SIMPOSIO SOBRE LITERATURA POPULAR

LITERA-TURA POPU-LAR

Imágenes e Ideas:

La Imaginatura

2011

LITERATURA POPULAR

Simposio sobre literatura popular - 2011

Imágenes e Ideas:

La Imaginatura

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

LITERATURA POPULAR

Simposio sobre literatura popular - 2011

Jesús Mª. Martínez González
Ediciones en español de imagineria popular europea durante el siglo XIX
página 4

Juan José Prat Ferrer
I E University
Arte verbal e imagen pictórica
página 46

Luis Resines
La educación religiosa en imágenes
página 62

Diego Visone
Le aleluyas teatrali
página 76

Jesús Rubio Jiménez y Javier Urbina
Imagen y política: el inquietante mundo de SEM
página 104

Salvador García Castañeda
El teatro del XIX en los pliegos de cordel
página 189

Edición digital producida por la **Fundación Joaquín Díaz** - Enero 2012

© de los textos: **sus autores**

EDICIONES EN ESPAÑOL DE IMAGINERIA POPULAR EUROPEA DURANTE EL SIGLO XIX

Jesús Mª. Martínez González

La fabricación industrial del papel, con el gran abaratamiento del coste que esto supuso y la incorporación a los procesos de impresión de nuevas tecnologías como la litografía o más tarde la zincografía, unidos a otros muchos avances que fueron produciéndose en las Artes Gráficas a lo largo del siglo XIX, hicieron que algunas de las principales editoriales europeas, especialistas en este tipo de impresos populares, tuvieran la posibilidad de imprimir importantes cantidades de pliegos y aumentar así considerablemente su producción. Cosa que hicieron. Una producción a la que era preciso dar salida, primero, naturalmente, en el mercado nacional y, después, en sus periodos de máxima expansión, a los de otros países, editándose para ello las series o colecciones destinadas a este fin en sus propios idiomas, bien de forma bilingüe o única, como una efectiva estrategia de implantación comercial.

Los pliegos de imaginería popular adquirirían así un importante carácter de fenómeno editorial europeo ya que, además de ser una parte destacada de la cultura popular impresa con características y elementos compartidos presentes en casi todos los países, ahora, al traducirse y distribuirse ampliamente algunos de ellos, se compartía también una parte de los propios contenidos culturales nacionales de cada uno, produciéndose así un fenómeno de aculturación entre los distintos estados europeos.

La impresión de hojas de imágenes en otros idiomas y en especial en castellano, no es nueva, única ni exclusiva del siglo XIX, ya que los primeros antecedentes de los que tenemos notica se remontan, al menos, a una edición que hizo Jean Ganiere de ***El Mundo al revés*** impresa en París hacia 1640 y baste como pincelada sobre la continuidad de este tipo de traducciones, señalar la que haría, un siglo más tarde, el italiano Remondini con este mismo título y contenido hacia 1750. Aunque, será el siglo XIX, principalmente durante su segunda mitad, cuándo este hecho adquiera su mayor desarrollo y relevancia.

Sin embargo, ante interrogantes como qué editoriales o imprentas editaron sus series y colecciones en castellano, cuántos números las componían, qué títulos o cómo y por dónde se distribuyeron estos pliegos a lo largo del siglo XIX, apenas si se encuentran algunas escasísimas referencias bibliográficas[1].

Constatada esta doble realidad: la existencia de pliegos editados en castellano por editoriales europeas y la ausencia de estudios sobre los mismos, nos planteamos el objetivo de intentar llenar el hueco que actualmente había en el conocimiento de este tipo de literatura e imaginería popular del siglo XIX.

Para ello, hace unos años, comenzamos la búsqueda, identificación, registro, clasificación y documentación del objeto de investigación, es decir de ***los pliegos de imágenes editados con textos o títulos en castellano por impresores o editores europeos a lo largo del siglo XIX***, tarea que ha dado como resultado los ya cerca de 2.000 ejemplares de todo tipo localizados con estas características.

Este amplio corpus de materiales, permiten, en una aproximación tipológica, el establecimiento de una primera clasificación en la que ir agrupándolos para su mejor comprensión y análisis. Clasificación que ha de quedar forzosamente abierta a nuevas incorporaciones que irán definiendo y completando poco a poco sus repertorios y colecciones.

Y así, por sus características formales, contenidos, funcionalidad y tamaño, pueden diferenciarse, al menos inicialmente, tres grandes grupos:

A. El primero, es el constituido por los denominados **PLIEGOS DE IMÁGENES ORDINARIOS**. Son las hojas de aleluyas españolas, las estampas de Epinal francesas, las bilderbogen alemanas o los centspreten de los Países Bajos. Su funcionalidad práctica será, principalmente, la **instrucción y el entretenimiento**, y la carga instructiva o lúdica que conllevan se incluye explícitamente en los lenguajes icónicos y textuales presentes en ellos[2]. Estaría formado por cuatro tipos de impresos:

---

1 Entre ellas, podrían mencionarse, a modo de ejemplo dos: AMADES, J. COLOMINAS y P. VILA: ***LES AUQUES. Imatgeria popular catalana.*** Editorial Orbis. Barcelona 1931. Tomo I, págs.. 108, 116 y 117 y HEURCK, Emile H. van y BOEKENOOGEN, G. J. : ***Histoire de l´îmagerie populaire flamande et de ses rapports avec les imageries etrangéres.*** Libràirie Nationále D´Art & D´Histoire G. van Oest & Cª. Bruxelles, 1910, pág. 649. Posteriormente, en obras generales europeas suele haber también referencias a estas ediciones pero, siempre muy escuetas.

2 Las características comunes, presentes en mayor o menor medida, en este tipo de pliegos son: 1.- Formar parte de una serie numerada o no de un editor o impresor. 2.- Producidos en gran cantidad a un coste mínimo. 3.- Impresos por una sola cara. 4.- En hojas de tamaño situado en torno al módulo 30 por 40, generalmente de formato vertical. 5.- Con un texto, o no, más o menos amplio, subordinado a la imagen. 6.- Con una o más imágenes o escenas independientes o secuenciales. 7.- Impresos, principal-

A.1 Pliegos canónicos ordinarios narrativos o expositivos.
A.2 Pliegos para recortar y jugar (recortables): soldados, teatros, sombras chinescas y títeres.
A.3 Pliegos de santos y otras imágenes o escenas religiosas.
A.4 Otros: Juegos (p.e. La Oca), linterna mágica, para colorear, etc.

B. El segundo, está compuesto por las **LAMINAS PARA ENMARCAR Y/O DE DEVOCION**. Hojas con una única escena o retrato acompañado de un título o texto según los casos. A diferencia de las anteriores, estás presentan unos tamaños y formatos muy variados y diversos desde las más pequeñas (estampitas religiosas del tipo de los recordatorios de comunión o defunción) hasta litografías de casi dos metros de altas.
Su finalidad es eminentemente **decorativa y de devoción** aunque, evidentemente, también tienen un contenido instructivo y/o moralizante que deriva de su contemplación (menos los Vía Crucis que forman parte activa de la liturgia religiosa).

C. Y, finalmente, un tercer grupo conformado por los **PLIEGOS PARA ABANICOS** rígidos.

El trabajo que se presenta en esta primera publicación, se centra exclusivamente en los pliegos ordinarios narrativos o expositivos, localizados hasta ahora, editados por Pellerin y Pinot en Epinal (Francia) pertenecientes al primer grupo[3]. No obstante, dada la complejidad del estudio, la amplitud del mismo y las posibilidades que ofrece su edición digital, es nuestro propósito continuar añadiendo a éste los resultados que paulatinamente vayan obteniéndose de los estudios que sobre este tema estamos realizando, dotándole así, de la continuidad necesaria para su comprensión global.

---

mente, mediante xilografía o litografía. 8.- Destinados a una venta indefinida en el tiempo. 9.- Vendidos por un minorista, bien ambulante o fijo en una librería o similar.

3 Para la realización de este trabajo se ha contado con la colaboración de varias personas sin cuyo apoyo hubiera sido imposible su elaboración y a los que queremos mostrar nuestro público agradecimiento, como a Mr. Sebastien Rembert, del Archivo Departamental de los Vosgos por su inestimable cooperación y paciencia al facilitarnos información y las reproducciones fotográficas de un buen número de pliegos de Pellerin, así como a L´Imagerie Pellerín de Epinal por las facilidades dadas para ello y la autorización para su publicación. A la Directora del Museo de Albacete Rubí Sanz y, especialmente a sus técnicas Victoria Cadarso Vecina y Blanca Gamo Parras por su dedicación y las amables atenciones recibidas. A Rosario Ramos, de la Biblioteca Nacional de España por las facilidades dadas para la consultas de los fondos de su sección. A Juan Hormaechea por la realización de varias de las fotografías que ilustran nuestro texto. Y, Finalmente, a Joaquín Diaz y a Jean-François Botrel por su continuado apoyo y las siempre acertadas observaciones hechas sobre nuestro estudio.

I. Francia

I.A Los pliegos epinalenses de Pellerin y Pinot (Epinal)

Los pliegos de imágenes en **FRANCIA** se identifican de forma genérica con la ciudad de Epinal y sus estampas[4]. Esta localidad, situada al nordeste del país, se convertirá durante todo el siglo XIX y primeras décadas del XX en el centro productor de hojas de imágenes por excelencia de Francia y por extensión de toda Europa.

La actividad editora comenzaría con Jean Charles Pellerin (Epinal 1751-1836) en 1796 imprimiendo hojas sueltas en las que se recogen temas religiosos y de actualidad (Revolución Francesa). Las imágenes de Epinal de esta primera época son obra de diseñadores anónimos aunque en algunas de ellas de gran formato, aparece la firma de François Georgin, y en ellas se representan batallas, episodios heroicos y hechos memorables. Estas hojas, impresas mediante xilografía y posteriormente coloreadas mediante plantillas, presentan una única gran viñeta y el texto en francés y en algunos casos, también en alemán.

Hacia 1850, el grabador Charles Pinot se uniría a Pellerin, diseñando nuevas hojas con temas populares, hechos militares y sobre todo los pliegos infantiles de doce, dieciséis y veinte viñetas que tanto caracterizaron durante largo tiempo a esta casa editorial a la vez que eran objeto de referencia e imitación por otras muchas. Esta relación profesional duraría hasta 1858.

Ya entrados en la segunda mitad del siglo XIX, la casa Pellerin comenzará a transformar sus diseños y dibujos, posiblemente influenciada por las bilderbogen alemanas, que están indicando un cambio en el gusto y estética de estos impresos. Para ello, buscará nuevos artistas en París, que modernizarán sus colecciones, siendo sus colaboradores los ilustradores más de moda como Benjamín Rabier, Caran d´Ache, O´Galop (seudónimo de Marius Rossillon), Job (seudónimo de Jacques Onfray de Bréville), Zutna, H. Ferran y otros muchos más, especialmente en los últimos años del siglo XIX y primeros del XX.

4 Epinal y Pellerin son, sin duda, las referencias más destacadas de la imaginería popular impresa en Francia durante el siglo XIX y no solo por la cantidad ingente de pliegos que salieron de sus prensas sino también por la influencia estética que éstos tuvieron y su amplísima difusión por todo el mundo, pero, junto a ellos, existieron, repartidos por todo el territorio francés, un buen número de centros de producción, algunos ya con una gran tradición de siglos y otros de nueva creación que, a lo largo del siglo XIX imprimirían importantes colecciones de este tipo de sueltos en ciudades como Chartres, Orleans, Nantes, Le Mans, Rennes, Caen, París, Toulouse, Metz, Nancy, Pont-à-Mousson, Montbéliard, Belfort, Wissembourg, Amiens, Beauvais, Cambrai, Lille o Lyon donde se establecerían destacados impresores como Haguenthal (Pont-à-Mousson), Wentzel (Wissembourg), Dembour y Gangel (Metz), Hinzelin y Ferry (Nancy), o Hurez (Cambrai); imprentas e impresores que continuarían en activo, con mayor o menor relevancia hasta las primeras décadas el siglo XX, años en los que comenzaría la progresiva y paulatina desaparición de este tipo de impresos.

La etapa de máxima expansión de la empresa comenzaría hacia 1860 con la incorporación de la litografía y culminaría en las dos últimas décadas del siglo XIX, con la aplicación del zincógrafo por George Pellerin en 1880. Es en estos años cuando se va a producir la renovación y modernización de la imprenta que dará como resultado un considerable aumento de sus impresiones entre las que se van a encontrar las numerosas ediciones traducidas a otros idiomas, como al castellano, pero también al árabe e incluso al chino.

El grabador y dibujante Charles Pinot nació en Epinal en 1817. Hacia 1850, entra como colaborador en la empresa Pellerin. En 1858, a raíz de un desacuerdo, Pinot sale de la Casa Pellerin y, algún tiempo después, en 1860, crea junto con Sagaire, también en Epinal, un nuevo establecimiento editorial con el nombre de **Nouvelle Imagerie d´Epinal** donde imprimirá sus propios pliegos hasta 1874, año de su muerte, con el pie de imprenta **Ch. PINOT**, aunque también aparece el pie **PINOT & SEGAIRE ÉDITEURS A ÉPINAL FOURNISSEURS IMAGISTES DE L´EMPEREUR**. A partir de 1874, la empresa, pasaría a ser dirigida por su viuda quien, asociada con su sobrino Olivier, continuará esta labor editorial con el pie de imprenta **Lith. OLIVIER-PINOT** hasta el año 1888 en el que venden sus fondos a la Editorial Pellerin que volverá a reeditar la práctica totalidad de sus hojas pero ya bajo su propio pie de imprenta[5].

5 Sobre la edición de pliegos de imaginería popular en Francia, en general y en particular de Epinal pueden consultarse, entre otros:
- CHAMPFLEURY: ***Histoire de l´imagerie populaire.*** Editado por E. Dentu, París 1869.
- GARNIER, J. M. : ***Histoire de l´imagerie populaire et des cartes a jouer a Chartres.*** Imprimerie de Garnier, Chartres 1869.
- MISTLER, Jean, BLAUDEZ, François et JACQUEMIN, André. ***EPINAL et l´***imagerie ***populaire.*** Librairie Hachette, "Bibliothèque des Guides Bleus". 1961.
- ***L´IMAGERIE POPULAIRE FRANÇAISE***. Número especial ABC Décor. Octubre 1972. V erona (Italia).
- ***CINQ SIÈCLES D´IMAGERIE FRANÇAISE.*** Catálogo colectivo de la exposición realizada por el Musée des Arts et Traditions Populaires en 1973, editado por la Direction des Musées de France. París 1972.
- ADHÉMAR, Jean y otros: ***IMAGERIE POPULAIRE FRANÇAISE.*** Editorial Electra, Milán 1976.
- PERROUT, René: ***Tresors des images d´Epinal.*** Editions Jean-Pierre Gyss. Nueva edición de la obra de este autor, originalmente publicada en varios artículos de la revista "Revue Lorraine" entre 1910 y 1912, con introducción de Bernard Huin. 1985.
- LERCH, Dominique***: Imagerie populaire en Alsace et dans l´Est de la France.*** Presses Universitaires de Nancy, 1992.

I.A.1 PLIEGOS DE IMÁGENES ORDINARIOS

A) La editorial Pellerin

Repertorio y análisis de los pliegos:

Atendiendo a la morfología y contenidos de los pliegos de imágenes ordinarios impresos en castellano por la Editorial Pellerin, actualmente documentados, pueden diferenciarse tres colecciones distintas.

Colección A.- Pliegos ordinarios publicados con texto bilingüe y número de orden no independiente de la serie general de la editorial.

Colección B.- Pliegos ordinarios editados en castellano con numeración propia e independiente de la serie general.

Colección C.- Pliegos ordinarios hispanoamericanos sin pie de imprenta.

Colección A

Sólo conocemos un pliego, es el número 897; lleva por título **COMBATS DE TAUREAUX – CORRIDA DE TOROS** (Fig. 1), tanto éste como los textos de las 8 viñetas enmarcadas que tiene están en francés (a la izquierda) y en castellano (a la derecha). Abajo, en el pie de imprenta, a la izquierda se indica: ***Imp. lith. Pellerin & Cie á Epinal, Fournisseurs Btes. de S. M. L´Impératrice*** y a la derecha ***Propriété des éditeurs. Déposé***. Esta referencia como proveedores de la emperatriz (María Eugenia de Montijo) se ve refrendada por

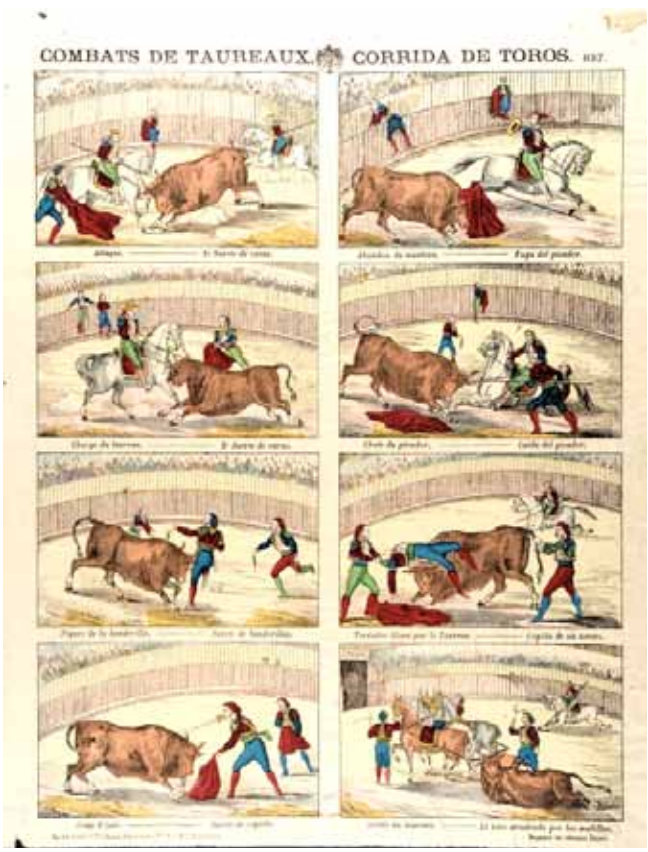


Fig. 1: ***CORRIDA DE TOROS*** (nº 897). Pellerin.
(Foto: Biblioteca Nacional de España)

la colocación en el título, entre ambos textos, del escudo imperial. Se trataría pues de una edición cuyo marco cronológico habría que situar entre 1852 y 1870, año de la caída de Napoleón III, correspondiendo, muy posiblemente, a la primera época de las ediciones con texto en castellano de Pellerin. El pliego, coloreado y sin firma del dibujante o grabador, recoge en sus ilustraciones los diversos momentos, lances y situaciones de una corrida de toros[6].

