«LA DAMA JOVEN» DE E. PARDO BAZÁN: UNA FORMA DE ILUSTRAR UN TEXTO [1]

Ángeles Quesada Novás

Forma parte ya de la historia de la edición en España la afirmación de que los adelantos técnicos aplicados a la industria del libro se desarrollaron sobremanera a lo largo del siglo XIX, sobre todo desde la perspectiva de la inclusión de la imagen impresa, de la ilustración [2]. Desde la litografía, pasando por la xilografía, el grabado al acero, la zincografía, hay un largo camino de ensayo de técnicas que terminará con la implantación del fotograbado -ya en la década de los ochenta-, cuya operatividad facilitará la impresión de libros ilustrados de varios tipos, desde los menos cuidados, «productos de ejecución rápida, pero poco esmerada» (Vélez, p. 216), al «libro ilustrado por excelencia, el más vistoso, que en algunos casos más que un libro era una simple colección de imágenes» (Vélez , p. 213).

Al margen del éxito de público que estos libros ilustrados tuvieran [3], su abundante presencia en el mercado plantea, ya muy pronto, la polémica de la pertinencia de la ilustración de la obra literaria. No todos los escritores -en concreto los novelistas- tenían una opinión favorable acerca de la moda de las novelas ilustradas -suyas o ajenas-, que en España alcanza una gran importancia desde la década de los ochenta. Pereda y Galdós, por un lado, se decantan por apoyar «el uso conjunto de lo plástico y lo escrito» (Bly, p. 280), como lo atestigua no sólo la existencia de ilustraciones en algunas de sus obras, sino también el interés demostrado durante la elaboración de los libros, que les lleva a colaborar activamente con los ilustradores, así como sus comentarios una vez contemplado el resultado final [4].

Por otro, *Clarín*, cuya tibia opinión desfavorable: «Verdad es que, en general, no me gustan los libros míos con *monos*...», se suaviza de inmediato con el añadido: «pero reconozco la conveniencia *industrial* de *ilustrar* a veces los libros, aunque sean los míos» (Botrel, *Clarín...*, p. 55). Un comentario cuyo sustrato crematístico se sobreentiende, puesto que se desliza en carta (de 26 de noviembre de 1890) a su editor Fernández Lasanta y permite comprender que su opinión adversa no obste para que algunas de sus obras aparezcan ilustradas [5]. Plausiblemente son razones de tipo económico las que inducen a *Clarín* a aceptar tales ediciones, y así lo subraya Raquel Gutiérrez Sebastián: «vistos los problemas económicos del escritor, resulta bastante coherente la aceptación de la publicación de la cuarta edición de los *Solos* con grabados» (Gutiérrez Sebastián, «El binomio...», p. 115) y pasa a apoyar su argumentación en el prólogo escrito por Alas para esta edición, en el que dice: «Los motivos de *dar a la estampa* esta cuarta edición, son todos del orden económico y administrativo» (*Ib.*, p. 115).

En el caso que nos ocupa, una escritora, que, en la década de los ochenta, está abriéndose camino en el mundo literario, Emilia Pardo Bazán, mantiene una posición muy cercana a la de Leopoldo Alas. Si por un lado desdeña la inclusión del dibujo en la obra literaria, no deja de admitir su pertinencia sobre la base de consideraciones extraliterarias. Su opinión al respecto se manifiesta, convenientemente matizada, en alguna carta, que reviste un interés especial dado el destinatario de la misma, que no es otro que el director de la Biblioteca «Arte y Letras» [6], José Yxart. A él, con fecha de 22 de julio de 1883, le comenta: «Yo de mí sé decir que no gusto de ver mi prosa ilustrada, por más que reconozco que hay libros que requieren el auxilio del lápiz. [...] Prefiero un libro severo» (Torres, p. 388). Unos años más tarde, el 27 de enero de 1886, escribe a Narcís Oller, comentándole la propuesta del editor Cortezo para inaugurar una nueva colección de novelas que perseguía publicar a los mejores novelistas del país, en ediciones cuidadas, con buen papel, pero no de lujo [7] y, por tanto, sin ilustraciones: «Las novelas están mucho mejor sin ilustraciones, a menos que éstas sean una cosa muy artística» (Mayoral, p. 406).

Esta ambigua postura mantenida por la escritora, no impide que algunas de sus obras aparezcan ilustradas en su primera edición en libro [8], como es el caso de la colección de cuentos que nos ocupa: *La dama joven*, aparecida en la colección «Arte y Letras» en 1885, con ilustraciones de Mariano Obiols y Delgado y fotograbados de J. Thomas. De su aparición da cuenta el diario barcelonés *La Vanguardia*, en la edición vespertina del 4 de agosto: «La Biblioteca Arte y Letras, que tanto contribuye a popularizar en nuestra patria la buena lectura, ha publicado este mes la notable obra *La dama joven*, original de la distinguida escritora gallega doña Emilia Pardo Bazán, ilustrada con dibujos de don M. Obiols Delgado».

A falta de documentación anterior que lo atestigüe, establece Pardo Bazán una relación epistolar, a partir de junio de 1883, con el director de la revista del mismo nombre que la Biblioteca, «Arte y Letras», JoséYxart, el cual se pone en contacto con ella para pedirle su colaboración en la misma [9]. Con fecha de 9 de julio de 1883 escribe Pardo Bazán aYxart: «...no me fue posible contestar a su apreciable epístola del 4 de junio, donde me pide colaboración para la Revista *Arte y Letras* [...] No tengo inconveniente, antes mucho gusto, de colaborar en la Revista donde figuran tan distinguidos nombres» (Torres, p. 387). A partir de aquí se inicia una relación epistolar, que durará hasta 1890, al menos en la documentación con la que contamos. Una correspondencia que ofrece la paulatina afirmación de una amistad, además de permitirnos observar, someramente, algunos de los intereses coyunturales que ocupaban a la escritora.

Para la finalidad del presente trabajo recabamos en estas cartas destinadas a quien dirigía la colección, pero también en otras, destinadas al escritor Narcís Oller, algunos datos referidos al discurrir del proyecto que terminó conformando la publicación en la Biblioteca «Artes y Letras» de la colección de cuentos *La dama joven*. Primera y única colección que se publicará en vida de la autora con acompañamiento de ilustraciones. Desafortunadamente hay un vacío de cartas, en el epistolario deYxart, entre junio de 1884 y febrero de 1886, que impide conocer si, durante los meses de 1884 hasta que la obra sale a la luz en 1885, existió algún tipo de seguimiento por parte de la autora de las fases de producción del libro; si mantuvo alguna relación con el ilustrador, bien directamente, bien a través deYxart; si fue consultada acerca del ilustrador o de las ilustraciones que este iba confeccionado; en fin, esas noticias que posibilitarían alcanzar un conocimiento más claro de la génesis de la obra.

En la carta fechada el 22 de julio de 1883, cuando todavía se están sentado las bases de una futura colaboración, nos tropezamos con un párrafo muy sabroso, ya no sólo por lo que dice y nos dice de su opinión sobre las obras ilustradas -que ya hemos comentado-, sino, sobre todo, por la inteligente manera en que insinúa la posibilidad de entrar a formar parte de la colección con alguna obra nueva [10]. Se encuentra en ese momento, posiblemente, en plena confección de sus dos siguientes novelas, *La Tribuna* (1883) y *El cisne de Vilamorta* (1885), por lo que no dispone de material novelesco; a pesar de lo cual, parece insinuar la publicación de alguna de ellas en la revista: «Pero, dígame usted: ¿No podría ser, en vez de artículos, una novela?» (*Ib.*, p. 389). Idea inmediatamente desechada: «Tal vez fuesen preferibles Cuentos que cada uno de ellos figurasen en un número» (*Ib.*, p. 389) [11].

Pero antes de formular esta propuesta, se extiende en el párrafo citado -que paso a transcribir completo- en que la oímos opinar sobre la presencia de ilustraciones en las obras literarias. Una opinión muy rotunda, que se ve de inmediato matizada por su interés personal, lo que no obsta para que trate de disfrazarlo en función del interés de la empresa:

> Conozco desde que empezó a ver la luz la hermosa Biblioteca Artes y Letras, de la cual pienso exactamente lo que usted. El público la compró con afán por los *santitos*, así llamaban, por aquí al menos, a las ilustraciones. Yo de mí sé decir que no gusto de ver mi prosa ilustrada, por más que reconozco que hay libros que requieren el auxilio del lápiz. Aun me parece haber escrito no sé si al Sr. Doménech ofreciéndole el único trabajo mío que soñé con ver ilustrado; un tomo de Cuentos, muy breves, que presto terminaré [una palabra ilegible] que Doménech no me respondió. Pero aún esos mismos Cuentos dudo que después de verlos ilustrados no me desagradasen. Prefiero un libro severo. Para el público, no obstante, es gran idea la de las ilustraciones. (*Ib.*, p. 388).

Como se puede apreciar, en la carta ella afirma haber ofrecido a Doménech [12] la publicación de una obra que le gustaría ver aparecer con ilustraciones; quizá la falta de respuesta a la que alude sea la que provoque el supuesto desdén que entrañan las afirmaciones siguientes. Lo cierto es que hemos de esperar unos meses, hasta el 27 de diciembre, para que la cuestión del libro de cuentos vuelva a aparecer, en una carta en la que declara definitivamente su interés por verlos ilustrados y en la que no escatima elogios al proyecto:

> Mucho me alegraría de que esa empresa de *Arte y Letras* editase mi tomo de Cuentos. ¿Qué autor no apetece ver su prosa en tan bonita forma? Yo creo que para la empresa el libro no sería de los menos

útiles y vendibles, no por lo que yo valga que es bien poco sino porque los Cuentos en general se venden bien. (*Ib.*, p. 394).

El 17 de mayo de 1884, confirmado el proyecto de edición de esa colección de cuentos, informa a Yxart: «He terminado estos días una novelita que debe encabezar mi tomo de Cuentos y se titula "Bucólica"; tiene la singularidad de ser una novela por *cartas*, método que ya de puro antiguo se va volviendo nuevo» (*Ib.*, p. 395).

Ya señalé más arriba que entre las cartas de Pardo Bazán recibidas por Yxart faltan las correspondientes al período comprendido entre el 3 de junio de 1884 y el 10 de febrero de 1886, que no dudo existieron y que pudieran dar razón de pormenores interesantes sobre las fases por las que pasó la elaboración del producto final.

