mediática de la prensa del XIX. En las páginas finales, la profesora Palenque traza las semblanzas de algunos de los principales ilustradores de *Blanco y Negro*, como Julio Gros, Narciso Méndez Bringa (el gran colaborador de Pardo Bazán, como recuerda la profesora Quesada Novás, pp. 137-139) y Ángel Díaz Huertas, explica la incorporación de las nuevas estéticas modernas a su identidad gráfica y llama la atención sobre sus almanaques.

El último apartado del libro, titulado «otras formas literarias», consta de nueve estudios acerca de fenómenos y modalidades editoriales diversos. Jean-François Botrel empieza su capítulo sobre las «lecturas ilustradas de los nuevos lectores» (pp. 409-428) recordando los humildes pliegos de gran circulación que, encabezados con xilograbados que «hacen las veces de ilustración de cubierta y de frontispicio», ya antes del siglo XIX habían consolidado la «función emblemática de las imágenes con respecto a la obra» (p. 410). Analiza a continuación los códigos expresivos de la visualización, pensando también en sus efectos en distintos entornos tipográficos: en la estampa tradicional que, «con acompañamientos discursivos más o menos discretos al pie, sigue

siendo soporte para expresiones narrativas», en los pliegos de aleluyas y en las caricaturas que abundarán en la prensa ilustrada, reconoce el profesor Botrel la existencia de una «técnica de narración mixta de imagen y texto, donde la imagen se convierte en protagonista y el texto en actor secundario» (p. 412), y observa que en las viñetas de las aleluyas los personajes parecen estar «como en el escenario de un teatro» (p. 414). Esta tradición se prolonga en las historietas, las colecciones de cromos y las postales «artístico-literarias» que plasman textos poéticos o narrativos —desgajados en representaciones de los momentos que el ilustrador percibe como significativos— en series de estampas más o menos independientes.

Otro eje de análisis tiene que ver con la gradual incorporación de las imágenes a géneros editoriales como las «bibliotecas ilustradas» y las novelas por entregas, en los que la tradicional imagen de cubierta o de frontispicio —que, en diálogo con el título, sirve como reclamo y como vía de acceso al libro— va acompañada por otras que interactúan más directamente con el texto. La ilustración tiene aquí una importante función imitativa y explicativa, en el sentido de que «explica, declara, comenta, elucida, realza y enriquece el verbo con su esplendor» (p. 417), pero también una función simbólico-suntuaria, en la medida en que polariza y acentúa la atención del público en el libro y acrecienta su valor como objeto. Las distintas modalidades de las ilustraciones que acompañan a los textos apuntan, según el profesor Botrel, «hacia unas lecturas diferenciadas» (p. 420), más o menos dependientes, según los casos, de la memoria de lo ya leído y de la desarticulación del texto en unidades de sentido menores, susceptibles de relacionarse con las imágenes que, en cambio, se perciben «de una vez». Aunque referidas a los géneros de la llamada novela popular, estas consideraciones sobre los diversos valores de las ilustraciones podrían extrapolarse a otros géneros narrativos y a ediciones de más fuste, considerando conjuntamente, en el análisis, las formas canónicas y las formas no-canónicas de la literatura ilustrada.

El capítulo concluye con algunas consideraciones sobre el imperio de la imagen en las últimas décadas del siglo: lejos de plegarse a una función ancilar o subsidiaria, sirve cada vez más como «fuente para la creación literaria» y la imaginación y como «base para una explicación de tipo cognitivo en la literatura científica, siquiera

elemental» (p. 423). A modo de corolario, contempla el profesor Botrel la existencia de una «imaginatura» que expresa con imágenes, «de manera exclusiva o predominante», «alguna idea o historia en soportes varios, para una lectura e interpretación sui generis» (p. 424), y recuerda que, por «la inmediatez analógica y sinóptica que caracteriza su percepción», la imagen «puede llegar a ser el lenguaje universal de los iletrados excluidos del mundo de la lectura tipográfica» (p. 426). Constatar la presencia creciente de elementos icónicos en amplios sectores de la «efímera literatura», que diría Cecilio Alonso (citado en la p. 428), da pie a reflexionar sobre los orígenes y las implicaciones de las ideas que los literatos tenían sobre su propio oficio y sobre las formas editoriales que convenían a sus textos; pero solo una visión de totalidad permite comprender y valorar adecuadamente el significado de la literatura ilustrada del siglo XIX.