Colección B

A diferencia de la anterior, ésta, muy posiblemente, la conozcamos completa. Cuenta, al menos, con 60 números y títulos. Se trataría de una edición especial, exclusivamente en castellano, con numeración propia del 1 al 60 e independiente de las colecciones de la editorial. Su número, 60, parece el total definitivo ya que, por el momento, no se ha encontrado ningún número superior a este, y en los cinco álbumes conocidos, en los que fueron posteriormente recopilados, no aparece tampoco ningún otro número ni título diferente a estos sesenta. Por otra parte y como referente, señalar que 60 son igualmente los números que tiene la serie en inglés que esta misma editorial hizo para The Humoristic Publishing C°., Kansas City destinada al mercado norteamericano y coincidentes en número, título y contenidos con esta en castellano hasta el número 20, según se ha podido cotejar.

La colección se compone de los siguientes ejemplares[7]:

6 Las ocho ilustraciones llevan debajo los textos correspondientes, son**:** 1) 1ª suerte de varas.- 2) Fuga del picador.- 3) 2ª suerte de varas.- 4) Caida del picador.- 5) Suerte de banderillas.- 6) Cogida de un torero.- 7) Suerte de espada y 8) El toro arastrado (sic.) por las mulillas. El pliego tiene unas dimensiones totales de 41,6 por 32 centímetros con una mancha de impresión total de 38,9 por 28,4 centímetros. Las viñetas son horizontales con un tamaño de 8,5 centímetros de altas por 13,6 cms. de anchas con una separación entre ellas (calles) de 1 centímetro en la central entre ambas series y 0,8 cms. arriba y abajo de las mismas. El título, en mayúsculas, tiene un cuerpo de letra de 6 mm. de altura. Los colores con los que se iluminan las figuras son el rojo, azul y verde fuerte para los trajes y capas de los toreros, marrón oscuro para el toro; amarillo pálido con manchas de amarillo fuerte para la arena y la sobrebarrerá; la barrera de marrón muy claro; los caballos y mulillas color marrón claro y azul claro y los espectadores con manchas de azul claro, rojo muy pálido, y amarillo fuerte. Papel blanco. El texto francés y el castellano están separados por una línea horizontal más o menos amplia según la amplitud del texto oscilando entre 3,6 y 1,6 cms. de larga. Original en la Biblioteca Nacional de España, signatura número 17.544.

7 La localización de los originales consultados se indica entre paréntesis a continuación del título: **ADV** = Archivo Departamental de los Vosgos (Epinal, Francia); **MA** = Museo de Albacete y **CPA** = Colección Particular del Autor.

Nº	Título
1	**LAS AVENTURAS IMPOSIBLES.** (CPA)
2	**HISTORIA DE FRANCISCO EL EXPOSITO.** (CPA)
3	**EL NIÑO DISCRETO**. (CPA)
4	**EL NIÑO EGOISTA.** (MA)
5	**TEODORO EL DESASEADO.** (MA)
6	**LOS NIÑOS DEL DIA.** (CPA)
7	**EL HOMBRE NEGRO.** (ADV)
8	**SI YO FUERA NIÑO AUN ...** (CPA)
9	**AVENTURAS DE VIAJE.** (CPA)
10	**CECILIA LA HABLADORA.** (CPA)
11	**LO QUE CUESTA UNA MENTIRA.** (ADV)
12	**LA NIÑA DESOBEDIENTE.** (CPA)
13	**LUISITA Y EL CORDERO.** (CPA)
14	**EL VALOR RECOMPENSADO.** (CPA)
15	**HISTORIA VERIDICA DE JUAN PAPANATAS**. (ADV)
16	**EL NIÑO DESOBEDIENTE.** (CPA)
17	**LAS NIÑAS DEL DIA.** (ADV)
18	**EL PITO ENCANTADO.** (ADV)
19	**LAS OCURRENCIAS DE SIMPLICIO.** (CPA)
20	**EL TOTILIMUNDI.** (MA)
21	**EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA.** (MA)
22	**AVENTURA DE UN ALBAÑIL EN GRANADA.** (CPA)
23	**COPLAS ANDALUZAS.** (ADV)
24	**EL DIA DE REYES DE UN GALLEGO.** (CPA)
25	**LA CONQUISTA DE MEJICO.** (ADV)
26	**LA VENTA DEL CHAVAL.** (ADV)
27	**EL PERRO DEL CIEGO.** (ADV)
28	**CORRIDAS DE TOROS.** (ADV)
29	**EL MUSEO DE LOS NIÑOS**. (ADV)
30	**EL MUSEO DE LOS NIÑOS**. (ADV)
31	**LA CENICIENTA**. (ADV)
32	**REFRANES.** (CPA)
33	**FABULAS.** (ADV)
34	**EL MUNDO AL REVES.** (CPA)
35	**HISTORIA DE LA NIÑITA AMALIA.** (ADV)
36	**LA HIGIENE EN IMAGENES.** (CPA)
37	**PROVERBIOS EN IMAGENES.** (CPA)

38 **HISTORIA DE POLICHINELA.** (MA)
39 **LA CIGARRA Y LA HORMIGA.** (MA)
40 **AVENTURAS DE UN TIO DE AMERICA Y DEL INTREPIDO SU GATO.** (MA)
41 **JUAN QUE LLORA Y JUAN QUE RIE.** (ADV)
42 **LA VIDA DE PARÍS. Placeres de la vecindad.** (CPA)
43 **EL TIO ZURRA.** (CPA)
44 **AVENTURAS Y DESVENTURAS DE UN PARASITO.** (MA)
45 **LA VERDADERA HADA.** (ADV)
46 **LA MAMAITA O LA EDUCACION DE LA MUÑECA.** (MA)
47 **LOS NIÑOS IMPRUDENTES**. (ADV)
48 **LAS NIÑAS IMPRUDENTES.** (MA)
49 **HISTORIA DE UNA RATONCITA.** (CPA)
50 **LA NEGRITA HONRADA.** (CPA)
51 **CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA (N° 1.)** (ADV)
52 **CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA (N °. 2)** (ADV)
53 **CORRIDAS DE TOROS EN ESPAÑA (N°. 3)** (ADV)
54 **LA CAMPANA.** (ADV)
55 **EL NIÑO MENTIROSO.** (CPA)
56 **JUAN AZAR.** (CPA)
57 **JULIAN EL MANDRIA.** (CPA)
58 **MATILDE LA ORGULLOSA.** (CPA)
59 **CONSEJOS PARA TODO EL MUNDO.** (CPA)
60 **CORRIDAS DE TOROS.** (ADV)

Características formales

Su morfología se mantiene prácticamente sin variaciones en todos ellos. El tamaño se sitúa de forma invariable en el módulo 30 por 40 centímetros con ligeras variaciones resultantes del su guillotinado y en cuanto a la composición espacial y diseño de los pliegos, todos ellos llevan en la parte superior, a la izquierda del título, que aparece centrado y con letras mayúsculas en gran tipografía destacada, el pie de imprenta **PELLERIN & Cia. Imp.-**édit**.** y a la derecha del título, en castellano **ESTAMPAS DE EPINAL** seguido del número de orden correspondiente. Debajo del título, se encuentran las ilustraciones, siempre enmarcadas dentro de un recuadro, (menos algunos de los pliegos españoles) y debajo de ellas, fuera del recuadro, el texto, en general prosificado, en una o varias líneas (entre una y cinco según los casos y excepcionalmente de 8 en el "El descubrimiento de América").

Los pliegos tienen generalmente 16 ó 20 viñetas, habitualmente 16, dispuestas en filas de cuatro por cuatro o cinco por cuatro, con un tamaño que oscila entre los

7,4 cms. y los 5,8 cms. de altas y los 6,1 y 5,4 cms. de anchas, según se trate de uno u otro formato. Esta uniformidad, no existe en ninguno de los pliegos que hemos denominado ***españoles*** en los que tanto los textos como las ilustraciones y sus tamaños son muy diferentes como se verá más adelante.

Contenidos

Por los temas argumentales tratados, contenidos, e incluso diseños, en esta colección se diferencian claramente dos grupos:

1) ***Los pliegos clásicos de*** Pellerin. Son los más numerosos, En ellos, simplemente se ha hecho la traducción literal de los textos originales en francés, introduciendo en algunas viñetas palabras o rótulos en castellano donde, lógicamente estaban en francés.

2) ***Los pliegos españoles*** con temas y textos exclusivamente españoles y diseños totalmente diferentes a los anteriores.

En el primero se distinguen cinco subgrupos:

1.- El que, genéricamente, puede denominarse ***de niños*** (Fig. 2), es con diferencia el más numeroso (23 hojas). Los protagonistas principales son los niños y en ellos se exponen situaciones o narraciones ejemplarizantes y/o moralizantes con los premios o castigos que llevan aparejados en cada caso la acción o hecho expuesto con su correspondiente moraleja final. Los títulos, suficientemente explícitos, son:

2 **HISTORIA DE FRANCISCO EL EXPOSITO.**

3 **EL NIÑO DISCRETO**.

4 **EL NIÑO EGOISTA.**

5 **TEODORO EL DESASEADO.**

6 **LOS NIÑOS DEL DIA.**

Fig. 2: ***MATILDE LA ORGULLOSA*** (nº 58). Pellerin. (Foto: Juan Hormaechea)

7 **EL HOMBRE NEGRO.**
8 **SI YO FUERA NIÑO AUN...**
10 **CECILIA LA HABLADORA.**
11 **LO QUE CUESTA UNA MENTIRA.**
12 **LA NIÑA DESOBEDIENTE.**
13 **LUISITA Y EL CORDERO.**
14 **EL VALOR RECOMPENSADO.**
16 **EL NIÑO DESOBEDIENTE.**
17 **LAS NIÑAS DEL DIA.**
29 **EL MUSEO DE LOS NIÑOS.**
30 **EL MUSEO DE LOS NIÑOS.**
35 **HISTORIA DE LA NIÑITA AMALIA.**
43 **EL TIO ZURRA.**
45 **LA VERDADERA HADA.**
46 **LA MAMAITA O LA EDUCACION DE LA MUÑECA.**
47 **LOS NIÑOS IMPRUDENTES.**
48 **LAS NIÑAS IMPRUDENTES.**
55 **EL NIÑO MENTIROSO.**
57 **JULIAN EL MANDRIA.**
58 **MATILDE LA ORGULLOSA.**

2.- Pliegos protagonizados por adultos (Fig. 3), aunque igualmente ejemplarizantes, en los que se exponen situaciones o caracterizaciones diversas más o menos estereotipadas. Serían:

1 **LAS AVENTURAS IMPOSIBLES.**
9 **AVENTURAS DE VIAJE.**
15 **HISTORIA VERIDICA DE JUAN PAPANATAS.**
19 **LAS OCURRENCIAS DE SIMPLICIO.**
38 **HISTORIA DE POLICHINELA.**
40 **AVENTURAS DE UN TIO DE AMERICA Y DEL INTREPIDO SU GATO.**
41 **JUAN QUE LLORA Y JUAN QUE RIE.**
42 **LA VIDA DE PARÍS. Placeres de la vecindad.**
44 **AVENTURAS Y DESVENTURAS DE UN PARASITO.**
50 **LA NEGRITA HONRADA.**
56 **JUAN AZAR.**

Fig. 3: ***AVENTURAS DE VIAJE*** (nº 9). Pellerin. (Foto: Juan Hormaechea)

3.- El tercer subgrupo lo formarían aquellos pliegos en los que se incluyen elementos diversos de cultura popular (Fig. 4). Son:

32 **REFRANES.**

33 **FABULAS.**

34 **EL MUNDO AL REVES.**

36 **LA HIGIENE EN IMAGENES.**

37 **PROVERBIOS EN IMAGENES.**

39 **LA CIGARRA Y LA HORMIGA.**

59 **CONSEJOS PARA TODO EL MUNDO.**

Fig. 4: ***PROVERBIOS EN IMÁGENES*** (nº 37). Pellerin. (Foto: Juan Hormaechea)

4.- En el cuarto se incluirían los cuentos infantiles (Fig. 5). Son:

Fig. 5: ***LA CENICIENTA*** (nº 31). Pellerin. (Foto: Archivo Departamental de los Vosgos)

18 **EL PITO ENCANTADO.**

31 **LA CENICIENTA**.

5.- Y, finalmente, el quinto (varios) compuesto por dos pliegos que no tienen acomodo en los otro cuatro anteriores, ya que, en el primer caso, se trata de las proyecciones de una linterna mágica (Fig. 6) y el segundo, aun siendo un típico pliego de niños no está protagonizado por ellos sino por animales (ratones) humanizados:

Fig. 6: ***EL TOTILIMUNDI*** (nº 20). Pellerin. (Foto: Museo de Albacete)

20 **EL TOTILIMUNDI.**

49 **HISTORIA DE UNA RATONCITA.**

En el segundo grupo, se incluyen los que hemos denominado ***pliegos españoles***, ya que, además de ser editados en caste-

llano, representan y desarrollan temas, argumentos y escenas típicamente españolas, de ahí su denominación.

Sus títulos y números de orden son:

21 **EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA.**
22 **AVENTURA DE UN ALBAÑIL DE GRANADA.**
23 **COPLAS ANDALUZAS.**
24 **EL DIA DE REYES DE UN GALLEGO.**
25 **LA CONQUISTA DE MEJICO.**
26 **LA VENTA DEL CHAVAL.**
28 **CORRIDAS DE TOROS.**
51 **CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA (N° 1).**
52 **CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA (N ° 2).**
53 **CORRIDAS DE TOROS EN ESPAÑA (N° 3).**
60 **CORRIDAS DE TOROS.**

Fig. 7: ***EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA*** (N° 21). Pellerin. (Foto: Museo de Albacete)

De estos 11 pliegos (18% del total de los 60), ocho son de tipo costumbrista (números: 23, 24, 26, 28, 51, 52, 53 y 60), cinco de ellos de toros; dos son relativos al descubrimiento de América y a su conquista (números 21 y 25) y, finalmente, uno (n°. 22) es un cuento fantástico (Fig. 7).

Al menos, los números 21, 22, 24, 25 y 26 también se publicaron en francés en la serie "*Aux armes d´Epinal, Histories & scènes humoristiques, contes moraux, merveilleux*" con los números 47, 43, 35, 134 y 61 respectivamente, todos ellos fechados en 1891.

Las diferencias existentes entre estos pliegos y el resto de la colección son más que evidentes, tanto en sus diseños como en las ilustraciones y contenido de los textos. Mantienen, eso sí, el tamaño del pliego sobre el módulo 40 x 30, los colores característicos de estas ediciones y el reducido número de viñetas. A parte de estas tres variables puede decirse que en nada más se asemejan a ellos.

Son diferentes, el número de escenas, el tipo de sus dibujos, el diseño general de la hoja, sin enmarcar o sin calles cuando lo están, sus tamaños, la amplitud de los textos y su disposición compartida debajo de varias viñetas, también el tamaño de las letras de los títulos e incluso el formato ya que el número 28 (*Corrida de toros*) es, a diferencia de todos los demás, horizontal.

Y, finalmente, otra diferencia sustancial que no hemos encontrado en las colecciones originales y que merecen una especial atención. Los pliegos números 51, 52 y 53 conforman una secuencia continua, desde el principio hasta el final, de los distintos momentos de una corrida de toros. Esta continuidad de un mismo tema en varios pliegos supone una novedad en las producciones de Pellerin ya que, en general, los contenidos expuestos en las hojas comienzan y acaban en el mismo pliego.

Entre todas estas diferencias, quizá la más significativa sea, el cambio sustancial que se produce en el diseño y dibujos de estas hojas claramente contrastado con los tópicos presentes en el resto de los pliegos. En éstos, las figuras se alargan, pierden los recuadros y con ellos la definición de sus contornos y no aparecen los rasgos dulcificados de los rostros omnipresentes en los demás. Parece evidente que son producto de nuevos dibujantes que aportan un signo de modernidad en la concepción tan rígida y cuadriculada del resto de los pliegos. Este mismo hecho se observa también en un de las hojas en castellano de Olivier Pinot en castellano (*LOS DOS RIVALES*) que presenta esta misma estética.

En cuanto al nombre de los dibujantes o grabadores que los realizaron, las iniciales **G.M.** aparecen en la serie de tres pliegos de *Corridas de Toros* (núms. 51, 52 y 53) en *La conquista de Méjico* (nº. 25) y en *La venta del chaval* (nº. 26). Igualmente, queremos identificar como una letra **V.** la que se encuentra en el ángulo inferior izquierdo de la última viñeta del número 21 (*El descubrimiento de América*) en el resto no hay ninguna letra, rúbrica o cualquier otro elemento que nos remita a un nombre o firma del autor de las ilustraciones.

Señalar por último que los pliegos números 28 y 60 tienen idénticas ilustraciones aunque presentan tres diferencias: el primero tiene una viñeta más que el segundo (la correspondiente al salto de la garrocha); el formato es también distinto, horizontal el 28 y vertical el 60 y, finalmente, los colores empleados en la iluminación de ambos son también diferentes.

En cuanto al contenido de estos pliegos (la transcripción de los textos puede verse en el apéndice), si exceptuamos los dos americanos (El descubrimiento de América y La conquista de Méjico), en el que simplemente se presentan ilustrados estos hechos históricos, los demás responden fielmente a la imagen que de España se tenía en el siglo XIX en los países europeos, llena de convencionalismos, estereotipos y cuadros costumbristas españoles derivado tanto del propio conceptualismo romántico (gusto por lo oriental, ruinas, costumbrismo) como de las numerosísimas publicaciones que se hicieron sobre estos temas.