Las cartas a Oller nos desvelan poco, puesto que se trata de correspondencia entre literatos y amigos, y por tanto no entran en pormenores técnicos. En alguna encontramos fechas aproximadas de redacción de algún relato -el mismo de que da cuenta a Yxart-; así, el 25 de abril de 1884: «ahora estoy terminando una novelita corta, de unas cien páginas, que encabezará el tomito en que pienso recoger los cuentos que andan dispersos, como "La Borgoñona" etc. [...] Puede decirse que esta novelita, que titulo "Bucólica", será al *Cisne de Vilamorta* lo que el preludio a la sinfonía, son estudios, uno más breve y otro más largo, de un mismo medio» (Mayoral, p. 402). Desde París, unos meses más tarde, el 12 de enero de 1885 le informa de que «entre mis estudios en la Biblioteca y la novelita que estoy hilvanando para rematar, o mejor dicho, encabezar el tomo de "Arte y Letras", dispongo ahora de poco tiempo» (*Ib.*, p. 404). De donde se deduce un cambio producido en la idea original, consistente en la inclusión de esta nueva obra y con ella el título definitivo del volumen: *La dama joven*.

A tenor de estas escasas noticias directas sobre la obra objeto de este trabajo, se pueden deducir varias conclusiones. La primera y más evidente es el enorme interés de Pardo Bazán por ver publicada una obra suya en una de las colecciones, posiblemente, más prestigiosas en aquel momento, de la mano de una editorial que ponía especial interés en la elección de obras y autores, además de un exquisito cuidado en la confección de los volúmenes. El ofrecimiento de colaboración con la revista, así como el nacimiento de una cordial relación con quien era el director -tanto de la revista como de la Biblioteca- se convirtió en el pretexto adecuado para que ella alcanzase a ver editada una obra suya por tan prestigiosa empresa. De hecho, y a pesar de estar entregada de lleno a la publicación de una novela (*La Tribuna*, que debía estar en prensa, pues apareció a mediados de diciembre del mismo año, 1883 [13]) y con la redacción de otra (*El cisne de Vilamorta*) [14], ello no le impide entregarse a la redacción de dos novelas cortas y un relato, que sumados a otros once ya aparecidos con anterioridad, conforman el volumen de catorce cuentos de que se compone la obra, la cual se constituye en el primer volumen de relatos publicado por la autora.

Esta intensa labor, de la que nos informan las cartas, da idea de la pasión con la que se entregó al proyecto. Una pasión que la empuja a escribir, durante una estancia en París y a escasos meses de publicarse la obra (según informa la fecha de la carta en la que de ello habla, de 27 de enero de 1885), la «novelita» «La dama joven». Y ello, posiblemente (y aquí entro de lleno en el terreno de la lucubración personal) a requerimiento del director Yxart, con la intención, quizá, de redondear el volumen, visto el escaso número de cuentos, o bien de ofrecer mayor presencia de «obra nueva», dado el número superior de obra ya publicada. Lo cierto es que con ello, al final el volumen alcanza el número de catorce relatos, dos novelas breves y doce cuentos, de muy variada índole, como informa en el prólogo la propia autora, confirmando con ello la ausencia de cualquier tipo de proyecto de obra unitaria, de volumen de relatos que giren en torno a un mismo tema, motivo o finalidad.

Ya dentro del volumen se observa que las dos «novelitas», «La dama joven» y «Bucólica», ocupan el primer lugar en el orden de presentación. Las siguen:

«Nieto de Cid», aparecida el 9 de agosto de 1883 en la parisina *Les Matinèes Espagnoles. Nouvelle Revue International Europeen*. En España, en la *Revista Ibérica*, el 16 de septiembre de 1883.

«El indulto», en *La Época* el 7 de mayo de 1883.

«Fuego a bordo», relato no publicado con anterioridad.

«El rizo del Nazareno», en la *Revista de España*, en 1880.

«La Borgoñona», en *Arte y Letras*, diciembre de 1883.

«Primer amor», en la *Revista Ibérica*, el 16 de octubre de 1883.

«Un diplomático», en la *Revista Ibérica*, el 1 de mayo de 1883.

«*Sic transit...*», en la *Ilustración Ibérica*, los días 18 y 25 de agosto de 1883.

«El premio gordo», en la *Ilustración Ibérica*, 10 y 17 de marzo de 1883.

«Una pasión», en *Arte y Letras*, en septiembre de 1883.

«El Príncipe Amado», en los números 4, 5 y 6 de *La Niñez*, 1879.

«La gallega», en el álbum *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas... Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas, bajo la dirección de la señora doña Faustina Saez de Melgar*, de 1880-1882.

Ya hemos dicho que, hasta el momento, carecemos de noticias con respecto a una posible relación epistolar entre Emilia Pardo Bazán y Mariano Obiols Delgado, el dibujante encargado de ilustrar la obra. Tampoco está documentada una relación entre éste y José Yxart, y en ninguna de las cartas ya citadas aparece mención alguna al ilustrador, al tipo de trabajo, a las preferencias o no de la escritora. De manera que, al respecto habré de moverme en el campo de la hipótesis. Que no es otra que la de sospechar que la escritora no intervino ni en la elección del dibujante, ni en la forma en que éste afrontó el trabajo. Desafortunadamente, tampoco tengo indicios de la impresión que le causó a la autora el resultado final.

Del ilustrador Mariano Obiols Delgado tampoco se tienen muchas noticias [15]. Nacido en Barcelona en 1860, fue discípulo de Martí Alsina, viaja a París hacia 1886, en 1890 se traslada a Sevilla donde pinta sus cuadros más característicos, que tienen como tema paisajes con personas a pie o a caballo con atuendos andaluces. Participó en la serie *España. Sus monumentos y artes*, editada por Cortezo entre 1884 y 1891, colaboraba asiduamente en revistas ilustradas como *La Ilustración Ibérica, La Ilustración Catalana y Álbum Salón*, e ilustró al menos dos volúmenes de la colección «Arte y Letras», uno de *Dramas* de Victor Hugo y la obra que analizamos, *La dama joven*. Algún dato más es el referido a su faceta de cartelista, que le lleva a ganar el concurso convocado con motivo de la Exposición Universal de Barcelona de 1888 con el cartel «La calle de Fernando. (Fantasía japonesa)» [16].

Del fotograbador J.Thomas se sabe que fue fundador, en 1875, de la Sociedad Heliográfica Española junto con Mariezcurrena y Joariztei, que realizaron los primeros fotograbados de la historia de la impresión española. En 1880 se separa de sus socios y funda el Taller Gráfico Thomas, en aquel tiempo el más innovador por ser el introductor de la técnica del fotograbado de imagen tramada (autotipia). Fue colaborador asiduo de la colección «Arte y Letras».

El libro consiste en un tomo, como todos los de la colección [17], en formato de octavo francés (130 x 195 mm.), encuadernado en tela. La tapa, o plano de delante, está grabada con un profuso dibujo, firmado por F. Jorba [18], en el que destaca, en la mitad superior, el motivo de una gaita sobre la que campa el escudo de Galicia, que cubre parcialmente el nombre propio de la escritora. La parte inferior está ocupada por un motivo marino en el que destaca la presencia de un buque y una concha marina en primer plano de la que brotan perlas. En la portada, impresa en rojo y negro -como el resto de la colección-, aparecen el nombre de la escritora y el título general de la obra, a dos colores y con caracteres mayores que los títulos del resto de los relatos, que se especifican a continuación. Aparecen también los nombres del dibujante y del grabador [19], para terminar al pie con la especificación del nombre de la colección, del editor y del año.

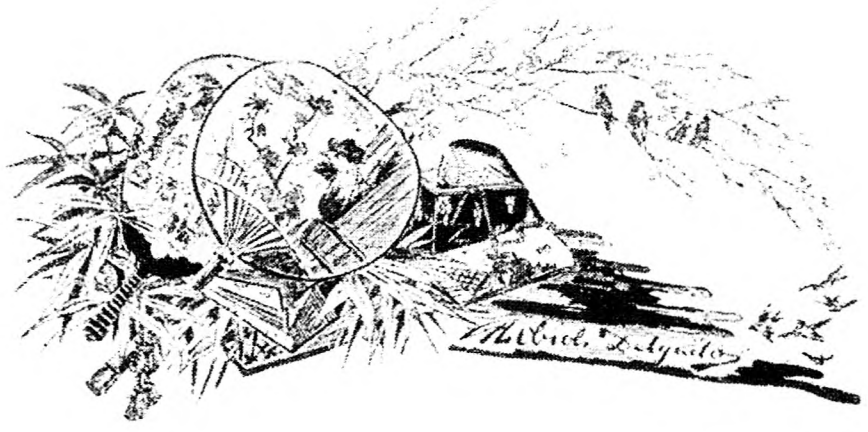
El libro inserta a continuación una plana que contiene un retrato de la escritora [20], y con ello se abre paso al prólogo, fechado en «La Coruña, septiembre 5 de 1884». El cual contiene un rasgo que lo hace peculiar. La peculiaridad aludida que encuentro en este prólogo -al margen de su interés por lo que en él opina acerca de cuestiones de estilo y del controvertido tema de su adscripción al Naturalismo, que no vienen al caso- se constituye en la recurrencia de la autora al lenguaje pictórico. No me cabe duda de que con él pretende justificar -quizá ante sí misma, que tan desdeñosa se ha mostrado ante los *santitos*- su insistencia en que este volumen fuese acompañado de ilustraciones. Así comienza el prólogo de la siguiente manera:

> Si esta colección llevase al frente un título significativo, podría ser el de *Apuntes y Miniaturas*, porque se compone de dos clases de páginas: unas trazadas libremente, como los *apuntes* en que los dibujantes fijan impresiones o tipos del natural, otras empastadas con esmero, prolijamente trabajadas, como las *miniaturas* del tiempo de nuestras bisabuelas. (Pardo Bazán, *Obras...*, p. 5).

Mucho más adelante al exaltar el paisaje gallego señala: «...fue preciso dedicarle otro lienzo, al cual doy ahora las últimas pinceladas» (Pardo Bazán, *Obras...*, p. 7). Por fin, hacia el final, el penúltimo párrafo se cierra con la aparición del verbo «pintar», si bien cargado de connotaciones que amplían su estricta denotación: «Reclamo todo para el arte, pido que no se desmiembre su vasto reino, que no se mutile su cuerpo sagrado, que sea lícito pintar la materia, el espíritu, la tierra y el cielo» (Pardo Bazán, *La Dama...*, p. 10).