Los trabajos de Borja Rodríguez Gutiérrez sobre la presencia de personajes literarios en estampas y aleluyas (pp. 453-465), de Marta Palenque sobre los cromos y las tarjetas postales con contenidos literarios (pp. 467-482) y de Montserrat Ribao Pereira sobre la iconografía popular de don Juan Tenorio (pp. 483-491) ejemplifican varios de los fenómenos analizados por el profesor Botrel: los tres se ocupan de las modalidades de pervivencia de lo literario, en sentido amplio, en distintos productos editoriales ilustrados, gracias a los cuales textos, autores y, sobre todo, personajes consiguen una «circulación transmediática y transestética» que no depende del «texto matricial» que está en su origen (p. 410).

Tras mostrar, con el ejemplo del Corsario de George Gordon, Lord Byron, que en las décadas centrales del siglo debía de existir un importante comercio internacional de estampas sueltas, desgajadas de los libros a los que aludían, el profesor Rodríguez Gutiérrez observa cómo en pocos años Atala, representada en tantas láminas y cuadros, pasa de ser el epítome del buen gusto romántico a ser «representación icónica de lo vulgar, lo inculto, lo sucio» (p. 458); y en la segunda parte de su capítulo reúne numerosos testimonios sobre la circulación de estampas y sobre el éxito de las aleluyas en España. Marta Palenque se centra en la inclusión de textos literarios en documentos pertenecientes al ámbito de los

ephemera (que, en última instancia, es uno de los sectores de la *imaginatura*); vuelve sobre la cuestión de las técnicas, ya tratada en capítulos anteriores, a propósito de la aplicación de la fotografía a la ilustración literaria (pp. 475-479), y muestra que el público de las colecciones de cromos (publicitarias o no) podía estar estratificado y caracterizado en función de criterios de edad (pp. 479-482). Los ejemplos que comenta son significativos: si es interesante la presencia de Espronceda, Bécquer y, sobre todo, Campoamor en la colección de postales que los suizos Óscar Hauser y Adolfo Menet, establecidos en Madrid desde 1890, publicaron a principios del siglo XX, no lo es menos que Manuel Pedro Delgado, propietario de los derechos de *Don Juan Tenorio*, recurriese a ellos para emitir una serie de diez tarjetas postales con las imágenes de la edición realizada por los Sucesores de Rivadeneyra en 1892[1]. Como es sabido, la duradera fama del personaje no se apoya tanto en la lectura del texto como en las representaciones del drama y, más aún, en «el polimorfismo popular decimonónico de *Don Juan Tenorio*» (p. 491) que estudia Montserrat Ribao Pereira en el capítulo siguiente, partiendo de pliegos sueltos y aleluyas (una de ellas paródica, sin fecha ni pie de imprenta) editados por José Clará, Antonio Bosch y sus sucesores y Cristina Segura, viuda de Llorens, entre otros: constata la autora que el don Juan Tenorio que aparece en muchos de estos impresos de gran difusión y, señaladamente, en la ya conocida aleluya editada por Marés no es el del drama de Zorrilla, sino el de las populares novelas de Manuel Fernández y González que, según su costumbre, moduló la historia a su antojo.