Dos buenos ejemplos de esto podrían ser las hojas números 22 y 24.

Aventura de un albañil en Granada (Fig. 8) desarrolla con gran fidelidad la narración que recogiera Washington Irving en sus *Cuentos de la Alhambra* y, aunque se observan algunas diferencias sin importancia, hay una muy significativa que, sin duda obedece a una clara intención: en el cuento original el hombre que se presenta ante el albañil encargándole la obra y que esconde el tesoro es un cura (*un cura alto, flaco y de aspecto cadavérico*) que es sustituido en el pliego por *un hombre muy alto, muy alto, y tan flaco que parecía un fantasma*. Este cambio del personaje no es baladí ya que en el cuento original aparece el cura como un *cura avariento que no se ocupaba más que de sí mismo*, a decir del propietario que compra la casa y manda al albañil hacer nuevas obras. Se

Fig.- 8.- ***AVENTURA DE UN ALBAÑIL DE GRANADA*** (Nº. 22). Pellerin. (Foto: Juan Hormaechea)

pone así en evidencia la intención de ocultar la imagen negativa del eclesiástico, muy apropiada a la fuerte presencia religiosa en la sociedad de la época en la que se edita.

En ***El día de Reyes de un gallego*** (Fig. 9) se recogen en imágenes un buen número de los estereotipos negativos (cuentos, chistes, chascarrillos y bromas) que sobre los gallegos circulaban por el Madrid del siglo XIX y que, con cierta frecuencia, se incluían en las obras de corte costumbristas de este siglo.

El motivo central que da nombre al pliego (El día de Reyes) está recogido en las viñetas 11, 12, 13 y 14, presenta

Fig.- 9.- ***EL DIA DE REYES DE UN GALLEGO*** (Nº. 24). Pellerin. (Foto: Juan Hormaechea)

una de las bromas más pesadas y ridículas que los desocupados de la Corte les hacían y que Martínez Villergas relataba así *"…una de las escenas más grotescas que no ha podido destruir la Ilustración, es la que ofrecen en la llamada noche de reyes. Vayan ustedes a la Puerta del Sol y verán lo que es bueno y barato: desde lejos se siente un gran ruido de cencerros y zambombas que parece que va a pasar una procesión de demonios y lo que pasa es un gallego cargado con una enorme escalera, acompañado por una multitud de granujas que le van alumbrado con sendas hachas de viento. Otros le dan una música infernal de cencerros, y trayendo y llevando al inocente que lleva la carga de acá para allá y de allá para acá atraviesan la población doscientas veces en medio de las carcajadas y silbidos de la multitud…"*[8].

A pesar de todo, la última viñeta en la que se presenta a Farruco de aguador por las calles de Madrid, desempeñando uno de los oficios que habitualmente éstos solían ejercer, viene a constituir el colofón moralizante de la historia con su moraleja final: *Esta aventura le abrió los ojos y habiendo obtenido una plaza de aguador, mejoró su suerte, y pudo al cabo un día enviar a sus padres dos pesetas que atestiguaban su prosperidad*.

Parece evidente que, en ambos casos, el dibujante de cada uno de los pliegos se basó para realizar sus ilustraciones en los libros *Los cuentos de la Alhambra*, en el primero y *Los españoles pintados por si mismos* en el segundo.

Los álbumes

En las últimas décadas del siglo XIX, y, principalmente, en las primeras del XX, muchas de las editoriales europeas que publicaban este tipo de impresos, como la que nos ocupa, editarían sus pliegos agrupados en número variable conformando álbumes encuadernados con tapas duras de cartoné, cuya idea y primeros ejemplares se atribuyen a Charles Pinot[9]. Esta nueva presentación y edición deriva de la propia naturaleza de las hojas ya que éstas se conciben como elementos a conservar, guardar y consultar, para lo que era lógico que se pensara en dotarlas de una encuadernación que las preservara de su deterioro.

Este concepto de conservación no existe en los pliegos de aleluyas españoles que tienen una pervivencia en el tiempo más efímera ya que su practicidad y fun-

8 GARCIA CASTAÑEDA, Salvador : ***Aldeanos en la Corte: las gentes del norte de España, vistas por los madrileños (siglos XVIII y XIX)***. En ***ALELUYAS***. Urueña, 2002, pág. 69.

9 MISTLER, Jean, BLAUDEZ, François y JACQUEMIN, André: ËPINAL et ***l´imagerie populaire.*** Op. Cit. Pág. 128.

cionalidad lúdica los lleva, en la mayor parte de los casos, a la destrucción por su fragmentación y uso[10].

La Editorial Pellerin, además de los originalmente publicados en francés, de los que hay numerosísimas ediciones, también lo haría con esta colección en castellano editando, al menos, cinco álbumes.

El número 1 (*IMÁGENES para NIÑOS*) tiene 24 hojas (Fig. 10); el número 2 (*CONTES DE FÉES*) 43; el número 3 (sin título) 42; el número 4 (sin título) 29 y el número 5 (sin título) 42[11].

Fig. 10: Portada del álbum ***IMÁGENES PARA NIÑOS***. Pellerin. (Foto, Archivo Departamental de los Vosgos)

De ellos, sólo el primero presenta en su portada el título en castellano IMÁGENES para NIÑOS mientras que en los otros tres (ya que uno de ellos no conserva las tapas) lo son exclusivamente en francés indicándose en dos de ellos (en los que aparece la clásica y característica figura epinalense del gato con botas) en su parte inferior izquierda TEXTES EN ESPAGNOL.

Los datos obtenidos del cuadro de correspondencias entre títulos y álbumes[12] parecen apuntar, por ahora, a que en la selección de hojas para cada álbum hay una cierta, y solo cierta, complementariedad en los títulos, aunque los álbumes 2 y 3 prácticamente tienen los mismos, observándose más bien un criterio aleatorio en los agrupamientos, observación relativa que también podría

10 En España, los pliegos de aleluyas nunca fueron editados de forma conjunta conformado álbumes de este tipo y su evolución posterior derivaría, por un simple plegado de la hoja, en el formato cuadernillo, al que se añaden las portadas y se grapa para facilitar su lectura. Así aparecerá en 1917 el **TBO** y otras publicaciones similares entre las que merece destacar, por su continuidad en los temas y tratamientos, las **Aleluyas de Pulgarcito**, editadas por la editorial barcelonesa El Gato Negro en los primeros años 20.

11 Originales en el Archivo Departamental de los Vosgos (Epinal, Francia).

12 Teniendo en cuenta los números de orden de cada uno de los pliegos y su presencia o no en los cinco álbumes puede componerse el siguiente cuadro:

estar relacionada con las diferentes fechas de publicación de cada uno. No sabemos a qué responde el hecho de que el número 7 no aparezca en ninguno de ellos; evidentemente, el 60 lo es por ser un pliego prácticamente idéntico al 28.

N°.	Alb.1	Alb.2	Alb.3	Alb.4	Alb.5
1	X	X	X		
2		X	X		
3	X	X	X		
4		X	X	X	
5		X	X	X	
6		X	X		
7					
8		X	X		
9	X	X	X	X	
10		X	X		
11	X	X	X		
12		X	X		
13		X	X	X	
14		X	X		
15	X	X	X	X	
16		X	X	X	
17	X	X	X		
18	X	X	X		X
19		X	X	X	X
20			X		X
21	X	X	X	X	X
22		X	X	X	X
23	X	X	X		X
24		X	X	X	X
25		X	X	X	X
26	X			X	X
27			X	X	X
28		X			X
29		X	X		
30					X
31	X			X	X
32	X	X	X		X
33	X	X	X		X
34		X	X		X
35		X			X
36	X	X	X	X	X
37		X	X		X
38	X	X	X		X
39			X		X
40	X	X	X	X	X
41		X			X
42	X	X	X	X	X
43		X	X	X	X
44	X				X
45		X		X	X
46	X		X		X
47				X	X
48		X	X	X	X
49	X	X	X	X	X
50		X	X		X
51	X	X	X	X	X
52	X	X	X	X	X
53				X	X
54					X
55				X	X
56	X				X
57				X	X
58	X			X	X
59				X	X
60					
Total	24	43	42	30	42

Estos datos nos pueden aportar algunos elementos de juicio para poder entrever cuáles eran los criterios de selección para el agrupamiento de los distintos álbumes, si es que puede establecerse alguno.

Colección C

Compuesta por dos pliegos editados con el título y textos en castellano, son: ***El gato con botas*** y ***Barba azul***, dos cuentos de Parrault. A diferencia de los anteriores, no tienen pie de imprenta y únicamente, a lo largo de ambos lados, se indica: ***Unico depositario JUAN SEGUIN, Casa Introductora de Relojes, Alhajas, Brillantes, Artículos de Platería, Optica, etc.*** y debajo ***Calle Victoria, 594 (Altos) Esquina Peru***. En la parte superior, a uno y otro lado del título, el precio: ***2 Centavos***. No llevan número de orden ni ningún otro dato identificativo[13].

La morfología y diseño de estas hojas es la misma que presentan los clásicos y característicos pliegos ordinarios de Pellerin. ***El gato con botas*** (Fig. 11) tiene 20 viñetas recuadradas con ilustraciones coloreadas y ***Barba Azul*** 16. El texto prosificado, es de 2 a 4 líneas el primero y de 2 a 5 líneas el segundo.

Fig. 11: ***EL GATO CON BOTAS***. Sin numeración ni pie de imprenta. Pellerin. (Foto, Archivo Departamental de los Vosgos)

Barba Azul tiene su correspondencia absoluta con la hoja publicada por Pellerin con el número 50 (En el pie: *Fábrique de Pellerin et Cie. Imp.- Libraire à Epinal*), una de las distintas ediciones que la editorial haría de este cuento[14].

A diferencia de ***Barba Azul***, de ***El gato con botas*** no se ha documentado la referencia original de este pliego, aunque Pellerin publicaría, al menos que conozcamos, otras cinco

13 Originales en el Archivo Departamental de los Vosgos (Epinal, Francia).

14 No obstante, la editorial Pellerin editaría dos más con el título de **Histoire de la Barbe-Bleue** (números 99 y 533, el primero de 1860) diferentes entre si y de éste en castellano. Y aun editaría dos títulos más relacionados con este nombre: **Histoire de madame Barbe-bleue** (nº. 1038) y **La nouvelle Barbe-Bleue** (sin número de orden), ambos distintos, además de otros dos, diferentes entre sí, éstos de una sola gran viñeta, pero ambos con el mismo título de **HISTOIRE DE BARBE-BLEUE avec son portrait, tirée des contes des fées.**
Este cuento también sería publicado por otros editores franceses como Pinot (nº. 417, en 1863) o Wentzel (número 12 de su serie, antes de 1869), este último con el título y textos bilingües (francés-alemán).

ediciones diferentes de este cuento, (números 51, 95, 557, 1.100 y sin numeración) pero entre ellas no se encuentra la correspondiente a esta hoja.

Además de constituir un enriquecimiento de los repertorios de las ediciones de Pellerin en castellano, la presencia de estos pliegos plantean un buen número de interrogantes que, en estos momentos, no tienen respuesta. Cuestiones como ¿cómo y por qué no se encuentran estos títulos en la colección anterior que suponemos completa, o es que se hizo otra distinta, también en castellano, para el mercado hispanoamericano? ¿Acaso, el hecho de no aparecer el pie de imprenta de Pellerin supone que se trata de una edición ilegal impresa fuera de Epinal al margen de la editorial francesa? Igual sucede con su cronología ¿cuándo se editaron? Y como no, sobre su distribución, ¿se hizo desde España a través del distribuidor Pere Vidal, sucesor de Antonio Bosch o lo fue directamente desde alguna otra editorial hispanoamericana? ya que parece evidente que no lo fue desde la epinalense, al ser inconcebible la publicación de cualquiera de sus hojas sin su pie de imprenta como siempre figura en ellas.

En cualquier caso, estas son las dos últimas incorporaciones al repertorio de Pellerin en castellano, por lo que esperamos que la aparición de nuevos datos vayan aclarando estas cuestiones y definiendo sus características.

B) Pliegos editados por la *Nouvelle Imagerie d´Epinal de Pinot y Olivier-Pinot*

Los pliegos ordinarios que se documentan de esta editorial[15], tienen como pie de imprenta en la parte superior, a la izquierda del título **Nouvelle Imagerie d´Epinal** o su abreviatura; centrado en la cabecera se encuentra el título de pliego todo él en letras mayúsculas de distinto tamaño y tipografía según cada caso, a uno u otro lado se coloca una estrella de cinco puntas; a la derecha del título, el número de orden de la hoja. En la parte inferior del pliego, en su extremo izquierdo se indica: **Imp. Lith. OLIVIER-PINOT Edit.** à **Epinal** a continuación, en el centro o ligeramente desplazado hacia la derecha: ***Depósito en Barcelona. Vidal y C. – Calle del Bou de la pza. Nueva, 13*** y, finalmente, en el ángulo inferior derecho **Déposé P. V.**

Esto supone que los pliegos analizados fueron publicados en la última de las etapas de esta editorial, es decir entre 1874 y 1888, y que, al menos los números 647, 648, 652 y 654, son nuevas reediciones de pliegos anteriores, evidentemente, en francés y ahora traducidos y que pudieron deberse al diseño y mano del propio Charles Pinot; sin embargo el número 684 presenta una estética, diseño, dibujo y trazo muy diferente a los mencionados, posiblemente obra de nuevos diseñadores

15 Todos los originales consultados en el Museo de Albacete.

que se incorporan a la imprenta en este último período como también ya sucediera en la imprenta Pellerin.

Por otra parte, no sólo fueron estos pliegos ordinarios los impresos por Olivier-Pinot en castellano, junto a ellos también se registra la presencia de una serie de hojas que componen una GALERIA RELIGIOSA de santos y otras imágenes religiosas así como otra serie de romances, canciones o poesías muy en la línea de los pliegos de cordel españoles[16].

A diferencia de Pellerin, los pliegos de Pinot no constituyen por si mismos una colección con numeración independiente de la original, añadiendo con ello una dificultad adicional a su registro.

Fig. 12: ***LA ILUSTRE FAMILIA DE LOS JUANES*** (nº. 647). Olivier-Pinot. (Foto, Museo de Albacete)

Fig. 13: ***CARICATURAS DE PROFESIONES Y OFICIOS.*** (nº. 648). Olivier-Pinot. (Foto, Museo de Albacete)

RELACION DE PLIEGOS:

Nº. 647.- ***LA ILUSTRE FAMILIA DE LOS JUANES***

El pliego muestra a 20 personajes caricaturizados, denominados genéricamente con el nombre de Juan seguido de un apellido burlesco alusivo a su actitud, actividad o rasgos físicos (Fig. 12).

Nº. 648.- ***CARICATURAS DE PROFESIONES Y OFICIOS***

24 figuras que representan a otras tantas profesiones y oficios (Fig. 13).

El análisis comparativo de este pliego con el original francés proporciona datos significativos a tener en cuenta sobre las traducciones y sus con-

16 Ambos grupos, los religiosos y los de romances, canciones o poesías se encuentran actualmente en estudio; son casi un centenar los que se han localizado, bien impresos totalmente en castellano o, como sucede en varias galerías de santos o imágenes religiosas, solamente el título. Muchos de ellos serían editados posteriormente por Pellerin.

secuencias, ya apreciables desde el título **CARICATURAS DE PROFESIONES Y OFICIOS** en claro contraste con el de la edición francesa: **ALPHABET DES ARTS ET METIERS**. Se ha producido, como se ve, el cambio de la palabra ALFABETO por la de CARICATURAS en la edición en castellano, y es que, efectivamente, se trata de un pliego alfabético en el que se presentan las letras, en orden sucesivo de la A a la Z, a través de las distintas profesiones que aparecen representadas. Con la traducción al castellano, el pliego ha perdido la carga pedagógica y didáctica que poseía originalmente, pasando a ser una mera exposición de personajes y oficios diversos ya que no se produce una correspondencia absoluta entre los nombres de los oficios y profesiones en castellano con los originales franceses.

N°. 652.- ***VENDEDORES AMBULANTES DE PARIS***

24 figuras de vendedores ambulantes por las calles de París. En los textos, las frases y/o palabras con las que, a voces, anunciaban sus productos (Fig. 14).

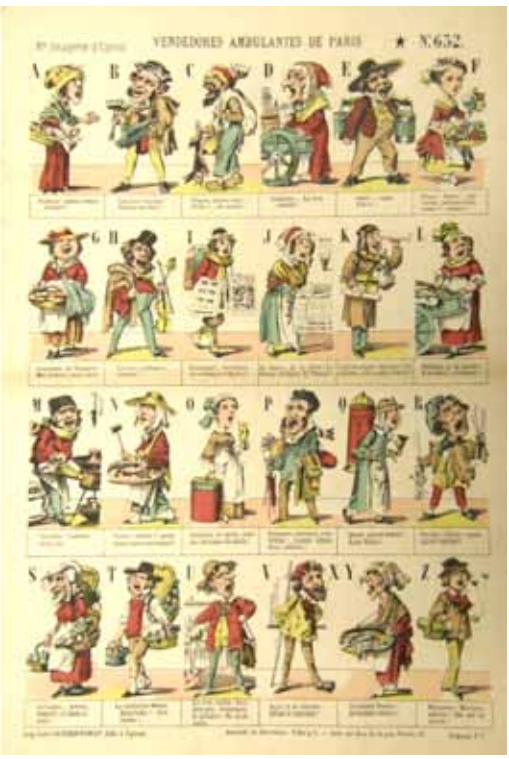


Fig. 14: ***VENDEDORES AMBULANTES DE PARIS.*** (n°. 652). Olivier-Pinot. (Foto, Museo de Albacete)

De esta hoja en castellano, conocemos dos ediciones originales en francés, pero con distinto pie de imprenta. Y ya, como sucedía en el pliego anterior, desde el título se observan diferencias: **ALPHABET DES CRIS DE PARIS** en el francés y **VENDEDORES AMBULANTES DE PARIS** en el español. Se trata, nuevamente, de otro alfabeto o abecedario, en este caso relacionado con la primera letra de los pregones (gritos /voces) de los vendedores. Y otra vez vuelve a producirse una falta de coincidencia entre las letras del abecedario y la primera del texto, aparte de la propia traducción, que hace que, en algunos casos, se produzca incluso una descoordinación o relación contradictoria entre el texto y la ilustración como así sucede con la **O**; el dibujo representa a una vendedora de obleas (O = **OUBLIES = obleas** habría sido la traducción textual), de pie junto al característico cubo de barquillero, que lleva en la mano una pequeña matraca que hace sonar para llamar la atención de los posibles clientes, en su pie, el texto original dice: ***mde. d´OUBLIES. Voila le plaisir Mesdames, volila le plaisir*** que se traduce en esta edi-

Fig. 15: Vendedor ambulante de estampas de Epinal. Detalle del pliego ***VENDEDORES AMBULANTES DE PARIS***. Olivier-Pinot. (Foto, Museo de Albacete)

ción castellana por ***Artículos de moda, señoras! Artículos de moda!***

Entre los vendedores, destacar el de las propias estampas de Epinal (viñeta nº. 9) como un fiel reflejo de cómo se vendían estos pliegos por las ciudades y pueblos franceses (Fig. 15).