El comienzo del prólogo no está ilustrado sino decorado con un dibujo, obra del propio Obiols, cuya estética responde a la moda del japonesismo, muy extendida en estos años: dos abanicos rígidos, en el país del superior se distingue la cabeza de un gallo, mientras que en el de detrás hay varias figuras, vestidas con quimono, una de ellas porta un parasol. Del borde superior de este paipay salen hacia la derecha unas

ramas de cerezo florecidas, sobre las que se apoyan cuatro pájaros. Otros cuatro más pequeños vuelan de forma circular hacia la izquierda, en dirección a la firma in extenso del dibujante, creando así un efecto de cierre. Debajo de las ramas y junto al paipay, un cofre abierto que contiene joyas. Abanicos y joyero reposan sobre una bandeja plana, unos libros y unas ramas. Por el motivo, estamos obviamente ante un dibujo ornamental, muy al gusto de la época y del propio ilustrador, y que no guarda relación alguna con el texto. Lo mismo sucede con la ornamentación en la página de Índice consistente en un banderín metálico sujeto a una vara profusamente ornamentada, en la que destaca en la parte superior un león rampante bajo una corona. Imita todo ello una labor de forja, de exquisitas líneas. Como no está firmado tiendo a pensar que no es obra de Obiols, cuya firma legible aparece al pie de todas las ilustraciones de los relatos; se podría pensar que se trata de una decoración propia de la colección.



Prólogo

Entrando ya en el cuerpo central del volumen -en los relatos-, la frecuencia de aparición de ilustraciones es muy desigual. Se podría establecer un listado del que resultaría lo siguiente: de un total de 14 relatos que reúnen 59 ilustraciones, dos relatos cuentan con diez ilustraciones: «Bucólica» y «Fuego a bordo»; uno con ocho: «La dama joven». Con seis ilustraciones «El indulto» y «La Borgoñona»; tres llevan «Nieto de Cid», «El rizo del Nazareno» y «El Príncipe Amado». El resto cuenta sólo con dos ilustraciones, salvo «Una pasión» y «La gallega» que sólo disponen de una.

La primera conclusión que se extrae de este listado es la especial atención -quizá por indicación expresa del editor- prestada a los relatos que encabezan el volumen, «La dama joven» y «Bucólica», a los que se agrega un tercero, «Fuego a bordo», inédito hasta ese momento. Los tres reúnen 28 ilustraciones, es decir, casi la mitad del total. El resto se distribuyen, creo yo, atendiendo al mayor o menor grado de interés que el relato suscitó en el ilustrador, que es como decir que la subjetividad del ilustrador impuso la elección del número de dibujos en función de la impresión recibida en la lectura, unido todo ello al carácter más o menos «ilustrable» del relato. Así, relatos como «El indulto» y «La Borgoñona» ostentan seis dibujos cada uno de ellos. Del resto sólo cabe decir que el ilustrador cumple con la norma obligada de ilustrar comienzo y final del relato, con la excepción de dos de ellos que añaden un grabado más, y la otra excepción que la constituyen los que sólo cuentan con uno: «Una pasión» y «La gallega», que han de conformarse con un dibujo cada uno.

La ubicación de las viñetas de encabezamiento no presenta ningún rasgo característico, se limitan las ilustraciones a encabezar el relato correspondiente, aunque aquí hay que señalar su tamaño que hace que, en la mayoría de los casos, ocupen la mitad o más de la página y obliguen al tipógrafo a que el texto escrito adquiera una forma distinta a la habitual. Las viñetas de cierre suelen ser más pequeñas, exentas con respecto al texto, y las intercaladas en la narración ocupan el centro de la página. Se presentan algunos casos curiosos: el primero el del relato «Fuego a bordo», que contiene la singularidad de agrupar dos viñetas superpuestas en la misma página en dos ocasiones: al comienzo de la narración (p. 204) [21] y ya avanzada esta (p. 213). Junto a esta rareza, la aparición de un dibujo que ocupa toda la página (p. 221). Este último caso se repite una vez, en el cuento «El príncipe Amado» (p. 353).

Con respecto al tipo de relación texto-imagen, parece obvio que la relación es de carácter secundario, es decir, que el texto precede a la imagen, que es el texto el que genera la imagen [22]. De este carácter secundario se deriva el rasgo principal de las ilustraciones de este volumen que consiste en que son formas de interpretación [23]. Obiols recibe unos textos que, plausiblemente, le van sugiriendo un determinado tipo de representación, en el que se puede observar el mayor o menor gusto que el relato le proporciona y que es, a fin de cuentas, el acicate que lo espolea para llevar a cabo los dibujos.

En lo que respecta a la tipología de las ilustraciones, es decir, lo que ellas contienen y, por tanto, «cuentan», se observa una prevalencia de dibujos que representan escenas narradas en el texto literario: ambientes definidos, pues, con presencia de personajes que llevan a cabo una acción. Si bien, en algunos casos las escenas no recogen lo narrado, sino que nos encontramos ante una lectura personal del ilustrador, un añadido visual al texto literario. Según el relato la intencionalidad del añadido es distinta, como tendremos oportunidad de observar con detenimiento más adelante.

Tras la presencia mayoritaria de la escena, el segundo motivo con mayor número de iconotextos es el paisaje, con especial relevancia del paisaje marino -en función del elevado número de grabados de que consta el relato cuya acción transcurre en el mar: «Fuego a bordo»-. Ilustraciones centradas en objetos no hay, a no ser que consideremos como tal un cuadro enmarcado que representa un paisaje y la visión de una locomotora en marcha. Por lo demás, los objetos más o menos cuidados en su representación gráfica aparecen siempre ubicados en el ambiente correspondiente, sin que su presencia se subraye o utilice como posible elemento simbólico.

Con respecto a los retratos de personajes incluidos en las escenas se puede señalar que suelen aparecer de cuerpo completo y lo suficientemente alejados del primer plano para que sus rasgos aparezcan bastante indefinidos, o bien, aparecen de espaldas, lo que obvia la necesidad de dotarlos de fisonomías reconocibles. Hay dos espléndidas excepciones, no tanto por el resultado final del retrato como por lo que significan de iconotextos y por ofrecer una interpretación personal.

Si aceptamos que nos encontramos con ilustraciones realizadas en 1885, unos años en que el ilustrador de libros es ya «un artista plástico que se adentra ahora en el mundo del libro para dar su interpretación personal» (Vélez, p. 216), entenderemos ese ejercicio de independencia ejecutado por Obiols en dos retratos de personajes. En ambos casos presentados en el texto por un narrador omnisciente, que se limita a presentar las acciones llevadas a cabo en cada uno, acompañándolas de una breve etopeya. Me refiero a la segunda ilustración de las tres con que cuenta «El príncipe Amado» y a la de cierre del relato «El premio gordo».

En ambos casos lo que el iconotexto representa no aparece expresado en el texto literario. En «El príncipe Amado» se trata de una representación que anticipa al lector un dato que no consta en la narración: la presencia del factor maléfico que jugará un papel determinante en el decurso de la acción. La ilustración a que me refiero está situada en la parte I de las tres que componen el cuento; una parte dedicada toda ella a presentar la felicidad extrema en que vive un reino imaginario y la enorme alegría con que se recibe el nacimiento del heredero al trono, un nacimiento prometido por la misma hada que, tras el nacimiento y la concesión de los tres dones de rigor, emite una advertencia al rey: «...ahora a ti te toca educarle de manera que sea feliz» (p. 236).

Previa a la visita del hada «...acababan de salir de la alcoba todos los ministros, títulos, generales, altos funcionarios y notabilidades...» (p. 235). Algo de esto representa el dibujo: dos personajes ricamente vestidos a la moda del siglo XVIII que, de espaldas, parecen abandonar un lugar en el que, en primer plano, está situada una lujosa cuna en la que duerme un rollizo bebé. Sobre él se inclina un personaje cuya fisonomía -boca torcida, frente fruncida, ojos penetrantes, rictus amargo- lo define como un elemento discordante con respecto de lo que leemos, al margen de que en el texto no se aluda a que alguien se acerque a la cuna, salvo los padres. Pero lo que más llama la atención de este personaje -no citado en el texto, insisto- es su mano apoyada en la barandilla de la cuna, una mano que se asemeja enormemente a la garra de un pájaro.

En una primera lectura sorprende esta ilustración que no guarda relación con el texto inmediato. Habremos de esperar a la parte II. En ella, tras un largo sumario en que se da noticia de cómo ha influido el paso del tiempo en los reyes y en el niño (convertido ahora en un mancebo de dieciocho años, aquejado de *splenn* tras una infancia y adolescencia harto consentidas, mientras que el rey estaba «muy cascadito y viejo, y la reina Serafina hecha una pasa» [p. 241], se cita al fin a un personaje: el representante del mal, el que provoca todas las desdichas que acaban con aquel feliz reino de la parte I. Este personaje, del que se dice que es orgulloso y audaz, que ha perseguido y encarcelado a la población, que ha vaciado las arcas del reino y se dispone a entregarlo al enemigo tiene un curioso nombre: el Conde del Buitre.

«El príncipe Amado», viñeta 2.ª

Creo no equivocarme si afirmo que es a ese Conde del Buitre al que Obiols ha situado en la parte I junto a la cuna del príncipe Amado y en actitud de estar ya tramando la traición final que se concreta en esa mano-garra aferrada a la cuna. Un claro ejemplo de ejercicio de independencia por parte del ilustrador, al que -quizá- le pareció que faltaba en la Parte I la presencia del mal, que, por otro lado, en la mayoría de los cuentos de hadas, suele aparecer inmediatamente después de la concesión de los dones. Un «vacío narrativo» al que él se apresura a poner remedio mediante su dibujo.

El otro caso, el retrato que cierra el cuento «El premio gordo», creo que encierra otra finalidad. Me baso para reconocer al retratado -el pastor heredero de la fortuna del marqués protagonista del cuento- en que sus rasgos no guardan relación alguna con los que Obiols ha retratado al marqués en el primer dibujo del cuento. En este caso se trata de un hombre casi anciano, con bigote y perilla; en el segundo retrato es un hombre maduro, completamente rasurado, vestido como un burgués, con la mano derecha metida dentro de la chaqueta, a la altura del corazón, el gesto serio, le adornan unas espesas cejas. El dibujo campa bajo la última frase del relato: «Abierto el testamento del marqués, se vio que dejaba por heredero al pastor de Fuencar» (p. 218).

«El premio gordo», viñeta 1.ª

«El premio gordo», viñeta 2.ª

Ese es el personaje que ha retratado Obiols, con una curiosidad más, no lo ha representado en hábito de pastor, sino con la posible apariencia adquirida con el disfrute de la fortuna heredada. Si estoy en lo cierto, si es el pastor el retratado, presentaría una hipotética simpatía del ilustrador hacia aquel personaje, el que sale mejor parado de cuantos aparecen en el relato: todos esos criados que plantan a su señor una vez han ganado el premio de la lotería, sin agradecerle nada (las participaciones del billete son un regalo del marqués). El pastor que desdeñó en su día el regalo es el único que le presta atención y, quizá por ello, el único del que se nos muestra su aspecto.