En varios capítulos del libro que nos ocupa, aunque en menos de los que hubiera cabido esperar, se alude a los nuevos lectores que no lo son en relación con la historia, sino desde el punto de vista de su biografía. Como señala Juan Molina Porras en su ensayo sobre la literatura infantil (pp. 493-504), fue en el siglo XIX cuando se empezó a considerar a niños y jóvenes como público potencial de publicaciones periódicas y libros específicamente diseñados para ellos, casi siempre marcados por una fuerte carga

[1] Sobre las relaciones de José Zorrilla con su editor, Manuel Delgado, y con Manuel Pedro, hijo de este, véase Martínez Martín (2009: 84-92). Se encontrarán más datos acerca del papel de Delgado en la edición dramática en las pp. 79-84.

didáctica y moralizante. El profesor Molina Porras se centra en tres obras representativas: el *Libro de los niños* de Francisco Martínez de la Rosa, que reúne textos didácticos, máximas, reelaboraciones en verso de historias bíblicas, etc., ilustrado ya en su primera edición, de 1839, y adicionado con nuevas imágenes en las sucesivas; los excepcionales *Cuentos fantástico-morales* de Manuel Jorreto y Paniagua (1874), «uno de los primeros narradores en constatar que la fantasía puede ser una aliada de la reflexión moral» (p. 501), en los cuales la palabra y la imagen se compenetran a la perfección; y los *Cuentos vivos* de Apel·les Mestres (1882), reeditados en varias ocasiones, en que «los dibujos tienen más importancia que el texto que los acompaña» (p. 503). Las últimas páginas del capítulo se dedican a la magna empresa, comercial y cultural, de Saturnino Calleja, que recorre el último cuarto del siglo y se mantiene activa hasta 1958.

Dos breves ensayos de Raquel Gutiérrez Sebastián se refieren a la literatura de viajes (pp. 429-437) y a los almanaques y los libros de lujo (pp. 439-446), que comentaré en orden inverso al de su ubicación en el volumen. De entre la vasta producción de almanaques que jalona los años del siglo, escoge la autora algunos ejemplos que permiten apreciar los diversos significados y usos del género, más allá de su finalidad práctica, y, pasando por los almanaques de algunos periódicos y revistas ilustradas, examina el lujoso volumen *Los meses* que publicó la casa editorial Henrich y C.ª en 1889. Existen ya algunos trabajos sobre los valores estéticos e ideológicos de la imagen en los libros de viajes y de vistas y descripciones de monumentos y ciudades históricas, y la profesora Gutiérrez Sebastián se centra en una obra que tiene mucho de ambos géneros: la *España artística y monumental* del antiguo *numantino* Patricio de la Escosura y Jenaro Pérez Villaamil, editada en París, por Alberto Hauser, entre 1842 y 1844. Aunque en la parte gráfica colaboran otros pintores españoles y en la literaria interviene también *El Solitario*, con dos cuadros de costumbres andaluzas, se trata de un proyecto realizado principalmente por dos exiliados y financiado por otro, el Marqués de la Remisa, viejos conocidos de sus años madrileños. Desde la distancia que impregnaba sus recuerdos, los tres compartían la preocupación por el estado de abandono en que se encontraba el patrimonio artístico patrio, y tanto las acuarelas del pintor —litografiadas por artistas franceses

que, al parecer, no siempre fueron fieles a los originales— como los textos del literato —acompañados de sendas traducciones al francés, con notas— documentan el esplendor amenazado o el declive de monumentos y lugares, con el fin de reclamar la creación de organismos que velasen por su conservación.