Nº. 654.- ***CARICATURAS PARISIENSES Nº. 1***

Las escenas y personajes que aparecen en este pliego (fig. 16), hacen referencia a distintos tipos y actitudes, al parecer, muy presentes en vida cotidiana parisiense de la época y que aquí se ponen en evidencia de forma caricaturesca presentados a modo de diálogo entre dos personajes, como sucede en las dos primeras filas, o de forma individual como se ve en las dos últimas, todo ello con un carácter satírico, acentuando las cabezas de los personajes de forma grotesca en su caricatura, acompañados de diálogos alusivos.

Fig. 16: ***CARICATURAS PARISIENSES Nº. 1*** (nº. 654). Olivier-Pinot. (Foto, Museo de Albacete)

Nº. 684.- ***LOS DOS RIVALES***

15 escenas dispuestas en cuatro filas horizontales con uno, dos o tres personajes cada una. Los textos, prosificados, se colocan debajo de una línea corrida de separación debajo de las ilustraciones y, a diferencia del resto, el texto continua de una a otra en una única narración lineal. Tampoco van numeradas las escenas. Las figuras se colocan en el espacio sobre el suelo sin delimitar y sobre él proyectan su sombra como único elemento de perspectiva (Fig. 17).

Fig. 17: ***LOS DOS RIVALES*** (nº. 684). Olivier-Pinot. (Foto, Museo de Albacete)

Desarrolla una secuencia narrativa continuada e ininterrumpida y continúa entre las viñetas, en la que se expone la rivalidad existente entre dos pretendientes (Alma - en - pena, profesor de primeras letras y el cocinero del colegio) por la Dulce Calabaza que todas las mañanas llevaba la leche al colegio, la rivalidad acaba con la muerte del profesor a manos del cocinero quien lo *trinchó en mil pedacitos y los puso a guisar en una gran cacerola*, acabando con una moraleja, aquí llamada MORALIDAD: *Estas son las consecuencias de la rivalidad en amores*[17].

Como ya ocurría con los pliegos de Pellerin, éste contrasta indudablemente con los otros cinco, posiblemente porque los primeros fueran obra del propio Charles Pinot y en eéste, impreso ya al final de la andadura de la empresa pocos años antes de 1888, fuera obra de los nuevos dibujantes que, como en Pellerin, modernizarían los diseños de los pliegos de ambas editoriales. Tampoco en este caso está firmado y no conocemos el nombre del dibujante.

Características formales de los pliegos

El tamaño total de los pliegos oscila entre los 41 cms. de alto por 28 cms. de ancho (núms. 647, 652 y 654) y los 40,8-9 cms. de alto por 27,8 cms. de ancho (núms. 648 y 684); todo parece indicar que se trata del módulo 41 cms. de largo por 28 cms. de ancho y que las ligeras variaciones existentes se deben al propio guillotinado de los distintos pliegos. En ellos, el tamaño total de las manchas impresas supone una impresión media del 80 % del total de la superficie de los pliegos analizados. Todos tienen formato vertical[18].

17 El pliego original en francés de Pinot, sería reimpreso, posteriormente en 1890 por Pellerin con el número 24 de la *Serie aux armes d´Epinal. Histories & scènes humoristiques, contes moraux, merveilleux* e incluso algunos de sus dibujos empleados como complemento en otras hojas.

18 Cuadro nº 1. Relación entre la superficie total del pliego y superficie de la mancha de impresión (a):

Nº.	Sup. Pli.	Sup. Imp.	% imp.	Resto	%
647	1.148	886,88	77,25	261,12	22,74
648	1.134,2	924,96	81,55	209,24	18,44
652	1.148	902,82	78,64	245,18	21,35
654	1.148	933,72	81,33	214 ,28	18,66
684	1.137	915,12	80,48	221,88	19,51

Esto supone una superficie media total del pliego de 1.143,04 cms2. Una media de superficie impresa de 912,70 cms2. ; una superficie media impresa porcentual de 79,85 % y un resto en blanco de 230,34 cms2. de media equivalente al 20,14 %.

(a) Las superficies se expresan en centímetros cuadrados. La superficie total impresa es una estimación aproximada ya que se obtiene midiendo desde el extremo exterior del título hasta el inferior del pie de imprenta para la longitud y de extremo derecho al izquierdo para la anchura, dejando dentro de ella los espacios en blanco entre figuras.

Las ilustraciones, a diferencia de los pliegos anteriores de Pellerín (menos los españolizados), no van enmarcadas en ningún tipo de recuadro, si bien es cierto que, de alguna manera en algunas de ellas (números 647, 648 y 652, la división de la banda horizontal inferior en la que van incluidos los textos divide y delimita la superficie de la propia ilustración, parece como si estas líneas de separación marcaran la línea por la que habría que cortar las estampas

En cuanto al texto que acompaña a la ilustración, éste se coloca debajo de la misma, en todos los casos, enmarcado y en tres de ellos (647, 648 y 652) separados entre sí por líneas divisorias verticales. En todos los casos es prosificado, limitándose en dos de ellos (Números 647 y 648) al nombre del personaje o de su profesión en una sola línea, en los demás, es de extensión variable de una a cinco líneas[19].

En ninguno de los pliegos aparece el nombre del o de los dibujantes, diseñadores o grabadores.

II. Algunas consideraciones finales sobre los pliegos epinalenses en castellano de Pellerin y Pinot

Aleluyas, estampas de Epinal, bilderbogen, centsprenten, catchpenny prints o lubok son algunos de los nombres con los que se conocen popularmente a las hojas con imágenes que, principalmente, a lo largo del siglo XIX y principios del XX, se estamparon con gran profusión en España, Francia, Alemania, Países Bajos, Inglaterra o Rusia respectivamente. Impresos con características comunes y una pervi-

19 Cuadro nº 2. Relación entre la superficie ilustrada, de texto, del título y pie de imprenta y resto en blanco con la superficie total del pliego y entre sí (b):

vencia similar en el tiempo cuya traducción a otros idiomas y su correspondiente distribución dieron a este tipo de imaginería popular, su definitivo carácter de fenómeno global europeo.

En este caso, todo lo expuesto hasta ahora, constituye el primer paso en la sistematización (reconocimiento, documentación, registro y análisis) de los pliegos editados por editoriales europeas en castellano a lo largo del siglo XIX y primeras décadas del XX y, como tal, en estos momentos plantean más interrogantes que respuestas. Pero está dado. A estos datos se irán sumando otros nuevos, ya en marcha, de manera que dentro de unos años pueda disponerse de una mayor información, lo más completa posible, sobre esta peculiaridad de la cultura popular ilustrada.

Hoy, es difícil conocer cuál fue la aceptación que estos pliegos franceses tuvieron en el público español, pero lo que sí parece bastante claro es que pese a la introducción en ellos de contenidos temáticos españoles, éstos presentaban un claro contraste con las hojas de aleluyas impresas en España, y frente a los dibujos lineales, escuetos, rígidos de los tacos de madera, éstos, con sus rostros, tanto de niños como de adultos, de líneas muy dulcificadas y los ambientes burgueses en los que se desarrollan las representaciones, son netamente diferentes y venían a constituir un elemento diferenciador muy significativo. No sólo se trata de diferencias morfológicas y formales, que las hay, y muchas, sino principalmente del contenido y del tratamiento de ese contenido realzado, aun más, con los colores. Si presentan un aspecto muy similar en cuanto al carácter moralizante y ejemplarizante de los plie-

Nº	Ilustraci.	%	Texto	%	Títu. / pies	%	Resto	%	Total
647	758,40	66,06	96,4	8,39	25,20	2,19	268	23,34	1.148
648	757,68	66,80	137,76	12,14	25,83	2,27	212,93	18,77	1.134,2
652	747,84	65,14	137,76	12	25,83	2,25	236,5	20,60	1.148
654	753,00	65,59	150,00	13,06	25,00	2,17	220	19,16	1.148
684	735,00	64,64	129,85	11,42	39,20	3,44	232,95	20,48	1.137

La superficie ilustrada media es de 750,38 cms2 lo que supone el 65,64 % del total; la superficie media de los textos es de 130,35 cms2. (11,40 %) y la superficie media de los títulos y pies es de 28,21 cm^2 (2,46 %).

(b) Las superficies se expresan en centímetros cuadrados. El hecho de no estar enmarcadas ni delimitadas de alguna manera las ilustraciones hace que sea difícil cuantificar, o al menos de forma absolutamente precisa, **la superficie de la ilustración**, como si puede hacerse en los pliegos encuadrados como los de Pellerin; a partir de este planteamiento, si establecemos unas medidas de referencia que tienen como base los rectángulos en los que se inscriben las figuras y que delimitan sus pies de texto y que son las que aparecen en este cuadro. Este mismo planteamiento es el que hemos empleado para obtener la superficie de textos, títulos y pies.

gos. Ahora bien, este carácter ejemplarizante lo es de las normas sociales y éticas aceptadas por una sociedad, particularmente burguesa, pero no específicamente religiosas, tendentes más a formar buenos ciudadanos que beatos[20].

Una aceptación que, puntualmente, se vería dificultada también por el propio tema desarrollado, como sucede con el pliego titulado ***EL TIO ZURRA*** (número 43), originalmente ***Le Père Fouettard***, el personaje que acompaña a San Nicolás en las fiestas invernales. Aquí, el problema que se plantea es la introducción en el contexto español de elementos ajenos o desconocidos en nuestra literatura popular e infantil, no identificándose su contenido con los patrones de interpretación que tienen los potenciales lectores ya que para ellos el personaje no posee ningún significado especial al no tenerlo integrado o interiorizado en su imaginario propio, cosa que si sucede en su lugar de origen donde acompaña a San Nicolás como su contrario, perdiendo así, gran parte de su información implícita al no tener el lector las claves para su interpretación. En España, esta figura, con peculiaridades propias, tendría su equivalente, más o menos próxima, en el TIO DEL SACO[21].

---

20 Y así, son frecuentes las frases finales, a modo de moraleja, del tipo: ***Hay que ayudar a los inferiores porque a veces te pueden ayudar a ti.*** (nº. 50. La negrita honrada); ***Muchas veces se tiene necesidad del que es más humilde y de más baja condición que nosotros***, le dice el padre (un burgués) a su hija que ha desdeñado a unos jóvenes en la aldea y que la han salvado de varios peligros. ***Ahí tienes lo que ganan los egoístas*** (nº. 4. El niño egoísta) o ***Escuchad los consejos de vuestra mamá*** (nº. 49. Historia de una ratoncita).
El castigo o mal final del protagonista, está muy presente en un buen número de ellos como en el 16, *El niño* desobediente, a quien por sus malas acciones los gitanos se llevan ***lejos, muy lejos, muy lejos, tan lejos que no volvió a ver a su familia y pasó toda una vida trabajosa y miserable.***
O el premio, como en el número 2, *Historia de Francisco el expósito*, recompensado por su buena acción al devolver una cartera llena de dinero a un rico dueño que le paga los estudios: ***Hoy, coronel de un regimiento de ingenieros, se ocupa mucho de los niños de tropa.***
En otros casos, se trata de obtener aquellas cualidades puestas en valor socialmente en ese momento, en el número 8 (Si yo fuera niño aun…) en el que un niño reprocha a su madre los caprichos que le da y que le impiden ser un niño como los demás (inferiores) y que no puede hacer lo que ellos para acabar como conclusión: ***Porque quiero ser fuerte como un niño pobre, hacerme hombre, a fin de poder un día servir y defender a mi patria***, mientras al fondo de la calle se ve desfilar un grupo de soldados en formación guiados por un oficial con sable en la mano (posible referencia a la guerra franco-prusiana)
Y, finalmente, reseñar el carácter pedagógico y didáctico que algunos de ellos reflejan, como el número 46: *La mamaíta o la educación de la muñeca*, en el que a través de sus viñetas la niña va trasladando a la muñeca todas y cada una de las pautas educativas y sociales que su madre tiene con ella.

21 Este pliego, es el mismo que Pellerin editó en 1863 (nº. 134) con el título de ***Le Père Fouettard***. Pero, ¿quién es el padre Fouttard o los esposos Fouttard, ya que en esta hoja aparecen ambos como protagonistas?
Le père Fouettard es un personaje que acompaña a San Nicolás y que, mientras éste reparte regalos a los niños buenos, le père Fouettard lleva carbón o azota a los niños traviesos, desobedientes, etc. Esta tradición está muy extendida en Francia y, en general, en toda centroeuropa. En Alsacia se le conoce como ***Hans Trapp***, en la Lorena de habla alemana como ***Rubelz, Zwarte Piet*** *(Peter el Negro)*, en

Consecuentemente, la elección o selección de los pliegos destinados a los diferentes países y sus correspondientes traducciones o adaptaciones no debió ser una cuestión menor ya que de su acierto, o no, podía depender su venta y por tanto la rentabilidad económica.

Su distribución en España, y posiblemente también en Hispanoamérica, según los pocos datos conocidos, parece que se hizo a través de Barcelona, inicialmente, al menos ya a mediados del siglo XIX, por el editor Masana. Más tarde, el impresor Antonio Bosch adquirirá los derechos de distribución hacia 1867 y unos años después, obtendrá también los derechos de los pliegos de Pinot. A partir de 1875 se hacen cargo de la empresa sus sucesores Pere Vidal y Joan Pera[22], estos, especialmente el primero, continuará con la distribución de los pliegos de Pellerin en España y los de Olivier-Pinot, sucesores de Pinot, al menos entre 1876 y 1888, año en el que esta empresa es comprada por Pellerin y desaparece como tal.

La relación comercial del Sucesor de Antonio Bosch (Pere Vidal) continuaría a lo largo de la última década del siglo XIX y, posiblemente, en los primeros años del XX, no sabemos hasta cuando, como lo pone de manifiesto la publicidad (Fig. 18) que

---

holandés ***Hanscrouf*** en la región de Lieja de habla alemana. En Baviera y Austria se le conoce como ***Krampus***, en Alemania se le llama ***Ruprecht o Knecht Ruprecht***, en Luxemburgo ***Housecker***, En Suiza también en algunos cantones católicos de Friburgo y Valais, acompaña a San Nicolás y es llamado en alemán ***Schmutzler***; en el folklore y las leyendas de los Paises Bajos y Flandes, San Nicolás tiene un compañero que es llamado ***Zwarte Piet*** (Pedro el Negro) que es el encargado de recoger en un saco a los niños traviesos y echarlos o llevárselos a España.

La historia popular sobre su origen se encuentra en la leyenda de que era un carnicero que capturó a tres niños y les mató, San Nicolás descubrió el crimen y los resucitó y como penitencia impuso al carnicero ir con él.

La imagen más común de Le Père Fouttard es la de un hombre con una cara siniestra, vestido de traje oscuro, con el pelo revuelto y una larga barba, armado con unos zorros formados por un haz de finos mimbres o pequeñas tiras flexibles de madera con los que azota a los niños en las nalgas y con un gran morral donde los mete y se los lleva; a menudo su cara es negra, unos señalan que por el hollín de entrar por las chimeneas y otros porque en origen era un moro español.

La popularidad de esta tradición se trasladó pronto a los pliegos de imágenes, editándose ya en fechas anteriores a 1850, como el que realizara la Imprimerie des Arts et Manufactures de París, una litografía coloreada con el título de ***Le père Fouettard***, en la serie C de la colección "Imagerie parisienne". Más tarde, Gangel en Metz, en la segunda mitad del siglo XIX la litografía coloreada con el título de ***LE PERE FOUETTARD*** (número 222 de su serie); también Pinot & Sagaire en Epinal con el título de ***LA SAINT-NICOLAS Saint Nicolas et saint Fouettard Font leur tournée pour porter des bombons aux enfants sages et des verges aux méchants*** (número 442 de la Nouvelle Imagerie d´Epinal), litografía coloreada cronológicamente en el tercer cuarto del siglo XIX y en 1895 la editorial Imágenes Delhalt de Nancy editaría también un pliego litográfico coloreado con el título de ***Retour des*** époux ***Fouettard***, son algunos ejemplos de las numerosas ediciones, en este caso sólo francesas, que se hicieron basándose en este personaje.

22 AMADES, J. COLOMINAS y P. VILA: ***LES AUQUES...*** Op. Cit. Pp. 108, 116 y 118.

hace de su establecimiento en uno de los pliegos en cuatro de canciones y romances de Pinot reeditados por Pellerin.

El estudio de estos pliegos apenas si han comenzado, pero, sin duda, el progresivo conocimiento de estas ediciones europeas en castellano y de las impresiones del resto de los países europeos, permitirá un mejor entendimiento del propio fenómeno editorial y, a su vez, proporcionará una dimensión más real, completa y amplia de nuestros propios pliegos de aleluyas.