Ya he señalado que el reparto de iconotextos entre unos y otros relatos es bastante irregular, pero ello me proporciona la posibilidad de llevar a cabo una agrupación, que, a su vez, facilite el análisis y conduzca a alguna conclusión. Tendríamos así dos grupos, uno formado por aquellos relatos ilustrados con entre una y tres viñetas; son nueve [24]: «Nieto de Cid» (3), «El rizo del Nazareno» (3), «Primer amor» (2), «Un diplomático» (2), «*Sic transit...*» (2), «El premio gordo» (2), «Una pasión» (1), «El príncipe Amado» (3), «La gallega» (1). El segundo grupo estaría formado por los cinco relatos restantes, que contienen entre seis y diez viñetas: «La dama joven» (8), «Bucólica» (10), «El indulto» (6), «Fuego a bordo» (10), «La Borgoñona» (6).

Lo primero que se puede afirmar de los relatos del primer grupo es que los iconotextos responden, por lo general, a la función auctorial [25]; a esto se puede añadir, con respecto del texto literario, la presencia de una relación de simultaneidad y contigüidad entre texto e imagen y una relación de analogía, aunque, en alguna ocasión, como el ejemplo citado de la segunda ilustración de «El príncipe Amado» y la última de «El premio gordo», se haya distanciado el ilustrador del texto para ofrecer su peculiar aportación a la lectura. Salvados estos casos, lo cierto es que el resto de las viñetas correspondientes a este grupo se caracteriza por ese tipo de relaciones.

Dado el corto número de viñetas que corresponde a cada relato, la ubicación de las mismas se corresponde con el comienzo y el final de cada cuento, como era preceptivo. Ello conduce a que lo ilustrado en las viñetas guarde relación directa con el comienzo y el final. Así casi todas las viñetas de encabezamiento de los nueve relatos de este grupo ilustran una situación descrita de inmediato en el texto literario, bien en el primer párrafo: «Nieto de Cid», «Un diplomático», «*Sic transit...*»; bien en el siguiente: «El rizo del nazareno», «Primer amor».

«La gallega»

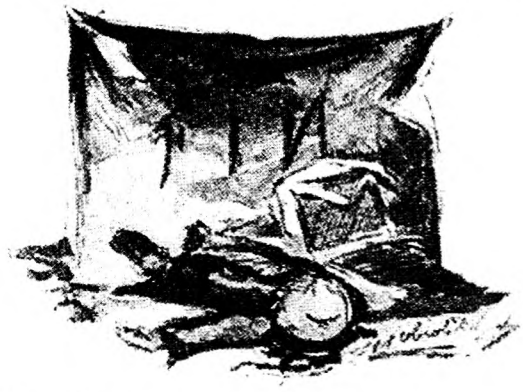
En el caso de «El premio gordo» el ilustrador abre el relato con una escena que se corresponde con el tiempo de la historia, haciendo caso omiso del resumen analéptico con que se introduce la acción. De los tres cuentos restantes, la primera viñeta de «El príncipe Amado» se constituye en la interpretación gráfica del reino idílico descrito en los primeros párrafos del cuento, mientras que en «La gallega» se reduce a un retrato de corte costumbrista, por cierto, bastante alejado de la entusiasta descripción que nos llega a través del texto pardobazaniano.

Muy curiosamente, la primera y única viñeta de «Una pasión» adelanta la conclusión del relato, de donde se podría deducir que fue pensada como viñeta de cierre y, quizá, por falta de la preceptiva de encabezamiento, situada ahí por el tipógrafo, una hipótesis que corroboraría el tamaño de la viñeta, más pequeño que el habitual en las otras viñetas de encabezamiento.

La misma relación de contigüidad se encuentra en las viñetas de fin de relato, al menos en los casos de «Primer amor» y «*Sic transit...*»y, desde luego, aunque con la peculiaridad ya comentada, en el de «El premio gordo» al presentar un retrato que, supuestamente, representa a un personaje en un tiempo fuera tanto del tiempo de la historia como del tiempo del discurso. Pero una situación distinta presentan los cuentos que responden a la técnica del relato enmarcado, es decir, aquel cuyo narrador final se sitúa al margen de la acción y, con sus palabras, añade consideraciones, juicios e, incluso, sucesos posteriores a los relatados por la historia.

«Una pasión»

Es el caso de «Nieto de Cid», un relato que nos llega a través de la voz de un narrador omnisciente hasta que, en el párrafo final, surge otra voz narradora -el relator- que explica cómo a su vez recibe el final de la historia de otra voz. Se sitúa la conversación fuera del tiempo de la historia: «El sargento de la Guardia Civil de Doas, que llegó al teatro del combate media hora después [...] me aseguró que el cadáver de éste no tenía forma humana, según quedó de agujereado, magullado y contuso [...] y me enseñó en la feria a Javier, que no persigue caza alguna, porque es manco de la mano derecha» (p. 123). En este caso el ilustrador ha elegido como motivo para la viñeta de cierre la descripción hecha por ese relator del aspecto del cura muerto, mientras elide la otra importante información. A la elección de la vista de un cuerpo yacente sobre un charco oscuro, junto a una silla derribada, hay que añadir que la escena está enmarcada por una especie de telón de fondo sobre el que aparece escrita la palabra FIN. Esta forma de cerrar un cuento con la palabra «fin» es el único ejemplo en todo el volumen y no me atrevo a aventurar hipótesis alguna sobre esta curiosa aparición, frecuente, por otro lado, en los libros de cuentos.



«Nieto de Cid», viñeta 2.ª

Algo semejante al caso anterior sucede con la viñeta final de «Un diplomático», que representa a dos caballeros elegantemente vestidos, manteniendo una conversación al aire libre. Se supone representa a un personaje testigo de los hechos acaecidos en el relato -que han sido relatados por un narrador omnisciente-, comunicando a otro -no presente hasta ese momento- las consecuencias de los mismos: «...algún tiempo después Sánchez del Abrojo [decía] a su compañero el doctor Cortadillo en ocasión que salían juntos de S. Carlos...» (pp. 203-204). La diferencia con la viñeta final de «Nieto de Cid» es que la de «Un diplomático» es simultánea al relato, mientras que la otra viñeta supone un *flash-back* con respecto del momento de la conversación.

Un tercer caso de viñeta de cierre que no coincide con el tiempo de lo relatado en los últimos párrafos es la de «El rizo del Nazareno». El dibujo muestra un cuerpo masculino, caído en el suelo de una iglesia, ante un confesionario. Esta situación aparece relatada

de la siguiente manera: «Despertose Diego en su lecho, rodeado de solícitos amigos, que le velaban y cuidaban desde que lo encontraron sin sentido y sin pulso, sobre el frío suelo de la capilla, delante de las andas» (p. 167). Se trata, pues, de un hecho relatado, anterior al tiempo de la historia, que además no finaliza con esta información.

El comentario que sugieren estas tres viñetas de cierre es que, obviamente, el ilustrador optó por dibujar aquello que más le conmovió de la narración, aquello que le sugirió unas imágenes más contundentes, o lo que él desea subrayar de la narración. Así el aspecto del cadáver del cura en «Nieto de Cid», la respuesta física a la experiencia vivida por el protagonista de «El rizo del Nazareno», el caso clínico y social resultante del error cometido por el marido en «Un diplomático».

«El rizo del Nazareno», viñeta 3.ª

«El príncipe Amado» carece de viñeta de cierre, pero cuenta con una ilustración en el interior del relato excepcional, puesto que ocupa la página entera -algo que sólo sucede en el volumen en otra ocasión-. Está situada en la mitad de la parte II, de las tres en que está dividido el cuento, e ilustra pormenorizadamente una descripción contenida en el relato. Se trata de un excelente ejemplo de la relación de analogía, así como la de simultaneidad de la ilustración con respecto del texto. El hecho de que opte por un tamaño mayor del habitual quizá pueda deberse al motivo central del dibujo. Un cortejo formado por numerosas personas, animales y objetos en un espacio natural exige, desde luego, un espacio mayor que el utilizado para la mayoría de las viñetas. Ello permite, además, a Obiols -habitual pintor de paisajes con personas- mostrar sus capacidades para componer un motivo, cuando menos dificultoso, y resolverlo con maestría. Por otro lado, el texto literario le presta gran ayuda, puesto que es extenso y pormenoriza los componentes del cortejo.

«El príncipe Amado», viñeta 3.ª

Junto con «El príncipe Amado», el otro relato de este primer grupo que cuenta con una tercera viñeta es «El rizo del Nazareno». Como en los casos anteriores la relación es de analogía y está ubicado en la misma página, contiguo, pues, al texto sobre el que se sustenta. Se limita a iluminar un momento de la acción, sin que contenga nada especialmente reseñable.

Como conclusión sobre los iconotextos que acompañan a los relatos de este grupo se podría decir que son el resultado de un trabajo, a todas luces, por encargo, llevado a cabo con corrección, y que, salvo las excepciones ya señaladas que significan una suerte de implicación personal en el texto iluminado, lo usual es que poco más añadan o sugieran a la lectura del texto literario.

Una impresión semejante causan los iconotextos de los relatos del grupo segundo, en particular los que ilustran los cuentos, «La dama joven», «Bucólica» y «La Borgoñona»; mientras que algunos de los pertenecientes a «Fuego a bordo» y «El indulto» insinúan una mayor atención e intención, no sólo en la selección de pasajes ilustrables, sino en la manera de llevarlo a cabo.

«La Borgoñona» es un relato dividido en tres partes. Comienza con una breve introducción, en la que el narrador, además de aludir a las fuentes en que ha basado su historia, hace una especie de discurso moralizante que remata con una evocación: «Así yo, desde que leí la historia milagrosa que [...] voy a contar no sin algunas variantes [...]; sus aventuras se me aparecieron como viñetas de misal [...] o a modo de vidriera de catedral gótica... » (p. 171). Pues bien, este será el motivo de la viñeta de encabezamiento (p. 253) que enmarca a la introducción. En ella Obiols dibuja unos ventanales góticos en ruinas, que sólo conservan un vitral, donde puede atisbarse una figura de alguien con hábito frailuno. Las ruinas están rodeadas de maleza y sobre la ventana que carece de vitral se ha posado una lechuza, mientras una bandada de pájaros cruza el cielo. Indudablemente la analogía es mínima aquí, la viñeta aparece más como ornamental que como funcional.

La viñeta de cierre, como sucede con las ya comentadas, se limita a traducir en imagen las últimas frases del relato: «...cubrieron el cuerpo con un paño tupido y lo llevaron a enterrar...» (p. 185).