Si bien no es esta la línea de análisis predominante, en varios capítulos del libro se interpretan las ilustraciones como testimonios de una lectura del texto verbal. En 1886 se edita en la 'Biblioteca Arte y Letras' una *Miscelánea literaria* que recoge, entre otros textos, los *Recuerdos de la guerra de África* que Gaspar Núñez de Arce había publicado en 1860 bajo un título prácticamente idéntico. En el capítulo que consagra a esta obra (pp. 447-452), ilustrada solo en su segunda salida, Montserrat Ribao Pereira analiza la relectura del texto y de los acontecimientos de la «primera guerra mediática española» (es la denominación de Bernardo Riego Amézaga, citada en la p. 447) que efectúan las láminas de Fernando Xumetra. Muy lejano ya el fragor del momento, estas ofrecen distintas perspectivas sobre lo referido en el texto: presentan a los distintos actores de la guerra, incluido el narrador, lo que acentúa el carácter autobiográfico de la obra y «crea un efecto especular, metanarrativo incluso» (p. 448); pintan refriegas y escenas de batalla compuestas de acuerdo con un código icónico muy bien perfilado; e incluso traducen las distintas actitudes del artista ante el texto, desde la ironía inicial hasta la meditación alegórica final sobre los resultados de la contienda.

El libro se cierra con un detallado estudio de Borja Rodríguez Gutiérrez sobre la famosa 'Biblioteca Arte y Letras' (pp. 505-529). Empieza deslindándola con precisión de otras empresas y colecciones con las que se entrecruza o confunde su trayectoria, como la 'Biblioteca Verdaguer' (pp. 506-512), la 'Biblioteca Salvatella' (p. 513) y la serie *España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia* (pp. 513-515). A continuación, caracteriza a los promotores de la empresa y describe sus actividades a lo largo de las cuatro etapas (y un estrambote) en que subdivide su historia: los fundadores de la colección, Enric Domènech y Celestí Verdaguer, trabajan como socios desde 1881 hasta que, a comienzos del año siguiente, Verdaguer abandona abruptamente; Domènech se mantiene al frente de la empresa y en julio de 1882 lanza la revista

Arte y Letras, que desde octubre dirigirá Josep Yxart, pero al poco tiempo vende el negocio a Francisco Pérez, responsable de las publicaciones aparecidas en 1883; a los pocos meses coge el traspaso Daniel Cortezo, quien mantiene a flote la empresa, con una importante producción, hasta 1891; y en el epílogo de la historia, el librero y editor italiano Manuel Maucci, establecido en Barcelona desde 1887, adquiere los fondos de la colección y, como varios de sus antecesores, vuelve a sacar algunos títulos al mercado. En un epígrafe corto pero importante, el profesor Rodríguez Gutiérrez comenta las «ediciones, reimpresiones y reediciones», legales y fraudulentas, que realizaron los distintos directores de Arte y Letras, aprovechando la confusión de nombres y fechas que acompaña la historia de la empresa (p. 524). En los apartados siguientes cita a los ilustradores que trabajaron en la colección y resume sus conexiones con el esteticismo catalán (pp. 525-527), y pondera la especial originalidad y la calidad artística de las cubiertas de la dos primeras épocas, pronto sustituidas por otras más sobrias, uniformes y baratas (pp. 527-528). La colección que ha pasado a la historia por haber pretendido «convertir el libro en un objeto artístico de precio módico» (p. 529) y por haber publicado algunas de las obras más notables de la literatura del momento, en suma, nunca fue un negocio seguro ni rentable.

La minuciosa atención que he prestado a los treinta y un capítulos del libro, extenso en sí mismo, pero también en cuanto a su objeto de estudio, debe atribuirse al deseo de valorar con justeza sus notables aportaciones. Las dimensiones de la obra y la heterogeneidad de los materiales que reúne, concebidos con enfoques y propósitos diversos, hacen que por momentos se diluya la cohesión del conjunto, que posiblemente no proporciona la visión coherente y completa que el título parece prometer. Tal vez hubiera sido de ayuda para el lector contar con algunos textos breves, de carácter general, que explicasen los planteamientos específicos de las distintas secciones del libro, identificasen las herramientas críticas manejadas en cada una de ellas y, trazando comparaciones más explícitas, estableciesen si la interacción entre palabra e imagen ejerce efectos específicos en los distintos textos y géneros estudiados.