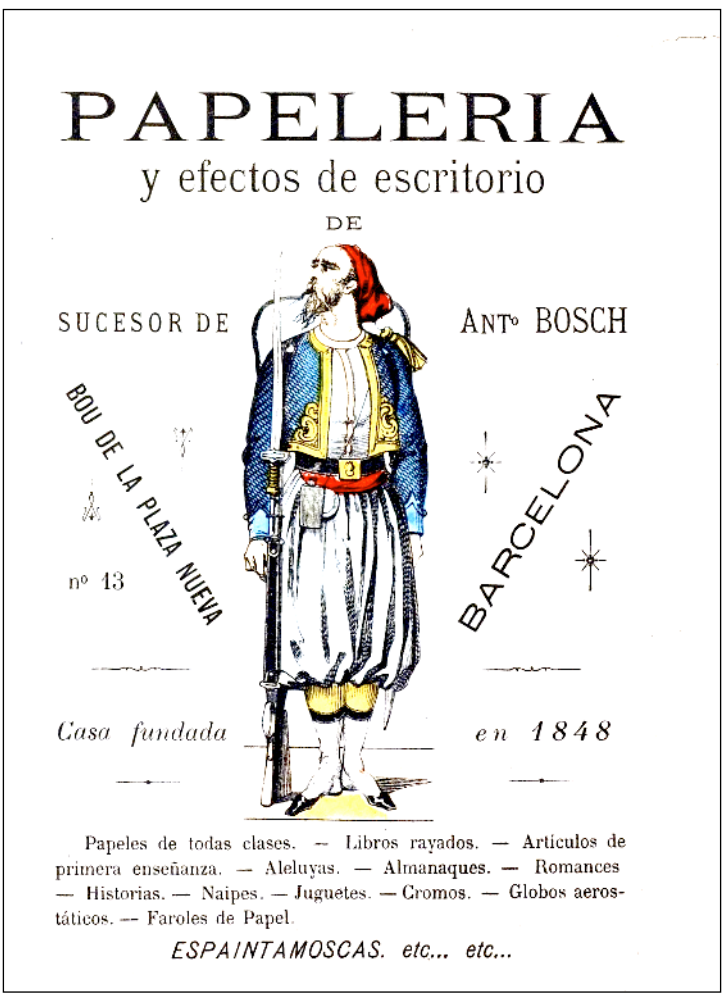


Fig. 18: Publicidad del Sucesor de Antonio Boch.
(Foto, Archivo Departamental de los Vosgos)

APENDICE I

Textos de los pliegos ordinarios españoles de Pellerin y de los de pinot

Se transcriben literalmente, tal y como aparecen impresos en los pies de las ilustraciones de los pliegos, manteniendo su grafía y puntuación original. En los casos en los que una o más palabras van originalmente en cursiva, se señalan en negrita para destacarlas. Las escenas o viñetas no van en ningún caso numeradas, los números entre paréntesis que aparecen al principio de cada fragmento de texto indican el número de orden de la ilustración a la que corresponden facilitando así su comprensión. En algún caso, la palabra o la ortografía de la palabra puede ser incomprensible, por lo que se añade al final la abreviatura sic. entre paréntesis, para indicar que así está impreso y no es un error de transcripción. En los casos en los que se trata de texto versificado, la separación de cada una de sus versos se hace mediante una barra.

1. Textos de Pellerin

N°. 21.- ***EL DESCUBRIMIENTO DE AMERICA***

(1) Crisóbal Colón, Geógrafo y Navegante célebre nacido en Génova en 1436, despues de haber recorrido por mar todas las partes del mundo conocido en su época, conjeturó que debían existir otras tierras al O. de Europa, más allá del Atlántico. (2) Formó el atrevido proyecto de ir á descubrirlas, y pidió los medios de efectuarlo, primero á los Genoveses y luego al Rey de Portugal; pero por todas partes fué tratado de visionario. Entonces se dirigió á España, y en un dia de 1486, se le vió llegar pobre y desvalido, con su niño de la mano, á pedir hospitalidad al convento de la Rábida (Huelva). (3) El superior del convento, Fr. Perez de Marchena, le recibió con bondad. Escuchó con interes sus proyectos, y admirado de la idea, le dió una recomendación para el confesor de la Reina Dª Isabel de Castilla. (4) Después de seguir largo tiempo la Corte, y de muchos pasos inútiles, logró al fin una audiencia de los reyes Católicos, á poco de la toma de Granada. Los Reyes le oyeron con benignidad. (5) Se sometió la idea á la Universidad de Salamanca, que la declaró absurda. De entonces, Colón fué mirado como loco por el pueblo. (6) Fernando V negó su apoyo á la empresa, pero la Reina Isabel, no pudiendo vencer la oposición, dió sus joyas para costearla. (7 – 8 - 9) Preparóse la expedición, compuesta de las tres carabelas la Pinta, la Niña y Santa María; y el 3 de agosto de 1492 se dió á la vela en el puerto de Palos de Moguer.- Al cabo de dos meses de navegación, no viendo aparecer la tierra, las tripulaciones se sublevaron, declarando que no irian más lejos. Colón, firme é impasible, hizo frente á la revuelta, y con una

seguridad extraordinaria, les prometió que si en el término de tres días no descubrían tierra, darían la vuelta á España. (10) En fin, a los 65 *dias de navegación, el 12 de Octubre de 1492, el vigía de la Pinta señaló la tierra, y á los primeros rayos del sol de un hermoso dia, Colón descubrió la primera tierra del Nuevo Mundo, una de las islas Lucayas (Guanahani), á la que puso por nombre San Salvador. Desembarcó en ella, y tomó posesion plantando en sus playas el pendón de Castilla. (11 – 12 – 13) El 28 de Octubre, Colón descubre la Isla de Cuba. Vista de la magnífica bahía de la Habana, donde se levanta hoy esta ciudad, y donde se veía entónces una aldea de salvajes.- Celebración de una misa en el campo. El 16 de enero de 1493, parte Colón para España, llevando en su compañia algunos indígenas y una colección de frutos y productos del Nuevo Mundo.- El 15 de Marzo desembarcó en Barcelona, donde se hallaba la Corte. La entrada de Cristóbal Colón fué magnifica, y la recepción de los Reyes Católicos digna y afectuosa. En Septiembre del mismo año, Colón salió para una nueva expedición al frente de 17 buques, con el título de virrey de los países que había descubierto. Sucédense los descubrimientos de la Española, las Islas Caribes, la Jamaica, etc.- En 1498, descubrió el Continente y recorrió la costa de la América Meridional desde la embocadura del Orinoco hasta Caracas; y en fin, en su 4ª y última expedición (1502) llegó hasta el golfo de Darien.- Durante ese tiempo, víctima de la calumnia, fué despojado de su mando y reemplazado por el Comendador Bobadilla, que le cargó de cadenas y le envió á España.- Cristóbal Colón, abrumado de penas y de enfermedades, murió en Valladolid en 1506, a la edad de 70 años.- Sus restos se hallan hoy en la Habana, y Génova le ha levantado recientemente una estátua.*

N°. 22.- ***AVENTURA DE UN ALBAÑIL DE GRANADA***

(1)En otro tiempo había en Granada un honrado albañil que apenas ganaba lo necesario para sostener su numerosa familia. (2) Una noche muy oscura, le sacó de su primer sueño un aldabonazo que dieron á su puerta. Fué á abrir, y se encontró con un hombre muy alto, muy alto, y tan flaco que parecía un fantasma. (3) – Sé, dijo este hombre, que sois honrado y que se puede tener confianza en vos; ¿quereís (sic.) hacer un trabajo esta noche, de seguida? – De buena gana, respondió el albañil, con tal que pagueis al contado. (4) – Conformes; pero es preciso que os dejeis vendar los ojos. El albañil aceptó, y el desconocido le condujo por un laberinto de callejuelas á la puerta de una casa aislada. (5) El desconocido abrió la pesada puerta, y le llevó por un largo corredor á un patio alumbrado por un faról, donde se veía una antigua fuente morisca, enteramente seca. Allí le quitó la venda. (6) En seguida le ordenó abrir un hoyo profundo bajo la fuente; mientras él preparaba materiales para taparlo. (7) Abierto el hoyo, el desconocido le dijo – Ahora vamos á transportar los cuerpos que hay que enterrar en el hoyo. – Al oir esto, el pobre albañil sintió que se le erizaban los cabellos, y se puso á temblar como un

azogado. (8) Siguió al desconocido con gran miedo hasta un cuartucho bajo, y allí se tranquilizó, al ver, en vez de cadáveres, cuatro grandes jarros tunecinos en un rincón. Seguramente estaban llenos de dinero. (9) Con gran trabajo los transportaron al hoyo, que fué luego cubierto de modo que no quedó traza. (10) Hecho esto, el desconocido volvió á poner la venda al albañil, y lo llevó por otro camino á un paraje solitario. Allí le dio tres piezas de oro, y se alejó precipitadamente. (11) El pobre albañil se socorrió algun tanto con aquel dinero, pero no tardó en volver á la miseria. Pasó así algunos años, hasta que al fin le llamó un dia un viejo propietario de la ciudad, conocido por su avaricia. – Tengo, le dijo, una casa muy vieja en el Albaicín que cae en ruinas, y quisiera restaurarla á poca costa. (12) El albañil fué con él á visitar la casa, y se quedó sorprendido al ver en el patio una antigua fuente morisca. - ¿Quien vivía aquí? preguntó.- Un viejo que pasaba por muy rico, y que ha muerto súbitamente, sin dejar otra cosa que algunos ducados. (13) – De entonces, añadió el avaro, esta propiedad es para mí una carga. La casa pasa por encantada. De noche se oyen ruidos extraños, y como si contaran dinero, y nadie quiere habitarla.- Pues bien, dejad que yo la habite de balde, y me comprometo á repararla. (14) El avaro se apresuró á aceptar la oferta. El albañil restauró poco á poco la casa, y sin que se haya jamás sabido cómo, hizo una gran fortuna, y llegó ser uno de los más ricos habitantes de Granada.- Sólo, al morir, reveló á su hijo mayor el secreto de la fuente.

N°. 23.- ***COPLAS ANDALUZAS***

(1)Mis dichas y mis desdichas / Son cual las olas del mar; / Mis desdichas las que vienen, / Mis desdichas las que se van. (2) Dos besos tengo en el alma / Que no se apartan de mí, / El ultimo de mi madre, / Y el primero que te dí. (3) La pena y la que no es pena, / Todo es pena para mí: / Ayer penaba por verte; / Hoy peno por que te vi. (4) Un sol hay en el cielo, / Que alumbra al orbe; / Y el cielo de tus ojos / Tiene dos soles. /Dame, tirana, / Esa gloria que escondes / En tus miradas. (5) Mira como se enreda / La hiedra al muro; / Así se va enredando / Mi amor al tuyo. / Y el estribillo, / Que una pulga saltando / Rompió un lebrillo. (6) Del carro de los locos / Todos tiramos; Unos, con tiros cortos, / Otros, con largos. / ¡Alza, salero! / ¡Viva el garbo y la gracia! / Y el Zarandeo!. (7) Amarillo sale el sol / El dia que no te veo / Ni mis ojos tienen luz, / Ni mi corazon consuelo. (8) La nieve por tu cara / Pasó diciendo: / Como aquí no hago falta, / No me detengo. / Esto lo dijo / Uno que estaba arando / en un cortijo. (9) Cuando subo á la casa / De mi querida, / Se me hace cuesta abajo / La cuesta arriba. / Y cuando salgo, / Se me hace cuesta arriba / La cuesta abajo. (10) Dicen que no se siente /La despedida… / Dile al que lo ha dicho / Que se despida / Yo dejo el alma / En los lindos hoyuelos / Que hay en tu cara.

N°. 24.- ***EL DIA DE REYES DE UN GALLEGO***

(1)Farruco Caldeiro, chicuelo razonablemente idiota, del Valle de Limia, durante un año que andaba á la escuela, aprendió las cinco primeras letras del alfabeto, y llegó á saber vagamente que Santiajo era la capital de Galicia. (2) También sabía tocar la gaita; y sus padres que eran tambien razonablemente bestias, le encontraban tan inteligente, que resolvieron enviarle á Madrid á ejercer sus talentos y á tratar de hacer fortuna. (3) Con esta intención consultaron al tio Mosquera, antiguo carbonero en la Corte, que había vuelto al pais despues de haber hecho fortuna. La dificultad para los padres de Farruco, es que no tenían dinero que dar á su hijo. (4) El malicioso viejo les tranquilizó diciéndoles que en Madrid se encontraba dinero por la calle á cada paso, y que no había más que bajarse para cogerlo. (5) Esto decidió la cuestión y Farruco partió de Limia á pié descalzo, con un palo al hombro, donde llevaba colgados un pequeño lio de ropa y los zapatos que le habían dado para el camino. Por toda provisión llevaba un pedazo de pan negro y unas cuantas bellotas, y seis cuartos en ochavos por toda fortuna. (6) No había andado dos leguas, cuando por desgracia tropezó con un *pedruzco (sic.) que le reventó un dedo del pié izquierdo, ¡Diablu! Diablu! exclamó gozoso.- si me hubiera puesto los zapatos, habríanse roto. Y siguió andando como si tal cosa. (7) Más lejos halló una cuadrilla de 100 segadores que bajaban á Castilla. Se unió muy contento á ellos, pero á poco, al pasar un desfiladero, les salieron dos ladrones que les robaron cuanto tenían. Fueron corriendo á quejarse al alcalde de la aldea vecina, y este al oirlos exclamó: -¡Cómo! ¿sois tan numerosos y os habeis dejado robar por dos hombres? – Y Farruco respondió: - Señor, estábamos (sic.) solos!! (8) De aquí se separó despechado de sus compañeros, y siguió hasta Madrid sin tomar descanso. Al pasar el puente de Segovia vió relucir una cosa en el suelo, y bajándose halló que era un peso duro. -¿Ya me tientas? dijo, echándolo á un lado con el pié, ya tendré tiempo de recujer (sic.) otros; non te quieru (sic.). (9) Recorrió Madrid, muerto de hambre, sin hallar el dinero como creía, y no sabiendo qué hacer, se sentó desesperado en una esquina de la Puerta del Sol. En esto, un jovencito que le tomó por un mandadero, le entregó una carta para llevarla á una casa vecina, diciéndole que trajese la respuesta. (10) Farruco subió á la casa, donde le recibió una Señora. –Aquí vus (sic.) traigo una misiva. -¿Dónde? preguntó la Señora. – En esta carta.- Pues bien, dámela.- ¡Oh! No! Exclamó Farruco, déme usté ántes la respuesta. Y obstinándose en ello, se fue llevándose la carta. (11) Era víspera de Reyes. Varios jóvenes de buen humor, viendo la cara estúpida y asustada del gallego, le interrogaron, y al saber su situación le indicaron un medio de salir del apuro: á media noche debían pasar por la ronda de Madrid los Reyes Magos cargados de oro ye diamantes, que distribuian á los que se hallaban sobre el muro. (12) Farruco se decidió á ir á esperarlos de seguida. Los jóvenes le dijeron que no era hora, y le llevaron á un figón á comer con ellos. A las 11 de la noche le cargaron con una larga*

escalera de mano, llevando en la parte superior una grande espuerta cargada de piedras, y le acompañaron alumbrando el camino con hachas de viento. (13) Al sonar las 12 le hicieron subir al muro por medio de la escala. Naturalmente no vió nada. Entonces le dijeron que sin duda habían ya pasado; que era necesario correr para alcanzarlos. El pobre Farruco, cargado con la pesada escala y jadeando de fatiga, echó á correr como un loco. (14) Una multitud de curiosos le seguía riendo y gritando, hasta que al fin el inocente gallego cayó por tierra con la escala estenuado de fatiga. (15) Esta aventura le abrió un tanto los ojos, y habiendo obtenido una plaza de aguador, mejoró de suerte, y pudo al cabo un dia enviar á sus padres dos pesetas que atestiguaban su prosperidad.

N°. 25.- ***LA CONQUISTA DE MÉJICO***

(1)Hernán Cortés, capitán español, nacido en 1485 en Medellin (Extremadura), de una familia noble; pasó en 1504 á las Indias Occidentales, que eran á la sazon un manantial de gloria y de riquezas para Esoaña. (2) En 1518 Velasques (sic .), gobernador de Cuba, la confió el mando de una escuadra destinada al descubrimiento de nuevas tierras; y en 1519 abordó Cortés las costas de Méjico, cerca de Tabasco. Combate y toma esta villa. (3) Paz y alianza con los Indios de Tabasco. Cortés avanza á lo largo de la costa y cambia el surguidero de su escuadra. Con ayuda de sus aliados, empieza á edificar la villa de Vaeracruz y sus fortificaciones. (4) Al frente de 500 infantes, 15 caballos y 6 piezas de artillería, invade la provincia de Zocothlán. Un ejército innumerable de indios le cierra el paso. Sangrienta batalla ganada por los Españoles. (5) Llega al campamento de Cortés una embajada de Montezuma, emperador de Méjico, conduciendo ricos presentes, pero ordenando al propio tiempo el reembarco de los Españoles. Magnificencia de esta embajada. (6) Cortés marcha sobre Méjico, capital del impero, fundada por los Aztecas con el nombre de Tenochtitlán. Combate á la entrada de la ciudad en las calzadas del lago de Tezcuco. (7) Entrada de los Españoles. Vista interior de la ciudad. (8) retrato de Montezuma, emperador de Méjico. Reinaba desde 1502, y había extendido mucho su dominación á la llegada de los Españoles. (9) Entrevista de Montezuma y Cortés. El emperador se somete á la soberanía de España. (10) Traición de Guatimozin, yerno de Montezuma. Sublevación de la ciudad y ataque nocturno al cuartel de los Españoles. (11) Suplicio de Guatimozin. (12) Muete de Montezuma, herido por sus propios vasallos. (13) Pacificación y sumisión del país. Cortés gobierna en nombre de Carlos V; pero no tardó en ser calumniado por sus émulos y envidiosos, y fué destituido y llamado á dar cuenta de su conducta. Murió en 1547 en España, pobre y desvalido.