Las cuatro viñetas restantes se concentran en la parte I del relato, en el planteamiento de la historia y ello resulta bastante significativo, puesto que en la parte II se produce el desarrollo y desenlace y contiene, por tanto, mayor número de episodios. Las cuatro se caracterizan por su función analógica, se centran en ilustrar aquellos episodios que introducen la verdadera acción, así la viñeta 2.ª muestra en primer plano a un fraile, con la cabeza cubierta, de espaldas, predicando a un grupo de gente en un espacio urbano; con la 4.ª nos introduce en una amplia cocina, alumbrada por un gran hogar, en la que fraile y muchacha charlan sentados a una mesa; la 5.ª muestra el interior de un amplio establo, en primer plano el fraile arrodillado y con los brazos en cruz, iluminado por un haz de luz proveniente de una claraboya, se mantiene de espaldas a la puerta; en segundo término aparece la muchacha enmarcada por la puerta de entrada.

Hasta aquí el ilustrador ha resuelto la narración de manera bastante fiel, donde ha introducido una variante curiosa es en la viñeta 3.ª, puesto que ha cambiado el punto de vista. En el texto literario se lee: «Un día de invierno, al caer la tarde, hallábase la Borgoñona sentada en un poyo ante la puerta de la granja, hilando su rueca. [...] Distraída [...] no vio a un hombre que por el estrecho sendero abierto entre las viñas caminaba despacio hacia la granja. Muy cerca estaba cuando el ruido de su báculo [...] movió a la doncella a alzar la cabeza» (p. 174). Es decir, que la escena se contempla desde la puerta de la casa, de manera que se ve al fraile avanzar de frente. Pues bien, el dibujo invierte los elementos y muestra en primer plano al fraile, de nuevo cubierto y ofreciendo su espalda al lector, avanzando hacia una humilde casa, ante la cual está sentada una figura de mujer, que no tiene nada en las manos.

«La Borgoñona», viñeta 3.ª

Este cambio de perspectiva, la eliminación de ciertos elementos -viñas, rueca-, la pobreza del paisaje y de la casa indican -acaso- un interés mayor por ofrecer un plano general de la situación que por centrarse en aquello que con evidente intención subraya el narrador: «...movió a la doncella a alzar la cabeza con curiosidad, que se trocó en sorpresa...» (p. 174). Es decir, el texto enfatiza las primeras impresiones que a la muchacha le produce la visión del caminante, quien aparece pormenorizadamente descrito: «...forastero, el cual frisaría a lo sumo veinticinco años, si bien la demacración del rostro y el aire humilde y contrito de disimulaban la mocedad. Un sayal gris que era todo él un puro remiendo [...]; una cuerda grosera ceñía su cintura; traía la cabeza descubierta, desnudos los pies [...] y apoyábase en un palo de espino» (pp. 174-175). Nada de esto recoge el iconotexto, con lo que la lectura visual empobrece lo que el texto literario quiere enfatizar.

Pero mucho más llamativo es que el ilustrador no haya dedicado ninguna viñeta a la parte II del cuento, cargada de elementos dramáticos y muy plásticos como la aparición de la vieja alcahueta, la cena abundante, el lujoso lecho que comparten la joven -vestida con hábito de fraile- y el hermoso estudiante -cuyas facciones son idénticas a las del fraile de la parte I-, por no citar la escena del entierro de ese mismo joven del que ella ha huido hace unos instantes.

Frente a este ejemplo de -quizá- indiferencia ante un texto literario, los iconotextos del cuento «El indulto» hablan de un interés por potenciar la fuerza dramática del relato mediante la ilustración no sólo de lo que el texto narra, sino también de lo que sugiere: ese terror que atraviesa toda la historia y hace comprensible el final.

Al igual que en el cuento anterior son seis las viñetas que, salvo la de cierre, mantienen una relación de analogía con el texto. Con una peculiaridad, que no se ha mantenido un orden lógico en la ubicación de los dibujos -¿un error del tipógrafo?-, de manera que la viñeta 1.ª se relaciona por analogía con una escena que tiene lugar cuando el relato está ya avanzando hacia su desenlace, mientras que la 3.ª bien podría haber sido la que abriese el cuento, puesto que consiste en un plano general de unas lavanderas en un lavadero público, situado a las afueras de una gran ciudad, cuyo perfil asoma en el horizonte; por cierto, un perfil que -creo no equivocarme- se corresponde más con la ciudad de Madrid que aquella en la que tiene lugar la acción, según indica el texto: «De cuantas mujeres enjabonaban ropa en el lavadero público de Marineda...» (p. 127).

Hecha esta salvedad, las viñetas siguen fielmente al texto literario, con especial inclinación a ilustrar los episodios más dramáticos de la historia, como lo demuestra el que a pesar de que la presencia «física» del marido ocupa una mínima parte del texto, en la aportación gráfica lo encontramos en tres de las seis viñetas.

En la 1.ª -que ya he señalado, posiblemente le correspondiese el tercer lugar- se le ve de cuerpo entero, casi de frente, en el acto de abandonar la habitación donde acaba de asesinar a su suegra, con un gran cuchillo en la mano. Esta representación aparece envuelta en una nube del humo que sale del fogón ante el que se calientan Antonia y su hijo. Se trata, pues, de una evocación y responde a lo expresado en el texto: «La terrible escena volvía a presentarse ante sus ojos [...] ¿merecía indulto la fiera que asestó aquella tremenda cuchillada? [...]. Se encerró en casa, y pasaba horas sentada en una silla junto al fogón» (p.131).

«El indulto», viñeta 1.ª

Si en esta viñeta, a pesar de la nube de humo que envuelve a la figura masculina, se pueden percibir los rasgos de la misma, en las otras dos aparece tal y como lo describe el texto literario, como «un bulto negro» (p. 132), que proyecta una amenazadora sombra en la 4.ª viñeta y que, de espaldas, ocupa su cama en la 5.ª. En ambos casos contribuye la escasa iluminación -un candil- a entenebrecer un ambiente cargado del intenso terror que comunica el gesto de la mujer. Un indicio más del interés que este relato provocó en el ilustrador es, precisamente, la expresividad del rostro de este personaje, cuando ya he indicado la manifiesta indefinición de la mayoría de los retratos del volumen.

De las dos viñetas restantes, la 2.ª, al hilo de la narración, ilustra el ambiente de preocupación y cuidado de las lavanderas por su compañera; mientras que la última se aleja del texto literario, puesto que representa algo -el ataúd con el cadáver de Antonia- del que nada se indica en el texto, por más que sea el resultado lógico de las últimas informaciones del relato.

«El indulto», viñeta 4.ª

No hay duda, pues, de que lo que ha buscado el ilustrador al hacer presente en los iconotextos al personaje masculino, que como una sombra o una pesadilla ha estado presente a lo largo de todo el cuento, es potenciar así el tema central del relato, que persigue subrayar la indefensión de Antonia y el poder que sobre ella ejerce el terror a su marido.

De «La dama joven» sabemos que fue escrito en los meses anteriores a la publicación del volumen, de donde se puede suponer que el ilustrador contó con menos tiempo para resolver la ilustración, quizá por ello las ocho viñetas producen una impresión de un trabajo resuelto sin excesiva pasión.

«La dama joven», viñeta 4.ª

Nuevamente tanto la viñeta de encabezamiento como la de cierre se limitan a recoger lo que en los primeros y últimos párrafos se relata. Una vez más el tamaño de la primera es mayor que el de la última y también es más prolijo en los detalles; constituye un auténtico cuadro de interior en el que se han plasmado todos aquellos elementos: avíos de costura, quinqué, cesta de ropa, que comunican al lector un determinado ambiente y que el texto se preocupa por señalar: «En medio del silencio de las altas horas nocturnas, se oía distintamente el choque metálico de las tijeras, el rechinar de la aguja picando la seda y tropezando contra el dedal, el crujido de la tela a cada movimiento de la mano. ¡Qué lástima que se apagase el quinqué!» (p. 13).

Por su parte la última se limita a presentar a los dos personajes secundarios que mantienen el diálogo final sobre una especie de telón enganchado con unos largos clavos; este efecto recuerda el ya utilizado en la última viñeta de «Nieto de Cid», si bien en este caso no aparece la palabra «fin».

Las viñetas del interior resuelven algunos de los momentos álgidos del relato, así ese primer beso de los novios mientras atraviesan un parque (viñeta 2.ª), la aparición del actor viejo en la casa de las hermanas (viñeta 4.ª), la visita de la hermana mayor al confesor (viñeta 6.ª) o la charla a solas de la pareja joven en casa de ella (viñeta 7.ª). De menor interés narrativo es, desde luego, la viñeta en que aparecen las dos hermanas de pie, charlando (viñeta 5.ª), si bien adquiere cierto matiz intencional la que muestra el acto de vestir a la joven para la representación teatral (viñeta 3.ª).

El hecho de que sea la única ilustración en que se enfatiza la juventud y la belleza del cuerpo de la joven actriz aficionada -datos que no aparecen en el texto literario- sugiere que el ilustrador está interpretando lo que ocupa la mente de la hermana mayor e incluso del novio y no es otra cosa que el motivo que recorre todo el cuento y que terminará por frustrar la naciente vocación artística de la joven, sobre el que insiste el confesor de la mayor y que parece revolotear en torno al magín del actor madrileño que asiste invitado a la representación. Relacionados con este mismo motivo -el de la carrera de actriz como sinónimo de pérdida de la honra de la mujer- podrían estar los tintes tétricos con que se pinta la visita del actor viejo a la casa de las hermanas con la pretensión de convencer a la joven para que se dedique al teatro (viñeta 6.ª).

«La dama joven», viñeta 3.ª

En general las ocho viñetas se han resuelto con una corrección notoria. Esto es perceptible sobre todo en las cuatro (1.ª, 4.ª, 5.ª y 7.ª) que ilustran el interior de la vivienda de las hermanas. Es de notar el cuidado puesto para que algunos de los elementos clave de ese interior -cortinas, quinqué, sofá- no sólo aparezcan, sino que además están convenientemente situados, a pesar de que el plano no sea siempre el mismo. También se ha de subrayar el contraste entre las adustas vestimentas con que aparecen siempre las hermanas, frente al semidesnudo de la viñeta del teatro, ya comentada.

Como ya he señalado al hablar de las ilustraciones de «La Borgoñona», echo en falta alguna viñeta, quizá alguna en que se muestre a la joven actriz representando sobre el escenario, o su efímero momento de gloria al recibir los aplausos de los espectadores, o el ambiente de envidia de sus compañeras de reparto.