Una de las principales novedades de esta *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* estriba en el intento mismo de relacionar sistemáticamente los textos con las ilustraciones que los acompañaron en algunas de sus ediciones, en un contexto en el que la imagen estaba cada vez más presente no solo en la cultura impresa, sino en la vida cotidiana en general (dimensión que algunos autores, como Philippe Hamon (2001) integran en sus análisis de las imágenes para ver y las imágenes para leer). En algunas ocasiones, la inclusión de ilustraciones venía dada por las características de las publicaciones o las formas editoriales adoptadas; en otras, respondía a designios del autor, de sus editores o de ambos: la gran variedad de casos examinados en el libro permite entrever las reacciones e interacciones que sostenían sus relaciones y negocios.

Los estudios sobre la literatura ilustrada han tendido, en general, a considerar solo partes de las manifestaciones de este complejo fenómeno, sea las más directamente asociadas a la edición comercial, a la que suele reconocerse escaso valor estético, sea las de carácter o ambición artística, cuyas complejas relaciones con las primeras no suelen tenerse en cuenta. La *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* se basa en un corpus muy amplio de obras publicadas, predominantemente, entre la época romántica y el fin de siglo, en los dos grandes centros editores de la España de la época: quizá el lector llega al final con la sensación de conocer mejor las formas artísticas o nobles producidas en Barcelona y las formas *intermedias* o incluso *comerciales* producidas en Madrid, y puede creer, erradamente, que esa dualidad se corresponde con la realidad; pero en el libro habrá encontrado abundantes datos y elementos de juicio para formarse una idea más matizada y completa de lo que fue y representó la literatura ilustrada del siglo XIX.

Aunque quizá no haya sido esta la principal intención de sus autores y autoras, la obra muestra que las configuraciones específicas de los géneros y su evolución guardan estrecha relación con las formas y los espacios editoriales en que se plasman y circulan los textos. Los nombres de los escritores van en ella frecuentemente asociados a los de los ilustradores, diseñadores, impresores y editores que dieron forma a sus obras y a los de las firmas y colecciones que se las presentaron al público, y las conexiones así apuntadas van trazando entramados que sugieren una imagen

completa y detallada de la sociedad literaria de la época (en este sentido, quien maneje la obra en su edición digital no echará de menos un índice onomástico). La perspectiva predominante en los distintos capítulos del libro es la de la producción y, en particular, la de los autores, situados en una doble encrucijada: por un lado, en sus relaciones con los ilustradores que dialogan con sus textos y devuelven una primera interpretación de ellos, augurio de las lecturas que están por venir; por otro, en sus tratos con los editores que orquestan la realización del producto y lo proyectan hacia sus públicos potenciales, considerados en cuanto lectores y en cuanto compradores.

En las páginas que anteceden he procurado llamar la atención sobre las técnicas y métodos que aplican los autores y autoras de esta *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* a la crítica de los textos y las imágenes, sobre todo cuando permiten trascender el cotejo y la descripción. Incluso en casos en que carecemos de documentos que puedan dar a conocer los términos del diálogo entre escritores e ilustradores, la tensión entre dos regímenes expresivos no solo explica cómo las imágenes podían enriquecer la lectura de quienes llegaban a la literatura ilustrada desde el texto verbal, sino que también da pie a imaginar cómo podían allanar el camino de quienes a través de ellas accedían a la cultura letrada. En algunos pasajes de la obra da la sensación de que a las diversas técnicas de impresión y grabado se les asignan valores o connotaciones significativos, posiblemente latentes ya en los testimonios contemporáneos que se invocan: es como si la aplicación de esas técnicas al ámbito de la literatura ilustrada avivase la conciencia de su carácter industrial y, de rechazo, modificase la percepción de las prácticas culturales a las que dan forma sensible. Está por estudiar aún cómo el doble itinerario de la lectura icónica y verbal y la connotación de los medios editoriales condicionan, o explican, las actitudes y las expectativas de los escritores ante la ilustración de sus obras y ante la perspectiva de verse inscritos en publicaciones ilustradas. Acaso, percibiéndose como agentes legítimos de la cultura letrada, o como viejos lectores, se resistían a incorporarse a medios y formatos que consideraban destinados a los nuevos lectores.