N°. 26.- ***LA VENTA DEL CHAVAL***

(1)Esta venta, situada en la carretera de Jaen, es en todo semejante á las posadas de la Mancha que inmortalizó Don Quijote. (2) He aquí el ventero : el tio Julían (sic.) Soriano, enemigo declarado de los ferrocarriles, y célebre por su hospitalidad poco escocesa. (3) Los días y las semanas pasaban sin ver aparecer un viajero en el horizonte. El tio Julían (sic.) se desesperaba, dando al diablo la invención de los caminos de hierro, y renegando de su oficio.- En fin, una mañana, cuando menos lo esperaba, vió llegar una numerosa caravana. (4) Era una alegre banda de gitanos, músicos y danzantes, que se dirigían á la feria de Sevilla, donde esperaban salir de capa de raja.- Instalaron pues sus bestias en la cuadra, les echaron un pienso, y Pedrillo el Zurdo, que era el jefe de la cuadrilla, pidió lo necesario para que las doncellas de la banda preparasen una pobre comida. (5) Restauraron á medias sus fuerzas, y en seguida, tomando posición en la cocina, se entregaron á un ensayo desenfrenado de sus bailes y sus canciones. El tio Soriano, apoyado contra la puerta, contemplaba este curioso espectáculo, al que podía asistir gratis. (6) Al fin, llegó la hora de la partida, y los gitanos comenzaron á liar sus bártulos. En aquel momento el ventero se presentó con la cuenta del gasto. (7) El Zurdo examinó con asombro aquella cuenta, que ocupaba á lo menos medio metro de papel. (8) Su contenido era extraordinario. He aquí la parte principal: Piso, 5 pesetas – Ruido, 10 idem. – Cuadra y pienso, 6 idem.- 2 de arroz, y de arroz 2, 4 idem.- Condimentos y Cocina, 3 idem.- Pan, 4 idem.- Un pedazo de cordel, 1 idem, etc., etc., etc.- El Zurdo, lleno de furor, arrojó la cuenta y sacando la navaja, se echó sobre el ventero : este se defendió con un pandero que le tomó á una de las mujeres, mientras que los otros gitanos contenían á su jefe. (9)El tumulto y la gritería de esta reyerta, atrajo la atención de dos guardias civiles que pasaba por el camino. Su presencia calmó de seguida los ánimos, y empezaron de seguida las explicaciones y los comentarios sobre el suceso. (10)L Los guardias civiles prendieron al Zurdo, y se disponían á llevárselo á pesar de las súplicas de sus compañeros. Iban á ponerse en marcha, pero el ventero se interpuso, presentó de nuevo su cuenta y exclamó con efusión : Bueno es que se lo lleven, es justo : pero no le dejaré partir hasta que me pague !!

N°. 28.- ***CORRIDA DE TOROS***

(1)La Cuadrilla saludando a la Presidencia. (2) Abrése el chiquero y entra el toro en la plaza (3) Picador poniendo varas al toro (4) Capeo del toro por uno de los lidiadores (5) Salto de la garrocha (6) Toreros poniendo banderillas al toro (7) El Espada dando muerte al toro (8) El cachetero rematando el toro (9) Las mulillas sacando al toro muerto.

N°. 51.- ***CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA.- N° 1***

(1)LOS TOROS DE PLAZA CONDUCIDOS Á MADRID DURANTE LA NOCHE. Estos animales, pertenecientes á diversas ganaderías célebres, se crían en extensos prados dejos de toda habitación, y no ven jamás a otros hombres que los Vaqueros destinados á su guarda. El viaje nocturno de esos toros salvajes no está exento de riego, y sería absolutamente imposible sin los cabestros que los guian. (2) EL ENCIERRO. Llegados á la plaza, l os toros, conducidos siempre por los cabestros, son encerrados en el CORRAL, mientras se dispone el APARTADO, que consiste en hacer pasar cada uno á su TORIL ó CHIQUERO. (3) INTERIOR DE LA PLAZA. Despejo. Cinco alguaciles á caballo, vestidos para la ceremonia con el traje oficial del siglo XVII, vienen a despejar el REDONDEL donde se pasean muchos espectadores antes de ocupar su asiento.- Despues del ***despejo****, el jefe de los alguaciles se acerca al palco del presidente que le arroja la llave del toril. (4) LA CUADRILLA. En este momento aparece la Cuadrilla.- Primero la gente de á pie, RILLEROS y los CHULOS.- Los toreros avanzan con un desenfado y una gracia inimitable, bravamente envueltos en la capa roja que es su arma de combate.- Detrás de ellos vienen cinco PICADORES sólidamente montados en sus caballos, y en seguida los dos tiros de mulas empenachadas que sirven á retirar de la arena los toros y caballos muertos. (5) SALIDA DEL PRIMER TORO.- Durante esos preliminares de la corrida, la música ejecuta un aire marcial de los más brillantes; pero pronto cesa á una señal del presidente y es remplazada por el son agudo de una trompeta. Entonces se abre la puerta del toril, y el toro aparece. Queda un momento deslumbrado por la vivísima luz del sol que inunda la plaza y aturdido por el formidable clamor de los veinte mil espectadores que la ocupan.*

N°. 52.- ***CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA.- N° 2***

(1)MUERTE DEL PIEMER CABALLO.- La Cuadrilla se esparce por el redondel : Los Picadores toman posición á distancia, cerca de la valla, y uno de ellos solamente se sitúa á diez pasos de la puerta del toril.- El toro, al verle tan próximo, baja la cabeza y se dispara como un rayo contra el Picador. Éste, con la pica en ristre, sostenida por un puño de hierro, detiene un momento al toro, pero el animal furioso se esquiva á un lado, y hunde uno de sus cuernos en el pecho del caballo de donde se escapa un torrente de sangre. El pobre animal, herido de muerte, se encabrita, y el Picador procurando sostenerlo, pide á voces otro caballo. EL PICADOR DESMONTADO.- En tanto el toro había corrido al otro extremo de la Plaza, y se echaba sobre otro Picador con u n buen pinchazo en los rubios. El asta de la pica se rompió al choque, y éste fué tan violento, que el ginete vino á tierra y el caballo cayó sobre él. Mientras que dos chulos, cogiendo al Picador por los brazos, procuraban sacarle de su peligrosa situación, otros agitaban sus capas al rededor (sic.)

del toro, para apartarlo del caballo que destrozaba con los cuernos. (3) LAS BANDERILLAS.- Despues de otras suertes de pica más ó menos desastrosas, se deja oir de nuevo el sonido de las trompetas, acompañado de un redoble de timbales, para hacer retirar los caballos de la Plaza y que empiece la suerte de banderillas. A esta señal se ven correr los Banderilleros agitando sus dardos revestidos de papel de colores curiosamente recortado. La postura de las banderilla, aplicadas por pares á cada lado del cuello de la res, es una de las suertes más difíciles del toreo. (4) JUEGO DE DESTREZA DE UN BANDERILLERO.- La postura de las banderillas es en efecto muy difícil. Exige á la vez mucha agilidad y una serenidad imperturbable. Es necesario levantar á un tiempo los dos brazos sobre los cuernos del toro, tocándolos casi, y la menor vacilación ó un simple mal paso, puede costar la vida al banderillero. Y á pesar de esto, lleva á tal punto su temeridad, que se le ve á veces banderillear un toro sentado en una silla. (5) COGIDA DE UN BANDERILLERO. (6) TORO SALTANDO LA VALLA.

N°. 53.- ***CORRIDA DE TOROS EN ESPAÑA.- N° 3***

(1)EL CAPEO DEL TORO. El DIESTRO, después de algunas brillantes suertes de capa, llama á si toda la atención del toro que le persigue sin tregua; pero el hábil capeador hace de pronto un quite, envolviéndose graciosamente en su capa; el toro pasa arrastrado en su carrera; vuelve en seguida con mayor furia, y siempre queda burlado, sin que sus cuernos, pasando muy de cerca, logren herir al hombre. (2) MUERTE DEL TORO. En este momento las trompetas tocan á muerte. El primer espada viene á colocarse bajo el palco del presidente de la plaza; se quita la monterilla, y después de brindarle el toro, la arroja con desenfado, y se dirige resueltamente á la fiera, con la espada desnuda en la mano derecha y la muleta en la izquierda. Atrae al animal con la muleta, le da dos ó tres pases, y al fin toma posición, espera de frente el ataque, y de un ***mete y saca*** *deja al toro muerto por tierra. (3) EL CACHETERO. Sucede á veces que el toro no muere del primer golpe, y queda por tierra con una lenta agonía : entonces aparece el cachetero que, deslizándose detrás del animal con el puñal llamado* ***cachete*** *en la mano, le hiere en el cerviguillo dejándole muerto en el acto. (3) EL TRIUNFO DEL ESPADA. FINDE LA PRIMERA CORRIDA. Los tiros de mulas sacan arrastrando el toro de la arena.*

N°. 60.- ***CORRIDA DE TOROS***

(1)La Cuadrilla saludando a la Presidencia. (2) Abrése el chiquero y entra el toro en la plaza (3) Picador poniendo varas al toro (4) Salto de la garrocha (5) Toreros poniendo banderillas al toro (6) El Espada dando muerte al toro (7) El cachetero rematando el toro (8) Las mulillas sacando al toro muerto.

Pliegos hispanoamericanos

Sin número.- **EL GATO CON BOTAS**

(1)A su muerte, un molinero partió asi sus bienes: deja el molino al mayor de sus hijos, al segundo el asno, y al tercero el gato. (2) Este último creyendo que estaba mal repartido se arrancaba los cabellos de desesperación. (3) El gato viendo el sentimiento de su amo le pidió un saco y un par de botas. (4) Teniendo lo que había pedido se fué á una conegera (sic.) y cogió un conejo blanco. (5) En nombre de su amo, el ***marques de Carabas*** *presentó su conejo al rey. (6) Le llevó dos perdices que había cogido del mismo modo. (7) Sabiendo que el rey iba á pasar aconseja a su amo que se bañe en el rio. (8) Viendo pasar el cortejo del rey, el gato grita:* ***Socorro al marques de Carabas que se ahoga!*** *(9) El rey manda dos hombres de armas en su ayuda y le hizo dar buenos trajes dorados. (10) Los trajes que le dieron le dan buen aspecto por lo que el rey y sus hijas le hicieron buena acojida (sic.) (11) Vosotros sereis picados como la carne del pastel, dijo el gato á los segadores, si no decis que estos prados son del marques de Carabas. (12) Lo mismo dijo á las segadoras que se asustaron tanto que obedecieron al momento. (13) El gato obligó también á los vasallos de un Ogro vecino á gritar:* ***Viva el rey! Viva el marques de Carabas!*** *(14) El gato fué á casa del Ogro, donde le hizo y recibió mil cumplimientos. (15) El Ogro para mostrar al gato su poder de transformación se cambió en un gran leon. (16) El Ogro se cambia en seguida en raton; el gato se precipita encima de el y se lo come. (17) El rey y la princesa fueron entonces recibidos por el gato con botas en el castillo del Ogro como siendo de su amo. (18) El Ogro había preparado una buena comida para sus amigos, lo que vino bien para los recién llegados. (19) Seducido por las riquezas del marques de Carabas el rey le dá su hija única en casamiento. (20) El gato llegado a gran señor no corre detrás de los ratones mas que para divertirse.*

Sin número.- **BARBA AZUL**

(1)Habia una vez un señor muy poderoso llamado Barba Azul tan feo y tan terrible que era el temor de todas las mujeres (sic.). (2) Concluyó por fin hacerse amar por una de sus vecinas que era muy bonita. (3) Al cabo de un mes de casamiento, Barba Azul salió de viage (sic.) entregando sus llaves á su mujer (sic.), prohibiéndole visitar cierto gabinete pequeño. (4) Durante su ausencia, su mujer (sic.) invita á varias de sus amigas y les enseña sus riquezas y sus buenas habitaciones. (5) Picada por la curiosidad, abre la puerte del pequeño gabinete y vió los cuerpos de siete mujeres (sic.) que su mario había desposado. (6) Habiendosele caído la llave en la sangre, trata en vano de hacer desaparecer las manchas. (7) DE vuelta de su viage (sic.) Barba Azul, viendo la llave manchada de sangre amenaza á su mujer (sic.) con

matarla. (8) La pobre mujer (sic.) corre á prevenir á su hermana Ana para que suba á la torre haga señales á sus hermanos y vayan en su ayuda. (9) La hermana Ana sube á la torre, mira á lejos, pero no apercibe mas que una nube de polvo formada por un rebaño de carneros. (10) Durante este tiempo Barba Azul tenia una grande cuchilla, gritando á su mujer (sic.), baja pronto ó subo ahi arriba. (11) Ana hermana mia no ves venir á nadie? Decía la pobre muger (sic.). Veo á dos caballeros, pero aun están lejos de aquí . (12) Barba Azul se puso a gritar tan fuerte esta vez, que toda la casa se puso á temblar. (13) La pobre mujer (sic.) bajó y fué á arrojarse á sus pies llorando y toda despeinada. (14) Vas á morir le dijo él: después cogiéndola por los cabellos, levanta el brazo para cortarle la cabeza. (15) En seguida la puerta salta en pedazos, y los dos hermanos se arrojan sobre Barba Azul y con las espadas le atravesaron su cuerpo. (16)No teniendo herederos Barba Azul, su mujer (sic.) hereda todos sus bienes y se aprovecha de ellos para casar á su hermana con u n joven que la amaba desde hacia mucho tiempo.

2. Textos de Olivier-Pinot

N°. 647.- ***LA ILUSTRE FAMILIA DE LOS JUANES***

(1) Juan Zurrante y Juan Zurrado (2) Juan Sangredo (3) Juan Tenorio (4) Juan Lanas (5) Juan Péscalas – al – vuelo. (6) Juan Soldado (7) Juan Cascarrabias (8) Juan Huelelotodo (9) Juan Cantariego (10) Juan Calzones. (11) Juan Palomo. Yo me lo guiso yo me lo como (12) Juan Valiente (13) Juan Satisfecho (14) Juan Hermosilla. (15) Juan Uñalarga. (16) Juan Zampabollos (17) Juan Panza (18) Juan Matalascallando (19) Juan Matraca (20) Juan Malcarado.

N°. 648.- ***CARICATURAS DE PROFESIONES Y OFICIOS.***

(1) Abogado (2) Barbero (3) Cantante (4) Bailarina (5) Droguero (6) Asistente (7) Bodegonera (8) Relogero (sic.) (9) Ingeniero (10) Jardinero (11) Médico Chino (12) Labrador (13) Albañil (14) Notario (15) Cocinero (16) Pintor (17) Quincallero (18) Pocero (19) Zapatero (20) Trompeta (21) Usurero (22) Viñador (23) Jilógrafo (sic.) (24) Zuavo.

N°. 652.- ***VENDEDORES AMBULANTES DE PARIS***

(1) Fósforos! Quién compra fósforos? (2) Cepillos y escobas! Buenas escobas!! (3) Trapos, hierro viejo!... Pieles!… de conejo! (4) Cebollas!… La rica cebolla! (5) Agua!… agua fresca! (6) Flores! flores!… que lindas! Pero no tanto como V. señora!… (7) Pastelones de Nanterre! Muy frescos y muy ricos! (8) Levitas y gabanes! galones!… (9) Estampas!… las hermosas estampas de Epinal! (10) El Diario de la tarde! La Patria! El Siglo! El Tiempo! (11) Caleidoscopios! anteojos! Ea señores, esto

es muy bonito! (12) Sardinas pª (abreviatura.) la sarten! A la barca! a la barca! (13) Castañas! Castañas de Lyon? (14) Nueces tiernas? Quien quiere que se las casque? (15) Artículos de moda, señoras! artículos de moda! (16) Paraguas, bastones, sombrillas! Lindas alfombras, señoras! (17) Quien quiere beber? Agua fresca (18) Navajas! Tijeras! quieu (quien) quiere amolar? (19) Lechugas, berros, tomates! el buen tomate! (20) La verdura fresca! Alcachofas! alcachofas!… (21) La rica vajilla! Examinenla, examinenla señores! Se da de valde. (22) Aqui va el vidriero! Quien le necesita? (23) Arenques frescos! Arenques frescos! (24) Mariposas! Mirenlas, señores! Dos por un sueldo!

N°. 654.- ***CARICATURAS PARISIENSES N° 1***

(1) Esta V. encantadora! Ese nuevo tocado le sienta a V. divinamente – Calle V. adulon! Vaya : de veras, cree V. que me sienta bien? (2) Voy a quejarme al Alcalde, porque la lechera ha adulterado la leche, y la prueba que mi gato esta con cólicos.- Pues mire V. desde esta mañana estoy tambien como su gato. (3) Mi querida Hermosina, te anuncio que tu caro esposo va a ser condecorado. De veras? – Ay! Deja mi Homobono que me estasie (sic.) contemplandote. (4) Querido amigo! cuanto tiempo sin verte! No has cambiado nada! Pero… caballero… no tengo el gusto de conocer á V. (5) Comadre Chicharra, la manteca esta carisima! A mi no me importa, porque yo no gasto ya manteca para mis guisos: yo aprovecho los cabitos de la vela que es cosa deliciosa! (6) No tiene un cuarto; pero no es orgulloso. (7) Tiene 20.000 francos de renta; no es modesto, pero tampoco es generoso. (8) Caramba! que vinillo tan rico… para aliñar la ensalada. (9) Bombones, mamá! Bombones, caramelos, yo quiero caramelos. (10) Siempre, obedezca V! obedezca V! – que demontre! no soy yo tan bueno como otro para general? (11) La felicidad, la verdadera felicidad es un polvo de rapé! (12) Dígame V. Sr. Boticario, tiene v. un remedio para el dolor de muelas? Démelo V. en seguida, porque creo qe (abreviatura, la e pequeña) voy a volverme loca! Voy a dárselo, señora, voy a dárselo. (13) La mujer debe obediencia al marido: asi lo dice la ley, lo sabes?. – Vete a paseo, simple, con tus leyes: yo te digo que la mujer es la qe (abreviatura, la e pequeña) debe mandar, lo oyes? (14) Virgen Santa! que desgracia! Nuestra borriquita se ha muerto! (15) Que gusto es ir a una boda, sobre todo cuando no cuesta nada. Tara, ra, ra, la! (16) Doctor, temo que me dé el colera! – No come V. – Poco : despues de la sopa, el cocido y el asado, no he podido comer mas que dos tajadas de jamon, pescado y un pedazo de pastel.