Así como las ilustraciones de «La dama joven», un relato situado en la ciudad y que tiene mucho que ver con el conflicto interno de una joven, han tendido a reflejar ambientes de interior (de ocho viñetas, cinco muestran un interior); de la misma manera en «Bucólica», un relato en que lo rural del ambiente es básico para entender la historia, encontramos un número superior de ilustraciones dedicadas a escenas al aire libre o simplemente a paisajes campestres: de diez viñetas, sólo dos representan un interior.

La primera de ellas es viñeta de encabezamiento, en la que se ve a un hombre joven en una amplia habitación de una casa de campo a la que no faltan unas anchas vigas de madera ni un mobiliario (arcón, cama con dosel) que denota una desahogada rusticidad; a través de una ventana situada al fondo se atisba un paisaje campestre. El joven está ocupado escribiendo ante una amplia mesa. Refleja la ilustración un elemento básico del texto y es que éste va a consistir en una serie de cartas dirigidas a un muy buen amigo.

La segunda viñeta de interior (9.ª) resulta un tanto confusa con respecto del episodio que ilustra, no sólo porque la focalización ha variado, sino también porque las actitudes reflejadas no coinciden con lo relatado en el texto literario: «Era el domingo de Carnaval y estaba yo acabando de comer cuando sentí en el patio grandísima algazara [...] y asomándome a la ventana, vi con asombro hasta media docena de máscaras» (p. 108). La viñeta, situada tres líneas por debajo de estas palabras, muestra un espacio que, además de no pertenecer al paisaje rural gallego -una reja como la que aparece a la derecha del lector no es propia de la casa rural gallega-, sitúa al narrador-protagonista de espaldas al lector y con un gesto escasamente hospitalario, al que se une la postura agresiva de los perros. Nada parecido a cómo relata en esta carta -la última- los acontecimientos que tienen lugar tras esta invasión carnavalesca de su intimidad.

Ya he señalado que las ocho viñetas restantes tienen como nexo de unión el localizarse *au plein air*; con alguna salvedad curiosa como es el caso de la viñeta 2.ª que recoge un paisaje, levemente relacionado con la descripción que en la página siguiente esboza el protagonista. Ahora bien, lo curioso

«Bucólica», viñeta 9.ª

de la viñeta es que el paisaje está enmarcado, como si fuese un cuadro: con un severo marco liso, sin paspartú; la única explicación que se me ocurre para explicar esta rareza es que la viñeta sea una respuesta -no carente de cierta ironía- a la frase con que en el texto comienza la descripción: «Ahora te pintaré mi Tebaida» (p. 65).

Dentro de las viñetas que ilustran exteriores incluyo la última, la de cierre, que representa a un tren pasando por debajo de un puente, con la locomotora en primer plano, es decir, avanzando hacia el receptor de una carta en que se le dice: «...veinticuatro horas después de recibir esta, repito puedes ir a esperarme a la estación» (p. 111).

Las seis viñetas restantes son paisajes con figuras, todas ellas relacionadas por analogía con el texto a que simultanean. Por el motivo que tratan se podrían dividir en dos grupos: uno que tiene como eje central la relación pseudoamorosa del protagonista con una aldeana y que aparece en las viñetas 3.ª, 7.ª y 8.ª; y otro formado por las que muestran la vida social del narrador: 4.ª, 5.ª y 6.ª.

A este segundo grupo pertenece una ilustración un tanto diferente por cuanto que ostenta la principal característica de las viñetas de encabezamiento: un tamaño considerablemente superior al resto de las viñetas de interior.

La explicación podría venir por el hecho de que está situada al comienzo de la carta de Noviembre, y las cartas podrían funcionar a manera de capítulos de la historia. Su superior tamaño obliga al tipógrafo a confeccionar esta página con el texto en forma de columna a la derecha del lector, salvo la última línea que recupera su largo habitual. Se trata de una representación gráfica muy del gusto del Obiols pintor: un grupo de jinetes que avanzan hacia el lector, en casi primer plano; a la derecha, un esbelto árbol cuya copa cortada en línea recta coadyuva a enmarcar el dibujo.

Noviembre.

No he contestado a tus últimas y cariñosas epístolas, porque sólo tuve ánimo para poner dos renglones a mamá, redimiéndola de la mortal inquietud en que viviría si no viese mi letra. Es el caso que he recado: ¡silencio por Dios, y no se te escape la noticia ni con Matilde! Por otra parte, imagino que lo peor ya pasó, y que vuelvo a encon-

«Bucólica», viñeta 4.ª

También aparece enmarcada la viñeta 5.ª, en la que, si bien echo en falta a uno de los personajes citados en el texto -puesto que, según el relato, son cuatro los que participan en la jornada de caza-, no ha olvidado el ilustrador a los tres perros cuyos nombres cita el narrador. La viñeta se acerca bastante a lo narrado, puesto que en ella vemos que uno de los cazadores está más atento a la contemplación de la escena que a tomar parte en ella; así lo cuenta el narrador: «¡Entra, *Pistón*! ¡Entra, *Gineta*! ¡Ahí, *Chonito*! Entraron impetuosamente en el brezal, y salió una bandada con formidables aleteos; sonaron tres tiros, y luego otros tres; por último salió rezagado el mío, y se perdió en el aire...» (p. 79).

La viñeta 6.ª está situada anticipadamente con respecto al texto. Representa la llegada del narrador al lugar donde se celebra una feria de ganado, hecho que se relata cuatro páginas más adelante. De nuevo la perspectiva del ilustrador incluye al narrador puesto que lo sitúa en el centro del dibujo, avanzando de espaldas al lector; el conjunto de la feria se esboza mediante la presencia de animales, carros y personas formando una perspectiva en profundidad, a la que contribuye la presencia de unas hileras de árboles desprovistos de hojas a ambos lados del camino.

Tres son las viñetas que guardan relación con la historia pseudoamorosa (y subrayo la falsedad por la imposibilidad de que el protagonista esté enamorado de la persona a quien describe como: «una aldeana tosca, zafia, ignorante» [p. 96]. La primera de ellas -la 3.ª en el orden general de las ilustraciones del cuento- se relaciona por analogía con la primera aparición de la aldeana. Situada debajo de las siguientes frases: «Muchacha y vaca miráronme de soslayo cuando me acerqué al grupo, con mirada a un tiempo recelosa, arisca y humilde, como exclamando: "¿qué nos querrá éste?"» (p. 71).

«Bucólica», viñeta 3.ª

Posiblemente sea la viñeta que recoja de manera más fiel lo expuesto en el texto: tiene la muchacha «arrollada a la muñeca la soga con que prendía a la vaca, y en la otra mano, que apoyaba en la cadera, reluciente y afilada hoz» (p. 71); y, desde luego, la focalización responde a lo que el texto indica: «Cuando yo la consideré despacio, estaba *Maripepiña* en la actitud siguiente» (p. 71).

Las otras dos viñetas ofrecen la visión de los momentos más delicados de la relación sentimental; así en la 7.ª se les ve caminando juntos, llevando cada uno de ellos a su animal. Aparece este momento relatado con el tono de quien tiene una premonición: «...de modo que ternero, jaco, ella y yo formábamos un grupo que, al ascender el sol en los cielos, proyectó sobre el camino una sombra grotesca y fantástica. ¿Por qué me fijé en la proyección de sombra, y recuerdo este incidente entre otros más dignos de memoria duradera?» (p. 88). Sí aparece la sombra en la viñeta, pero sin la carga connotativa que envía el texto, aunque, quizá, esta impresión aciaga se pretenda transmitir a través de la desolación del paisaje que rodea a la pareja.

La viñeta 8.ª está situada en la página siguiente a aquella en que se justifica el porqué la pareja comparte, en actitud amorosa, la grupa del caballo: «¿Quieres mi capa de paja -le dije. ¿Por qué no me lleva en el caballo? -contestó ella. [...] -Pero ¿cómo chica? -Córrase un poco atrás, señorito. [...] Sin soltar de la izquierda las riendas, la rodeé el talle con el brazo derecho, extendí hacia delante la capa de paja, para que la abrigase también, y bajo aquella improvisada choza, nos encontramos aislados y juntos» (p. 96). Refleja la viñeta una situación literal, en la que no falta el añadido del cuidadoso dibujo de la capa de paja y de la falda «con ancha cenefa de paño» (p. 88) que el narrador se ha encargado de enfatizar.

El cuento «Fuego a bordo», desde la perspectiva del número, de la calidad y de la singularidad de las viñetas que lo ilustran, se constituye, sin lugar a dudas, en aquel que más interesó al pintor-ilustrador.

El contar con diez viñetas, al igual que «Bucólica», pueda deberse a un hipotético deseo expreso del editor de dedicar mayor número de ilustraciones a los relatos no publicados con anterioridad, pero, una vez contempladas, se impone la sensación de que el motivo central, ese barco ardiendo a la deriva y el drama vivido por sus ocupantes, ha causado tan viva impresión en Obiols que dio como fruto unas ilustraciones muy cuidadas, quizá las de mayor valor artístico de todo el volumen.

Desde la perspectiva del motivo central de cada iconotexto, se pueden reunir las viñetas en dos grupos: uno que tiene como motivo el barco en llamas y otro cuyo centro de interés gira en torno a los ocupantes del barco y los momentos de mayor tensión dramática del relato. Tan claro está este doble centro que a cada uno le corresponden cinco viñetas, e, incluso, la excepcionalidad de las páginas con dos viñetas superpuestas aparece en ambos grupos. Al primer grupo corresponden las viñetas 1.ª, 2.ª, 4.ª, 8.ª y 10.ª.

La viñeta de encabezamiento está formada por dos dibujos superpuestos, uno, de mayor tamaño, que presenta un barco, con el velamen desplegado, alejándose de la costa y del que sale, a popa, una gran humareda; en la otra viñeta, la 2.ª, más pequeña, situada en el borde inferior izquierdo de la mayor, pero perfectamente encuadrada, constituyéndose así en independiente con respecto de la otra viñeta, se percibe el casco de un buque, escorado hacia babor por un fuerte golpe de mar que inunda la cubierta. Tenemos, pues, en estos dos iconotextos, el principio y el final de una historia que no comienza a asomar en el texto literario hasta tres páginas más tarde, por lo que se constituyen en un buen ejemplo de anticipación, sobre todo en el caso de la 2.ª viñeta.

Por el contrario, la viñeta 10.ª, la de cierre, está cercana al texto e ilustra, de manera bastante fiel, las últimas palabras del relator: «Me faltará pan, pero no para comprar una fotografía del *San Gregorio*... ¿Ha visto usted cómo quedó? El casco parece un esqueleto de persona y aún humea: el cargamento de algodón arde todavía...» (p. 153).