En cuanto a las relaciones entre autores y editores, en la *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* se describe con frecuencia una estructura compleja en la que los artistas gráficos, aunque trabajasen con regularidad para un número más o menos amplio de editoriales, parecían tener un rango subalterno o, en todo caso, inferior al de los escritores. Teniendo en cuenta la indefinición o la versatilidad de la figura del editor, no siempre sabemos quién ajustaba el trato con los ilustradores y en qué régimen contrataba su intervención en la publicación: los puntuales estudios de distintos casos y relaciones que ofrecen los capítulos del libro muestran la coexistencia de distintas prácticas, más o menos cooperativas, en un mismo sistema literario. Tal vez la literatura ilustrada nos permita contemplar, desde esa perspectiva, aspectos poco tenidos en cuenta de la profesionalización del escritor, complementarios de los que estudia Jesús Martínez Martín en *Vivir de la pluma* (2009). Cabe esperar que la historia cultural de la edición, con aportaciones como el reciente libro del propio Martínez Martín (2018) sobre Francisco de Paula Mellado y las semblanzas que se van incorporando al Portal *Editores y Editoriales Iberoamericanos: siglos XIX-XXI*, dirigido por Pura Fernández, sigan apuntalando los futuros desarrollos que esta *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX* ya plantea y hace posibles.

Santiago Díaz Lage
UNED

Bibliografía

BOTREL, Jean-François, Marisa SOTELO VÁZQUEZ, Enrique RUBIO CREMADES, Laureano BONET MOJICA, Pau MIRET PUIG, Virginia TRUEBA MIRA, Noemí CARRASCO ARROYO (eds.). (2008). *La literatura española del siglo XIX y las artes (Barcelona, 19-22 de octubre de 2005)*. Barcelona. Universitat de Barcelona- PPU.

ESCOLAR SOBRINO, Hipólito. (1996). *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna: siglos XIX y XX*. Madrid. Fundación Sánchez Ruipérez.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (coords.). (2011). *Literatura ilustrada decimonónica: 57 perspectivas*. Santander. ICEL19-PubliCan.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, Juan MOLINA PORRAS, Ángeles QUESADA NOVÁS, Montserrat RIBAO PEREIRA y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ. (2012). *Literatura e imagen: la 'Biblioteca Arte y Letras'*. Santander. PubliCan-Ediciones de la Universidad de Cantabria.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, José María FERRI COLL y Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (eds.). (2019). *Historia de la literatura ilustrada española del siglo XIX*. Santander- Santiago de Compostela. Editorial de la Universidad de Cantabria- Servizo de Publicacións, Universidade de Santiago de Compostela.

HAMON, Philippe. (2001). *Imageries: littérature et image au XIX^e^ siècle*. Paris. José Corti.

INFANTES, Víctor, François LÓPEZ y Jean-François BOTREL (coords.). (2003). *Historia de la edición y de la lectura en España (1475-1914)*. Madrid. Fundación Sánchez Ruipérez.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2009). *Vivir de la pluma: la profesionalización del escritor, 1836-1936*. Madrid. Marcial Pons Historia.

—. (2018). *Los negocios y las letras: el editor Francisco de Paula Mellado (1807-1876)*. Zaragoza. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (ed.). (2001). *Historia de la edición en España*, 1836-1936. Madrid. Marcial Pons.

ORTEGA, Marie-Linda. (2004). *Ojos que ven, ojos que leen: textos e imágenes en la España isabelina*. Madrid- Marne-La-Vallée. Visor Libros- Presses Universitaires de Marne-La-Vallée.

THÉRENTY, Marie-Ève. (2007). *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIX^e^ siècle*. Paris. Éditions du Seuil.

VV. AA. (1996). *La prensa ilustrada en España: las Ilustraciones 1850-1920*. Montpellier. Université Paul Valéry.