N°. 684.- ***LOS DOS RIVALES***

(1) Alma – en – pena, profesor de primeras letras en el colegio de Hambre – camina, recorre dulcemente el camino de la vida (2) dividiendo su tiempo entre la

educacion de la infancia (3) y los gratos coloquios con sus simpaticos colegas (4) pero bajo la ligera tela de su levita latia un corazon sensible que ardia en amorasa (sic.) llama por una beldad encantadora. (5) Dulce Calabaza que todas las mañanas llevaba la leche al colegio; (6) mas, oh desgracia! el cocinero amaba tambien a la preciosa lecherita, (7) y no se cansaba de dibujar inflamados corazones en las paredes de su cocina. (8) El resultado fué una tempestuosa explicacion entre los dos rivales: (9) el cocinero quiso ahogar los razonamientos de Alma – en – pena; (10) pero este le presentó ante las narices un argumento tan contundente (11) que dio fin a la discusión (sic.). (12) Alma – en- pena se puso entonces a pensar con extasis en su bella Dulce Calabaza, (13) mientras el cocinero caia en una melancólica postracion. (14) A la melancolia sucedió el furor, y el cocinero, empuñando heroicamente un asador, tiró a su rival una estocada terrible, y Alma – en – pena, exhaló el alma por la ancha herida. (15) Entonces el cocinero considerando que habia cometido una mala accion, y temiendo las pesquisas de la Justicia (16) se trinchó en mil pedacitos y los puso a guisar en una gran cacerola.

MORALIDAD.- Estas son las consecuencias de la rivalidad en amores.

ARTE VERBAL E IMAGEN PICTÓRICA

Juan José Prat Ferrer
I E University

1

Se ha repetido hasta la saciedad que una imagen vale más que mil palabras. Este tópico parece proceder de una revista de los Estados Unidos que a principios de los años veinte del pasado siglo promocionaba las imágenes pictóricas para anuncios en los vehículos. La frase, que se utiliza la mayoría de las veces sin meditar para centrar la atención en las ventajas de lo pictórico frente lo verbal, refleja la tendencia hacia la comunicación visual que se ha desarrollado en nuestras culturas cobrando mucho auge con las nuevas tecnologías audiovisuales. En el entorno universitario, la mayor parte de la atención de los estudios audiovisuales se centra precisamente en lo visual, dejando bastante de lado lo auditivo. Esto responde al hecho de que el pensamiento filosófico relacionado con la percepción también se centra principalmente en la percepción visual.

Antes de entrar a tratar de manera sucinta la relación entre arte verbal e imagen pictórica a lo largo de la historia, sería conveniente hacer una reflexión sobre las relaciones entre la comunicación basada en la percepción visual y la basada en la percepción auditiva, pero también sobre la relación que existe entre los mensajes verbales y los pictóricos. Una de las cuestiones principales que debemos abordar tiene que ver con la forma en que los seres humanos pensamos. La pregunta que debemos hacernos al enfrentarnos a esta cuestión es si lengua y pensamiento son dos entidades diferenciadas y separables o si, por el contrario, forman un todo continuo divisible solo en teoría, pero inseparable en la práctica.

Frente a lo dicho antes citado de que una imagen vale más que mil palabras, tenemos una corriente logocentrista que defiende la idea de que todos los sistemas de signos dependen, para la comprensión de sus mensajes, del lenguaje verbal, al que necesariamente acaban siendo traducidos. Esta afirmación se aplica a sistemas tan dispares como el arte pictórico o la música. La idea central del logocentrismo es que el lenguaje es la forma que tenemos los seres humanos de

representar, organizar y comunicar los pensamientos. El pensamiento, fenómeno complejo que consiste en ideas, intenciones y emociones, adopta una forma verbal para comprenderse y comunicarse, y no se transmite necesariamente por medios orales, pues aunque la oralidad es la forma de comunicación verbal fundamental, el lenguaje verbal puede adoptar formas visuales, como la escritura, por ejemplo, o incluso táctil, como sucede con el sistema Braille. Pero estas serán siempre variantes secundarias formadas a partir de la lengua oral.

A finales del siglo XVIII e inicios del XIX, los defensores de la idea del *Volkgeist* o alma del pueblo o, como se decía en la España del siglo XX, "espíritu nacional", utilizaron estas ideas para defender sus nacionalismos. Para ellos, la lengua determina el carácter y la forma de pensar de un pueblo. En 1820 Wilhelm von Humboldt propuso que el pensamiento se basa en la lengua; la gramática de una lengua determina la forma en que un pueblo piensa y en su forma de percibir el mundo; la morfosintaxis de las lenguas indoeuropeas explica la superioridad de Europa sobre los hablantes de otras lenguas que no se consideran tan perfectas. Estas ideas llevaron a algunos, especialmente en Estados Unidos, a pedir la supresión de las lenguas nativas y su reemplazo por las lenguas coloniales en aras de la civilización y del progreso de los pueblos.

El logocentrismo asume que el pensamiento humano, en especial el abstracto, es verbal y por tanto todos los procesos de comunicación del pensamiento

serán procesos lingüísticos. Los signos que conforman los otros sistemas de comunicación, es decir, los extralingüísticos, serán secundarios y dependerán para su transmisión y comprensión del sistema verbal. Esto lleva a los que adoptan una actitud logocentrista a afirmar que el lenguaje verbal no necesita de ningún otro sistema, mientras que los signos, señales y símbolos extralingüísticos tienen que ser traducidos al lenguaje verbal. Dado que lengua y habla son características del ser humano que le permiten comunicarse por medio de discursos elaborados, se llega a considerar que lenguaje y conocimiento son inseparables, y parece que no podemos pensar si no es por medio de la palabra.

Los logocentristas mantienen que la estructura de una lengua afecta al concepto que sus hablantes tienen del mundo. Los más extremos afirman que la lengua determina el pensamiento y que las categorías lingüísticas determinan las categorías conceptuales. Otros afirman que la lengua solo influye en el pensamiento y en ciertos comportamientos no lingüísticos. El antropólogo alemán radicado en Estados Unidos Franz Boas fue uno de los primeros en cuestionar seriamente estas ideas, afirmando que todas las lenguas son capaces de expresar los mismos contenidos, aunque de manera muy diversa. Para Boas es la lengua la que se amolda a la cultura. Su alumno Edward Sapir era de la opinión de que si las lenguas representan el mundo de manera diferente, los hablantes de lenguas diferentes percibirán el mundo de manera también diferente, pero no aceptaba que en la lengua se hallara la clave para comprender el pensamiento de un pueblo. A su vez, su discípulo Benjamin Lee Whorf desarrolló la idea de que analizamos y organizamos el mundo de acuerdo a categorías que nos aporta nuestra lengua nativa.

Frente al logocentrismo, que viene siendo cada vez más cuestionado[1], se ha desarrollado otra posición que afirma la existencia de un pensamiento no verbal, que incluso se tiene por anterior al verbal. El gesto, por ejemplo, se considera una forma de comunicación más básica que la realizada por medio de signos lingüísticos articulados. Los infantes comprenden una serie bastante amplia de gestos antes de que se desarrolle en ellos el pensamiento verbal. De hecho, ya adultos, solemos apoyar la comprensión de los mensajes verbales escuchados con la información visual obtenida al observar la cara y labios del interlocutor, y muchas veces los gestos nos transmiten una información más veraz y segura que las palabras. Esto, que parece ser verdad para la historia de los individuos, sin duda lo será también para la historia de la humanidad; la comunicación visual primigenia, basada principalmente en gestos, debe ser anterior a la comunicación verbal por medio de elementos lingüísticos. Así parecen demostrarlo el análisis de los restos humanos de otras épocas y los estudios comparados con primates llevados a cabo por antropólogos. La psicología también defiende la proposición de que el lenguaje

1 Zamora Águila, Fernando (2007): 37.

gestual precede al verbal no solo en el desarrollo de los individuos, sino también en el de la especie. Ocurre que la comunicación gestual, al ser más primaria, muchas veces es percibida de modo no consciente. Solo en algunos casos llegamos a notar diferencias entre los mensajes verbales y los gestos que los acompañan, si es que no concuerdan, ya que la lengua oral, al ser percibida de modo consciente a menudo hace que los mensajes no verbales aparezcan enmascarados y por tanto ocultos. En este respecto, el neurólogo británico Oliver Sacks nos ha narrado sus experiencias con pacientes que sufrían de afasia y de agnosia. Un grupo de afásicos (personas que han perdido ciertas capacidades de comprensión o producción verbal) se reía al presenciar el discurso de un presidente estadounidense que antes había sido actor y al que no nombra. Estos pacientes encontraban hilarantes las expresiones faciales y el tono del discurso del presidente, que, según ellos, no eran nada genuinos[2].

El paso de una comunicación exclusivamente gestual a un lenguaje oral está siendo estudiado tanto en el desarrollo individual[3], como en el de la especie, es decir, en cuanto a su ontogénesis y filogénesis. Este cambio se realizó por las ventajas que la lengua ofrece frente al gesto al no necesitar de suficiente luz ni de un espacio libre de objetos que bloqueen la percepción, ni de que el receptor tenga que fijar la mirada en el interlocutor; la comunicación oral, por otra parte, deja libre las manos, permitiendo que se realice el intercambio de información mientras las manos se utilizan para otros menesteres[4].

Para el estudio de los actos comunicativos es importante tener en consideración los dos modos de percepción, el visual y el auditivo; estos difieren en diversos aspectos significativos que vale la pena mencionar aunque sea de pasada. En la percepción visual, el individuo puede abrir o cerrar a voluntad el órgano de la percepción, cosa que no suele ocurrir con la percepción auditiva, a menos que, como hicieron los compañeros de Ulises para no oír el canto de las sirenas, nos tapemos los oídos con cera. Los seres humanos nos vemos obligados a mover los ojos para mejorar la percepción, cosa que hacemos a voluntad, pero no somos capaces de dirigir las orejas hacia la fuente de los sonidos, que por otra parte llega a nosotros aunque haya barreras que nos impidan ver de dónde proceden. Parece, pues, que podemos elegir lo que vemos, pero que oímos los sonidos que se producen en nuestro entorno queramos o no. La percepción visual se realiza en el espacio, mientras que la auditiva ocurre en el tiempo; esto también hace que se pueda elegir el orden de la mirada al fijarla sobre diversos puntos de un objeto, pero no podemos controlar el orden de lo que escuchamos; podemos también decir que lo

2 Sacks, Oliver (1985): 78-80.

3 Volterra, Virginia y Carol J. Erting, eds. (1994).

4 Hewes, Gordon W. (1973).

pictórico se recibe de una manera holística, mientras que lo oral es de naturaleza lineal. Más aún, en la percepción visual tendemos a identificar lo percibido con el objeto -así digo que veo un pájaro-, mientras que en la auditiva lo que percibimos lo catalogamos como un indicio del objeto -así digo que oigo el canto de un pájaro-.

En los años noventa, el profesor de la Universidad de Chicago William J. Thomas Mitchell, autor de libros sobre la teoría de los medios estudió la retórica visual y la relación entre las representaciones visuales y las verbales en los contextos sociales y políticos contemporáneos. Para él, las imágenes visuales y los significados que de ellas recibe el espectador se sitúan en contextos culturales, históricos y sociales que determinan la construcción del significado y también el uso que se hace de las imágenes. Pero Mitchell afirma también que el significado de un mensaje pictórico no depende de la lengua para su comprensión.

Hemos visto que los mensajes pictóricos solo pueden percibirse de forma visual y que los mensajes verbales, en cambio, pueden percibirse de manera auditiva (lengua oral) o visual (lengua escrita). Pero es preciso puntualizar añadiendo que la percepción verbal auditiva suele ser la mayoría de las veces multimodal, pues integra la información recibida por otros sentidos, en especial la vista, pero también el tacto. Algo parecido ocurre con la tecnología de la comunicación contemporánea; todos los medios de comunicación actuales son mixtos, y sus representaciones son heterogéneas. Ya no existen, si es que alguna vez han existido, artes verbales o visuales puras[5].

5 Mitchell, W. J. Thomas (1994): 5.

Si bien la comunicación visual parece ser anterior a la comunicación verbal gracias al hecho de que comprendemos los gestos mucho antes de aprender nuestra lengua materna, la percepción auditiva no verbal parece ser anterior a la visual. Algo parecido a lo dicho anteriormente sobre el gesto se puede aplicar al tono, volumen y dibujo melódico de los mensajes orales, que en el desarrollo del individuo comunican intenciones y emociones mucho antes de que el infante sea capaz de descifrar el significado de los signos lingüísticos que empleamos. Se han realizado experimentos con las respuestas de los infantes de un día a la voz humana. Estos reaccionaban a la voz materna si hablaba de manera normal, pero no a la voz de un extraño o a la de la propia madre cuando hablaba de modo anormal; este hecho ha llevado a algunos estudiosos a la conclusión de que el aprendizaje auditivo comienza en una etapa prenatal, con lo que se puede afirmar que la percepción auditiva precede a la visual[6].

Podemos, pues, establecer que por una parte la percepción auditiva es anterior a la visual, lo que significa que el aprendizaje auditivo también antecede al visual, y sin embargo, la comunicación visual, acompañada muchas veces de la auditiva no verbal, precede a la verbal. No obstante, el lenguaje verbal, desde su invención, parece haber influido tanto en nosotros, que hoy día la mayoría de los lingüistas contemporáneos sostienen que algunos procesos cognitivos sí se ven influidos por la lengua, aunque otros dependen más de otros tipos de factores. Pero queda aún por ver hasta qué grado la lengua determina los pensamientos o influye en su elaboración.

2

El mundo de la comunicación por medio de imágenes visuales ni niega ni se contrapone a la comunicación verbal en manera alguna; la imagen pictórica (y la escultórica) durante toda la historia de la humanidad ha sido un recurso de apoyo a la memorización de un discurso oral que da pie a que este vuelva a ser contado. No de otra manera se explican las pinturas y esculturas que se han realizado a lo largo de las diversas civilizaciones; todas ellas remiten a un relato o a una descripción o bien conocidos oralmente o que, en todo caso, requieren una explicación. Nuestra comprensión de muchas representaciones visuales, pictóricas o escultóricas, de otras culturas depende del conocimiento que tengamos de los discursos a los que se refieren. Así pues, las imágenes visuales parecen haberse concebido como elementos que refuerzan un discurso oral y que dependen de él para su comprensión.

El ejemplo que nos brinda el arte rupestre es muy significativo en este sentido, pues dado que desconocemos el discurso oral con el que se relacionaban estas imágenes, no podemos hacer otra cosa que intentar interpretarlas dándoles un

6 Fedor-Freybergh, Peter y M. L. Vanessa Vogel (1988).

sentido u otro, según la época y las creencias y presupuestos del investigador que las estudie. Quizá se relacionen con lo maravilloso y el mundo de las creencias, pero, en realidad no sabemos qué significan, más allá de lo que parecen representar. Otro tanto podríamos decir de representaciones visuales de antiguas culturas hoy desaparecidas.

Sin embargo, la imagen visual es difícilmente traducible en su totalidad al discurso oral; pensadores como el rumano Mircea Eliade o el italiano Gillo Dorfles consideran que el discurso oral, al intentar traducir una imagen visual, la deforma y reduce. Pero lo mismo puede decirse de una descripción o relato verbal en cuanto a su representación visual; siempre se producirá una imagen que refleja el punto de vista del "traductor", distorsionando de este modo el imaginario colectivo; considérense las repercusiones que para el público general ha tenido la representación pictórica por parte de la industria Disney de personajes como Blanca Nieves, por ejemplo. En casos como estos, podemos afirmar que la imagen pictórica, pues, reduce el papel de la imaginación frente a la imagen verbal, que la expande. Frases como las que aparecen en los cuentos tradicionales al presentar la belleza de una heroína difícilmente podrán ser traducidas a imágenes pictóricas sin que sufran una interpretación que al final es una reducción a solo una de sus múltiples posibilidades.

En un momento dado de nuestro desarrollo como especie, lo verbal invadió el terreno de lo visual al formarse los sistemas de escritura. La asociación que se generaba entre imagen visual y enunciado verbal se expandió para incluir la que existe entre la palabra escrita, ya sea por medio del alfabeto o de ideogramas, y su enunciado oral. La lectura en voz alta de los textos, constante en nuestras culturas hasta bien entrada la Edad Media, ha sido fundamental para su comprensión; solo al pronunciarse en voz alta, un texto cobraba vida y podía ser comunicado y por tanto comprendido. La lectura silente es un proceso mucho más moderno. La ciencia corrobora la importancia que aún en nuestros días tiene la oralización de los textos escritos; además de los ya abundantes estudios sobre la lectura en voz alta a lo largo de la historia, existen experimentos realizados con niños con problemas de asociación léxico-fonética que muestran que si se les obliga a leer con la lengua sujeta entre los dientes, impidiendo de este modo la pronunciación de las palabras, su comprensión del texto disminuye de forma notable[7].

Los inicios de la escritura se pierden en la Antigüedad; todo parece indicar que el dibujo, al estilizarse y simplificarse, dio lugar al pictograma, convirtiéndose en signo, y que junto al ideograma, representación de una idea por medio de un signo, y al logograma, que representa palabras, dieron lugar a la escritura. Hace unos 8 000 años ya tenemos indicios de cuentas simples en la Media Luna Fértil, y el

7 Mendoza, John y Anne L. Foundas (2007): 388

comienzo de la escritura cuneiforme se suele datar hacia el 3 500 antes de nuestra era. Este tipo de escritura era independiente de cualquier idioma, necesitaba ser traducido a la lengua oral para su comunicación, pero el lector en este caso, tenía un papel creativo, pues debía elegir las estructuras lingüísticas que expresaran las ideas consignadas por escrito.