«Fuego a bordo», viñetas 1.ª y 2.ª

«Fuego a bordo», viñeta 5.ª

Las dos viñetas interiores, cuyo motivo central es el barco, ilustran dos momentos de las dramáticas horas vividas en el barco desde dos perspectivas diferentes y en dos momentos distintos: la 4.ª, durante el día, de manera que se puede percibir a la tripulación arracimada a proa e, incluso, leer el nombre del barco a estribor, así como las llamas que amenazan desde popa; por su lado, la 8.ª muestra el barco por la banda de babor, en plena oscuridad, lo que no impide percibir las llamas. En ambos casos el mar presenta el fuerte oleaje que aparece también en las dos primeras viñetas, más agitado y con mayor protagonismo en la escena nocturna.

Las cinco viñetas, cuyo motivo central son los diversos episodios vividos por los tripulantes, son la 3.ª, 5.ª, 6.ª, 7.ª y 9.ª. Contiene este grupo algunas singularidades; una de ellas es el mayor tamaño de las viñetas, 3.ª y 7.ª, sobre todo esta última, que ocupa toda la página; otra singularidad sería la ya vista en el grupo anterior de reunir en una misma página dos viñetas perfectamente individualizadas, de las que la más pequeña se superpone a la mayor.

Todas están ubicadas en la misma página o muy cercanas a la página donde se relata lo ilustrado, salvo una, que por ello se constituye en la más singular, la 7.ª, que no sólo no coincide con el texto, sino que además muestra unos hechos sobre los que se habla en la narración, pero que nunca se llevan a cabo.

La viñeta muestra cómo dos marineros están a punto de echar por la borda a un tercero que lleva una piedra atada al cuello. Se trata de la visualización de una orden dada por el capitán, pero que nunca llega a obedecerse: «Entonces el desdichado comenzó a rogar, con palabras muy tristes, que le echásemos al agua, y usando por última vez de su autoridad a bordo, mandó que le atásemos un peso al cuerpo» (p. 141). No cabe duda que estas trágicas palabras inspiraron hondamente al ilustrador, hasta el punto de desdeñar la solución planteada en el texto y representar la escena tal y como el capitán pretendía que sucediera.

Algo semejante sucede con la viñeta 9.ª, en la que aparece un cuerpo inerte, caído en el mar, golpeado por las olas; se corresponde con el relato del momento de la muerte del capitán. Lo que el texto literario describe no aparece reflejado en el dibujo, ha preferido el ilustrador dejarse llevar por su imaginación, a la búsqueda, quizá, de una imagen más plástica que la descrita en el cuento.

«Fuego a bordo», viñeta 2.ª

De las tres viñetas restantes, la 3.ª, también de tamaño superior al usual, representa el momento en que se declara el fuego y tiene como motivo central el gesto de terror de los dos tripulantes cuyos cuerpos están girados hacia el lector, mientras otros tres parecen no haberse dado cuenta de la situación y se mueven por cubierta ajenos al drama que se les avecina. Como dato curioso, tanto la vestimenta como el mobiliario del barco que está a la vista se alejan bastante de lo habitual en un buque de cabotaje; desde la claraboya por la que sale un hilillo de humo hasta los pantalones rayados del marinero que da la voz de alarma, el dibujo nos sitúa más cerca de una historia de piratas que del relato de un accidente marítimo.

Las viñetas 5.ª y 6.ª, superpuesta la 6.ª, más pequeña también, en el borde inferior izquierdo de la mayor, dedican su atención a uno de los momentos extremos de la trágica historia, en que se narra la huida de un esquife con sólo cinco tripulantes (viñeta 6.ª), mientras el resto de la tripulación contempla desesperada esta traición, que aparece suavizada en las palabras con que la explica el relator: «Ya se sabe lo que hace el miedo a morir: ni se repara en peligro, ni había compasión, ni prójimo» (p. 144).

Por lo anteriormente descrito, se puede observar que, en las viñetas con presencia de figuras humanas, ha elegido el ilustrador los momentos de mayor intensidad dramática, poniendo especial cuidado en que transmitan, al primer golpe de vista, el horror de la situación, lo que le lleva incluso a representar sucesos que no tienen lugar en el relato. En cuanto a aquellas otras, centradas en el barco, subrayan el protagonismo del mar embravecido y del penacho de humo y llamas que acompaña al buque, incluso cuando aún no han comenzado los hechos, como sucede en la primera viñeta.

No cabe duda de que el relato interesó a Obiols, sobre todo por la posibilidad que le brindaba de desplegar su técnica y sus habilidades pictóricas en el trazo de unas marinas. Y, quizá por eso mismo, se permite algunas licencias, como es el caso de prescindir de las severas líneas del buque de vapor que es el *San Gregorio* y optar por un velero de gallarda y complicada arboladura, que adquiere un cierto protagonismo, puesto que está presente en casi todas las viñetas. Un ejercicio de anacronismo que, sin duda, se debe a que esta variación plantea técnicamente mayor número de posibilidades y, desde luego, resulta más estética. La misma razón que le lleva a interpretar anacrónicamente la vestimenta del marinero en primer plano de la viñeta 3.ª y no así en los otros marineros representados en esta y en otras viñetas.

Estamos, pues, ante un ejemplo de huida del realismo iconográfico, no tanto con la intención de ampliar la lectura, como de dotarla de nuevas posibilidades de recepción. Este tipo de viñetas no guarda relación con aquellas de «El príncipe Amado», de «El premio gordo», de «El indulto», que añaden o completan la información ofrecida por el texto, pero unas y otras se constituyen en rasgos de identificación de la obra gráfica.

CONCLUSIONES

Efectivamente, los iconotextos presentan unos rasgos comunes que singularizan el resultado final y permitirían pergeñar unas a modo de características propias del ilustrador. Así la presencia, en la mayor parte de las viñetas localizadas al aire libre, de bandadas de pájaros, cuyo vuelo, en algunos casos, introduce un efecto de movimiento. Otro rasgo sería la indefinición de las facciones de los personajes y el evidente desinterés por perseguir un embellecimiento de los mismos; esta característica alcanza su mejor expresión en la única viñeta de «La gallega», en la que ni la vestimenta ni el rostro del personaje coinciden con la exaltada descripción que ofrece la escritora. Otrosí las vestimentas de la generalidad de los personajes, caracterizadas por, dentro de un estricto realismo y fieles a los ambientes reflejados en los relatos, su sobriedad. La excepción al respecto la constituye la rica vestimenta del personaje que aparece en la viñeta de encabezamiento de «Un diplomático», el único relato cuya acción está situada en el medio de la alta burguesía.

«Un diplomático», viñeta 1.ª

En lo que respecta al dibujo de interiores, a su caracterización mediante la presencia de objetos *ad hoc*, hay que señalar una labor de aguda atención y cuidado en el detalle. Muy relevantes de este rasgo son las viñetas 1.ª y 4.ª de «El indulto», así como la del interior de la alcoba.

«El indulto», viñeta 4.ª

Tanto la viñeta de encabezamiento de «El rizo del Nazareno», que muestra el interior de una iglesia primorosamente iluminada, como el interior del café donde se inicia la acción de «*Sic transit...*», son también excelentes ejemplos de este detallismo ambiental, preocupado por reproducir fielmente la realidad.

«*Sic transit...*», viñeta 1.ª

«El rizo del Nazareno», viñeta 1.ª

Y desde luego, la viñeta de encabezamiento de «Un diplomático», en la que Obiols muestra su afición al japonesismo, presente tanto en los elementos que configuran la decoración de un lujoso interior -lámparas, jarrones, colgaduras-, como en los trazos simétricos con que enmarca la viñeta.

Y este sería otro rasgo caracterológico: el que todas las viñetas aparecen perfiladas en su borde superior por una línea que prefigura una figura geométrica, pero sin llegar al trazado completo. No existe una norma fija, pero lo cierto es que prevalece la línea curva y que, en la mayoría de los casos, aparece rota en el borde inferior por los elementos propios del iconotexto, produciendo una impresión de desbordamiento del dibujo. El ejemplo más original de este rasgo lo constituye la viñeta 1.ª de «El príncipe Amado», en la que al círculo en que está inscrito el paisaje se le han añadido una ramas de rosal en la parte inferior derecha, que produce el efecto del mango de un paipay o de un espejo.

«El príncipe Amado», viñeta 1.ª

Estos rasgos, así como el trazo grueso del dibujo, la búsqueda de la impresión de oscuridad, el detenimiento en el detalle en las viñetas de encabezamiento mientras las siguientes aparecen menos cuidadas, todo esto, unido a la selección de determinadas situaciones y personajes en detrimento de otros posibles, habla al receptor del volumen de un trabajo llevado a cabo con profesionalidad pero sin excesivo convencimiento, sin entrega entusiasta a los textos, por lo que el resultado final no es especialmente convincente.

Algo así debió pensar la escritora que nada va a comentar de esta edición, o, al menos, no he podido rastrear al respecto ningún comentario suyo posterior. Y es posible que esta primera experiencia fuera la que la llevó a intentar seguir de cerca el trabajo llevado a cabo, unos años más tarde, en 1889, por José Cuchy y José Cabrinety en sus novelas *Insolación* y *Morriña* [26] y quizá también, que el resto de sus volúmenes de cuentos, publicados en vida de la autora, carezcan de ilustraciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMAZÁN TOMÁS, Vicente: «La imagen del Japón en la publicidad gráfica española de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX», *Revista Española del Pacífico,* 1998, 8, pp. 403-435. (Madrid).

BLY, Peter: «El encanto de las artes visuales: relaciones interdisciplinarias en la novela galdosiana» en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992),* Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria, II, 1995, pp. 279-292.

BOTREL, Jean-François: *Clarín y sus editores: 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta (1884-1893),* Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981.

—: «Novela e ilustración: *La Regenta* leída y vista por Juan Llimona, Francisco Gómez Soler y demás (1884-1885)» en *Actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Del Romanticismo al Realismo,* Barcelona, Universitat de Barcelona, 1998, pp. 471-486.

CASADO CIMIANO, Pedro: *Diccionario biográfico de ilustradores españoles del siglo XIX,* Madrid, Ollero y Ramos, 2006.

COTONER CERDÓ, Luisa: «La biblioteca "Arte y Letras", primera aproximación», *Quaderns.* Revista de Traducció, 2002, 8, pp. 17-22.

GARCÍA MÍNGUEZ, Sebastiana: «La ilustración en la novela corta. El ilustrador, entre el autor y el receptor», *Per Abbat, 7,* 2008, pp. 157-168.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel: «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* LIX, 1983, pp. 259-287.

LLANAS, Manuel: *Història de l'Edició a Catalunya,* Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 2004.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel: «Novela e ilustraciones en *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda», *Salina*, 14, 2000, pp. 127-136.

—: «El binomio ilustraciones/texto literario en *Clarín:* de la primera edición de *La Regenta* a la 4.ª edición de los *Solos*» en GARCÍA PINACHO, P. y PÉREZ CUENCA, I. (eds.): *Congreso Internacional, Leopoldo Alas* Clarín *en su Centenario (1901-2001): Espejo de una época*, Madrid, Universidad S. Pablo-CEU, 2002, pp. 111-120.

MAYORAL, Marina: «Cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a Narcís Oller» en AGENTE DEL CASTILLO, C. (ed.): *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, Granada, Universidad de Granada, 1989.

MILLER, Stefen: *Galdós gráfico (1861-1907)*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

PARDO BAZÁN, Emilia: *La Dama Joven*, Barcelona, Biblioteca «Arte y Letras», 1885.

—: *Obras Completas*. Edición de D. Villanueva y J.M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro, t. VII, 2003.

PENAS VARELA, Ermitas: «*Insolación* y *Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán» en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2005, pp. 259-293.

TORRES, David: «Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIII, 1977, pp. 383-409.

La Vanguardia, 4 de agosto de 1885, ed. Tarde.

VÉLEZ, Pilar: «La ilustración del libro en España en los siglos XIX y XX» en *Historia ilustrada del libro español. La edición moderna. Siglos XIX y XX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1996.

NOTAS

1. Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación «Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX», dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011, Ref. n. FFI2008-00035/FILO.

2. Hago uso a lo largo de este trabajo de distinción expresa entre los términos *ilustración* y *decoración* que señala la mayor parte de los estudios dedicados a este tema. Se basa dicha distinción en que el primer término alude a la representación gráfica del texto al que acompaña, mientras que el segundo se refiere a los elementos ornamentales que se añaden, sin relación con el texto.

3. Algunas colecciones de libros ilustrados nacieron como libros no venales, regalo de las editoriales a los suscriptores de las revistas que ellas mismas publicaban. Un ejemplo señero lo constituye la Biblioteca Universal Ilustrada, de la casa Montaner y Simón, nacida en 1887 como regalo para los suscriptores de las revistas de la casa: *La Ilustración Artística* y *El Salón de la Moda*.

4. Galdós, dirigiéndose al lector en el prólogo que figura al principio de la edición de 1880-1885 de los *Episodios ilustrados*, le dice que, gracias a las ilustraciones éstos «pueden alcanzar extraordinario realce y adquirir encantos que con toda tu buena voluntad no hallarías seguramente en la simple lectura» (Miller, p. 168).
En su trabajo sobre las ilustraciones de *El sabor de la tierruca*, Raquel Gutiérrez Sebastián transcribe una carta del escritor al ilustrador Apeles Mestres: «Con esto le digo cuanto me han gustado sus dibujos [...], tanto, que a no haber corregido ya las pruebas la tomara por modelo y ajustara el texto rigurosamente al dibujo» (Gutiérrez Sebastián, «Novela...», p. 133).

5. La primera edición de *La Regenta*, *Pipá* y la cuarta edición de los *Solos*.
Mantendrá siempre esa ambigua opinión como lo demuestra en las cartas que dirige a su editor Fernández Lasanta, aunque en ellas el objeto de su crítica se dirija más hacia los dibujantes: «...y menos cuando los *monos* son tan malos como los de Pons (inter nos)» (Botrel, p. 55). «Doña Berta debe Ud. tenerla preparada para Octubre, principios. Si lleva *micos* ¡ojo con el dibujante!» (sin fecha, quizá 1884/5, Botrel, *Clarín...*, p. 65). Pero ello no implica que renuncie a este tipo de publicación, hasta el punto de proponerla él mismo (25 de junio de 1893): «Otra cosa: quería ilustrarme un libro un pintor español [Pedro Rivera], que vive en París, discípulo del célebre Bonet y hace maravillas de claro oscuro y de imaginación como nadie lo haría en España. Los cuentos se prestan mucho a ello. Sería un tomo precioso. ¿Cree Ud. que esto retrasaría mucho la publicación? De [ser] lo dejaremos para otra ocasión..., o para otra edición, por ejemplo, de todos mis cuentos *ilustrados*, un tomo grande que comprendiera *Pipá- Dª Berta-* los cuatro cuentos de *Solos* y los de ahora.» (Botrel, *Clarín...*, p. 71).

6. Esta colección literaria, publicada en Barcelona entre 1881 y 1890, «sobresurt per l'acurada presentació dels volums, enquadernats amb tela ricament decorada, de format de vuitè francès, amb portades a dues tintes i amb abundants il·lustracions. [Según la publicidad editorial] "a cada tomo acompaña notable profusión de láminas, grabados de zinc, boj, cobre, acero, cromolitografías y fotograbados"» (Llanas, p. 268).

7. Efectivamente, *Los Pazos de Ulloa* inauguró la colección de Cortezo «Novelistas españoles contemporáneos».

8. *Insolación, Morriña*, aparecidas ambas en 1889; *El tesoro de Gastón* en 1897 y *Misterio*, en 1902. El número de primeras ediciones ilustradas es de todas formas bastante reducido, lo que vendría a confirmar el escaso apego de la autora a este tipo de publicación.

9. Petición que no dudo se formula tras observar el prestigio literario que la escritora está adquiriendo, tanto por su obra narrativa (ya tenía en su haber la publicación de dos novelas, *Pascual López* y *El viaje de novios*) como por sus estudios literarios. No olvidemos que por estas fechas (1883) se está produciendo la reacción crítica a la publicación de los artículos, que con el nombre de *La Cuestión Palpitante* (*La Época*, noviembre de 1882-abril de 1883) abrieron a la autora definitivamente el camino para ingresar en las filas de los estudiosos de la literatura de su tiempo. De hecho, el propio Yxart escribe un artículo sobre el tema en el mismo medio donde habían aparecido los de Pardo Bazán, *La Época*, con fecha de 13 de agosto, cuando ya se había iniciado la correspondencia con la escritora y ésta ya había aceptado colaborar con la revista.

10. No dudo del interés de la escritora por ver publicada alguna de sus obras en una de las colecciones más importantes de su época, cuyos ejemplares se convirtieron «en verdaderas joyas para los bibliófilos, puesto que podía disfrutar no sólo de su estética externa, sino de la calidad y modernidad de su contenido, ya fuera por la excelencia de los autores escogidos, por el interés que suscitaban los nuevos planteamientos literarios -sobre todo los naturalistas- o por el rigor y prestigio de sus traductores» (Cotoner, p. 25).

11. De hecho su colaboración con la revista consistió en la publicación de dos cuentos: «Una pasión», en el número de septiembre de 1883, y «La Borgoñona», en el de diciembre del mismo año. Ambos relatos pasarán a formar parte del volumen *La dama joven*.

12. Enric Doménech, junto con Celestí Verdaguer, fue el que puso en marcha la Biblioteca «Arte y Letras» en 1881. A mediados de 1883, tras varios cambios de establecimiento tipográfico, establece relación con el de Francisco Pérez; a partir de entonces al pie del lomo se lee «Doménech y C.°». En enero de 1884 pasa como propiedad al establecimiento tipográfico y editor de Daniel Cortezo y C.°. Con «Cortezo se abre un largo periodo de estabilidad [...] bajo la dirección de Yxart» (Cotoner, p. 22), quien hasta ese momento sólo había sido colaborador.

13. Según demuestra José Manuel González Herrán en su artículo: «Emilia Pardo Bazán y José María de Pereda: algunas cartas inéditas», pp. 266-267.

14. Ortega Munilla informa desde las páginas de *La Ilustración Artística* de la aparición de esta novela el 1 de junio de 1885. Unos días antes, en el número de mayo de la *Revista de España* aparece la crítica en el apartado de «Revista literaria».

15. Ni siquiera de la fecha de su muerte si nos guiamos por Casado en el *Diccionario Biográfico de Ilustradores Españoles del siglo XIX*, p. 132.

16. Este cartel se convirtió en la portada de la revista *La Exposición. Órgano oficial*, creada en 1887 con la finalidad de promocionar el evento, ofrecer datos sobre la historia de exposiciones anteriores e información general sobre la actual.

17. Consta de todos los elementos físicos descritos por Luisa Cotoner en el artículo referenciado en la bibliografía.

18. Uno de los diseñadores de portadas de esta colección, junto con Joseph Pascó.

19. Según M.ª Luisa Cotoner se solía añadir la especificación del tipo de grabado -al boj o al zinc-. Pero en este caso falta esta información.

20. Posiblemente copia de la fotografía que le había prometido, en términos no carentes de coquetería, en la carta fechada el 26 de agosto de 1883: «Enviaré a usted, cuando me sea posible, una fotografía, para que vea usted que el retrato del *Globo* es algo embustero» (Torres, p. 391).

21. La paginación de los dibujos se corresponde con la edición de 1885. No así la de los textos, que corresponden a la edición de la Biblioteca Castro referenciada en la Bibliografía.

22. Es el caso de los textos publicados con anterioridad, de los que pudo disponer el ilustrador con tiempo. El único que quizá representase un problema es «La dama joven», pues ya sabemos que se escribió a escasas fechas de su entrada en prensa.

23. García Mínguez explica estas formas de interpretación de la siguiente manera: «El ilustrador extrae del texto las escenas que le parecen importantes y las refleja de acuerdo a su gusto y criterio, y todo ello lo hace influenciado por lo que se podrían denominar meta-relaciones, el conjunto de situaciones psicológicas, culturales, emotivas y sociológicas que impulsan a cada uno de los ilustradores a crear de una determinada forma» (García Mínguez, p. 158).

24. Enumero siguiendo el orden de aparición en el volumen.

25. Utilizo aquí los términos definidos por Botrel: «Como discurso *sui* generis y original si no totalmente autónomo el iconotexto tiene un triple función: editorial (como elemento de la "puesta en libro" más que como estrategia publicitaria), auctorial (en la medida en que el artista se esfuerza por traducir fielmente en un plan visual el proyecto mimético del texto) o lectorial (como comentario o lectura gráfica del texto)» (Botrel, «Novela...», p. 472).

26. De los pormenores de este seguimiento del trabajo de los ilustradores da cuenta Ermitas Penas en «*Insolación* y *Morriña*, dos novelas ilustradas de Emilia Pardo Bazán» en *Emilia Pardo Bazán: Estado de la cuestión*, A Coruña, Fundación Caixa Galicia, 2005, pp. 259-293.