Cuando se inició la escritura silábica y luego la alfabética, los textos continuaron siendo elementos que servían de apoyo a la memoria y al discurso oral. El uso de la *scriptio continua*[8] en los antiguos manuscritos griegos y romanos requiere no solo una lectura en voz alta que hace que el texto escrito se manifieste oralmente para su comprensión, sino también que el lector esté familiarizado con el discurso que precede al texto, este uso se explica solo porque el texto escrito en épocas antiguas funcionaba como un apoyo a la memoria de un discurso oral previamente conocido. La oralidad, desde los inicios de la escritura hasta nuestros días ha sido y es la forma más común de comunicación, y la escritura ha existido por lo general como un apoyo al discurso oral. De hecho, en tiempos clásicos, la lectura en voz alta era una *performance*, una actuación que se preparaba de antemano, con lo que leer (en público y a primera vista) un texto desconocido equivaldría en nuestros días a pedir a un músico que ejecute una partitura que no haya estudiado previamente[9].

El texto escrito también sirvió como un medio de permitir la comunicación oral de mensajes emitidos a distancia; esta labor de leer en voz alta textos escritos fue asignada en los tiempos clásicos a sirvientes y esclavos; el amo muchas veces se limitaba a dictar lo que debía ponerse por escrito o a escuchar la lectura de los textos[10]. El famoso mito de Theuth y Thamus, en el *Fedro*, donde Platón ironiza sobre los beneficios de la escritura, nos demuestra que solo muy poco a poco el texto escrito comenzó a independizarse de la memoria de un discurso previo:

> Y ahora tú, precisamente, padre que eres de las letras, por apego a ellas, les atribuyes poderes contrarios en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos[11].

8 La *scriptio continua* era un estilo de escritura en mayúsculas, sin separación entre palabras y sin signos de puntuación que se usó en Occidente durante la Antigüedad e inicios de la Edad Media. Para la historia de la separación entre palabras en los textos véase Saenger, Paul (2000).

9 Cf. Desbordes, Framçoise (1990).

10 Para la relación del alfabetismo y la cultura en épocas antiguas, véase Harris, William V. (1991).

11 Platón (1997): 403.

Curiosamente, Platón, en consonancia con su teoría de las ideas, no dice que el texto escrito llegará a reemplazar a la memoria, sino que el recuerdo -es decir, el ejercicio de la memoria- se suscitará "desde fuera", gracias al texto.

La lectura y la escritura requieren que haya individuos que sepan leer o escribir, es decir, que sean instruidos y entrenados en un arte. Al parecer, los que ejercían estos oficios en la Antigüedad clásica no eran muchos individuos. La alfabetización de un núcleo urbano como Pompeya alcanzaría un veinte por ciento de la población masculina (esclava en gran parte) y era prácticamente nula entre las mujeres. Esto mismo se puede aplicar a muchos otros periodos anteriores al siglo XVIII en el entorno europeo. La oralidad y la comunicación visual no verbal ha imperado en nuestras culturas a lo largo de su desarrollo.

3

Desde antiguo, las imágenes pictóricas han acompañado a textos escritos a modo de ilustración. El arte de enriquecer un texto con pinturas ya existía en el Antiguo Egipto, donde se producían papiros en los que texto e ilustraciones coexistían. Por ejemplo, y alejándonos del clásico ejemplo del *Libro de los muertos*, en varios antiguos papiros egipcios aparecen escenas pintadas que hacen referencia a cuentos de animales, a modo de ilustración. Así algunos papiros satíricos, con textos o sin ellos, nos muestran el mundo al revés por medio de escenas animales: un león que juega al ajedrez con una gacela, un gato que lleva a pastar a un rebaño de pájaros, unos zorros que montan guardia para proteger a un rebaño de

cabras o un hipopótamo subido a un árbol comiendo fruta, mientras un halcón con mucho trabajo intenta subir al árbol por una escalera[12].

Se han encontrado papiros griegos iluminados con dibujos toscos fechados en partir del siglo III. Sabemos que los romanos también ilustraban algunos textos, pero esta era una práctica costosa y reservada solo para los más ricos, y aunque no nos quedan manuscritos de la época del Imperio de Occidente, sí que han sobrevivido manuscritos bizantinos de los siglos IV y V. En algunos casos, como en el *Quedlinburg Itala*, las ilustraciones hechas a color se colocaban en forma de viñetas, otras veces, la ilustración ocupaba media página, como en el *Vergilius Vaticanus*. Pero todos estos documentos solo servían a una parte muy reducida de la sociedad.

A partir del Románico europeo, la gran mayoría de la población consistía en un público espectador de pinturas y esculturas públicas, sobre todo de las que aparecían en las iglesias, que hacían referencias a relatos más o menos fundamentales para el cristianismo, y que se transmitían oralmente por medio de la predicación. Las personas antes de entrar en el templo observaban un programa iconográfico presentado en esculturas y en pinturas que reflejaba la doctrina cristiana; en el interior del templo recibían la predicación oral donde de nuevo se les transmitía la doctrina, reforzada por las pinturas y esculturas del interior. A la salida del templo, volvían a percibir las imágenes visuales que habían visto al entrar. Los recursos empleados en la predicación oral guardaban mucha similitud con los que aparecían en lo que podemos denominar "predicación visual", y todo ello estaba puesto al servicio de un programa de adoctrinamiento ideológico al servicio de las clases dirigentes[13].

Las representaciones pictóricas medievales que acompañaban a los textos siguieron la tradición clásica. Debido a su alto coste, los libros así elaborados eran producto de un mecenazgo, y quedaban restringidos a unos pocos, ya fuera para el entorno religioso, ya para el cortesano. La confección de estos libros historiados, es decir, ornados con miniaturas, utilizaba, además de diversas pinturas de colores, láminas de oro. Debido al brillo que el oro emitía al darle la luz, recibieron el nombre de *libros iluminados*. Aunque quedan varios ejemplos de este tipo de textos, su repercusión en la vida cultural de la Cristiandad en general y de España en particular, tuvo que ser reducida debido a su exiguo número y limitado acceso. Sin embargo, existen notables ejemplos del arte de adornar libros con miniaturas. Las diversas versiones de los *Comentarios al* Apocalipsis de Beato de Liébana se han hecho famosas más por sus ilustraciones que por el texto que contienen. Las *Can-*

12 Bresciani, Edda (2002): 118-119.

13 Larrañaga, Miguel (2007): 87-88.

tigas de Santa María de Alfonso el Sabio son también un excelente ejemplo del arte de ilustrar medieval. En ellas aparecen milagros relatados en viñetas, cada una con un pie o encabezado que la explica. Pero dudo mucho que aparte de un reducidísimo número de personas, la gente tuvieran acceso a este tipo de objetos.

Es preciso recordar en este punto que en algunas religiones la reproducción pictórica de animales y seres humanos fue prohibida y por tanto quedó relegada a un mero arte decorativo, dándose primacía a lo estrictamente verbal. Así ocurrió en la religión hebrea y en la musulmana, donde lo pictórico se vio reducido en líneas generales a un arte ornamental sin capacidad narrativa. Quizá los organismos que ejercían el control ya adivinaban el poder cautivador de la imagen pictórica o la esculpida. El relato del becerro de oro que Moisés destruyó al regresar del Sinaí es muy significativo en este sentido. No obstante, existen algunos ejemplos excepcionales de obras musulmanas o hebreas ilustradas.

La llegada de la imprenta supuso una revolución cultural que permitió no solo la reforma protestante o el surgimiento del capitalismo, sino también el comienzo de una cultura popular urbana cada vez más alejada del folklore rural. Gracias a la imprenta, la industria papelera consiguió fabricar un papel cuyo precio era mucho más asequible, y todo ello llevó a un abaratamiento del libro y a la creación de un nuevo producto, los pliegos sueltos. Tanto los libros como los pliegos sueltos solían ir acompañados de grabados, lo que los convertía en productos atractivos para un público que poco a poco se iba alfabetizando. Como consecuencia de esto,

empezaron a circular en el mundo occidental, además de libros y folletos de todo tipo, pliegos de cordel con grabados, hojas volanderas y aleluyas. Los grabados que decoraban estas publicaciones se desarrollaron formando un estilo popular que aparece también en la decoración de la cerámica tradicional.

De entre los pliegos sueltos destacan los aleluyas, que parecen haber surgido en la Cataluña de los siglos XVII y XVIII y que llegaron a Madrid de manos de un impresor catalán en 1842[14], cuyos pliegos empezaron a competir con los de Barcelona y Valencia, que antes copaban el mercado. Las más antiguas, que carecen de texto, se suelen llamar *aleluyas mudas*; a finales del siglo XVIII ya se incorpora el texto a la imagen grabada, y a principios del XIX se empieza a imponer el pareado octosílabo. Dado que las viñetas ocupan gran parte del espacio, en especial en los pliegos de aleluyas de cuarenta y ocho viñetas, el espacio que queda para el texto es bastante poco, de ahí que se favorezca el dístico frente a la copla. Si el inicio histórico del aleluya es religioso, pronto la industria de la cultura popular lo llevó al mundo de la noticia legendaria o al de lo infantil. Los asuntos de que tratan suelen ser los contenidos en los cuentos y la mitología, además de abecedarios, barajas, loterías, vidas absurdas, animales, juegos, o el mundo al revés. A los temas primitivos se incorporaron también los típicos de la literatura de cordel, con biografías de personajes famosos: guerreros, conquistadores, santos y santas, o figuras emblemáticas y ejemplares. También se presentan narraciones procedentes de obras literarias o de tradiciones, como don Quijote o el Judío Errante. La producción de aleluyas decae durante la Guerra Civil, pero estas no desaparecen del todo y se siguen imprimiendo hasta, por lo menos, los años setenta del pasado siglo.

Las aleluyas se pueden colocar en las dos coordenadas que se refieren al objeto de la recepción: representaciones auditivas frente a representaciones visuales y representaciones verbales frente a representaciones pictóricas. De acuerdo a esto, vemos que en las aleluyas se produce una interrelación entre el relato oral (previo o actualizado) y el visual. El receptor se ve bombardeado por información: auditiva, por el recitador, visual por las viñetas que señala el recitador y, si sabe leer, por el propio texto. Se convierten de este modo en un vehículo eficaz, por lo redundante, de imprimir mensajes en la memoria del público. Si quisiéramos completar el análisis de este tipo de producciones culturales, deberíamos considerar otras dos coordenadas que habría que aplicar, esta vez a los sujetos de la percepción, la que conforman la cultura popular y de masas frente a la cultura de élite y la del público activo frente al público pasivo.

14 Bídmer, Ángela (1995): 117.

4

Las relaciones que he ido apuntando en este breve trabajo continúan con los nuevos desarrollos tecnológicos, cada vez más heterogéneos, pues en ellos se utilizan diversos tipos de representación. Hoy día presenciamos un aumento de la recepción audio-visual en la que el componente visual excluye cada vez más lo escrito, y el componente audio, incorpora, junto con lo verbal, la música y los ruidos, usados estos como "efectos". Si la fotografía, el cine y la televisión pretendían captar la realidad y ofrecérsela a los espectadores, con la llegada de la tecnología cibernética nos enfrentamos a un mundo de representaciones visuales mecanizadas que tienden cada vez más a utilizar imágenes simuladas que reflejan no una realidad sino la sensación de una existencia real: lo virtual.

En el desarrollo de la humanidad se ha pasado de una cultura básicamente oral a otra que integra la oralidad y la escritura; a partir de entonces siempre ha habido un universo en el que conviven lectores y público de discursos orales y con ellos, los que contemplan las obras artísticas visuales, todos integrados de forma proteica. Las fronteras de la comunicación se han venido ampliando gracias al desarrollo de nuevas técnicas, y hoy día existe un nuevo tipo de público: el espectador. Con el auge de la cultura audiovisual de masas, los espectadores, en especial del cine y de la televisión, pasan a ser considerados más como una masa, la "audiencia", que como un grupo activo capaz de influir de manera directa en la creación del significado, como sucede en el entorno de la oratura. Las respuestas del espectador adquieren en nuestros días una gran importancia en los estudios sobre la comunicación; así, el poeta y ensayista John Berger en su obra *Ways of Seeing* defendió la idea de que las respuestas a las imágenes y textos, y a las representaciones pictóricas, sonoras y verbales recibidas están definidas por la cultura de los espectadores. Ya afirmaba el historiador austriaco Ernst Gombrich que, en la percepción artística, la relación de semejanza entre el objeto representado y su representación está condicionada por convenciones culturales; la percepción depende de nuestras expectativas y se adapta a las circunstancias del entorno. Pero el poder del espectador de influir sobre los contenidos se reduce la mayoría de las veces a encender y apagar los aparatos o a cambiar de canal. La aparición del entorno cibernético, que abarca cada vez más extensos y variados espacios culturales, permite un receptor mucho más activo, más cercano al público de la oratura.

Las representaciones verbales y pictóricas del imaginario se han convertido hoy en un complejo sistema que integra una gran variedad de elementos visuales y sonoros. El filósofo francés Jean Baudrillard afirmaba en 1988 que vivimos inmersos en una sociedad de consumo que nos empuja a percibir el mundo según lo reflejan y según lo contienen las imágenes visuales. En nuestro mundo contemporáneo, las experiencias visuales se convierten realidades simuladas y nuestra realidad pasa

a ser una ficción o incluso una hiperrealidad, es decir una simulación con la que se intenta satisfacer la demanda de lo real y auténtico en nuestra sociedad. En este sistema intentan influir, como siempre lo han hecho, las fuerzas e instituciones económicas, sociales e ideológicas; en él también se integran diversos tipos de discurso expresados por medio de una estética siempre cambiante, y los cambios se producen cada vez con mayor velocidad respondiendo al fenómeno de la obsolescencia programada. Sin embargo, poco ha cambiado, a no ser la rapidez con que se suceden los hechos comunicativos, y esta constante aceleración en la transmisión de los mensajes es una consecuencia del desarrollo tecnológico que se ha ido produciendo en las sociedades occidentales. Desde el inicio de nuestras vidas individuales, así como de nuestras culturas, el arte verbal ha convivido con las imágenes pictóricas en una relación estrecha y complicada, y tanto en nuestras mentes como en nuestros sistemas culturales, lo visual y lo sonoro operan conjuntamente en la creación, memorización y comunicación de pensamientos. Si, como hemos visto, la imagen necesita de la palabra para existir, la palabra se completa y afirma con la imagen.

Obras consultadas

Bajtín, Mijaíl Mijáilovich (2003): *Estética de la creación verbal*. Tatiana Bubnova, trad. Siglo xxi.

Baudrillard, Jean (1978): *La Precession des simulacres*. Minuit.

Berger, J. (1972): *Ways of Seeing*. Penguin.

Bídmer, Ángela (1995): "Los pliegos de aleluyas". *Anthropos. Revista de Documentación Científica de la Cultura* 166/167: 117-119.

Bresciani, Edda (2002): *A orillas del Nilo: Egipto en tiempos de los faraones*. Juan Carlos Gentile, trad. Paidós Ibérica. Original: *Sulle rive del Nilo*. Laterza, 2000.

Desbordes, Framçoise (1990): *Idées romaines sur l'écriture*. P. U. de Lille.

DeSousa, Michael A. y Martin J. Medhurst (1982): "The Editorial Cartoon as Visual Rhetoric: Rethinking Boss Tweed," *Journal of Visual/Verbal Languaging* 2: 43-52.

Fedor-Freybergh, Peter y M. L. Vanessa Vogel (1988): *Prenatal and Perinatal Psychology and Medicine*. Parthenon.

Harris, William V. (1991): *Ancient Literacy*. Harvard University.

Hewes, Gordon W. (1973): "Primate Communication and the Gestural Origin of Language", *Current Anthropology* 14, 1: 5-24.

Larrañaga, Miguel (2007): "Imagen, palabra y poder (siglos xi-xiii)". *Oppidum* 3: 81-106.

Mendoza, John y Anne L. Foundas (2007): *Clinical Neuroanatomy: A Neurobehavioral Approach*. Springer.

Mitchell, W. J. Thomas (1994): *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. 2ª ed. University of Chicago P.

Platón (1997): *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. Gredos.

Sacks, Oliver (1985): *The Man Who Mistook His Wife for a Hat and Other Clinical Tales*. Summit.

Saenger, Paul (2000): *Space between Words: The origin of Silent Reading*. Stanford U. P.

Schapiro, Meyer (1988): *Palabras, escritos e imágenes: semiótica del lenguaje visual*. Encuentro.

Volterra, Virginia y Carol J. Erting, eds. (1994): *From Gesture to Language in Hearing and Deaf Children*. Washington D. C.: Gallaudet U. P.

Zamora Águila, Fernando (2007): *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*. Universidad Nacional Autónoma de México.

LA EDUCACIÓN RELIGIOSA EN IMÁGENES

Luis Resines

El empleo de la imagen (pintura, escultura, dibujo, impreso, ...) en la formación religiosa ha sido tan masivo, tan generalizado, que cuesta trabajo hacerse a la idea de que, en los inicios del cristianismo, no fuese así. Me ciño, en exclusiva, al cristianismo, dejando de lado todas las demás manifestaciones religiosas aún existentes o desaparecidas, puesto que pretender abarcarlas sería poco menos que inagotable.

Volviendo a los orígenes del cristianismo, no hay más remedio que reconocer su raíz judía, su procedencia, y, como consecuencia lógica, la prohibición absoluta de llevar a cabo imágenes, para evitar el riesgo de la idolatría. El mandato judío explícito es muy tajante, a fin de evitar el riesgo de incidir en la idolatría («No te harás escultura ni imagen alguna ni de lo que hay arriba en los cielos, ni de lo que hay abajo en la tierra, ni de lo que hay en las aguas debajo de la tierra. No te postrarás ante ellas ni les darás culto» Ex. 3, 4-5). Esto determinó que la cultura judía prescindiera totalmente de las artes plásticas, así como de la educación en ese sentido.

La llegada del cristianismo inicial no cambió las cosas, puesto que los integrantes de la primitiva comunidad cristiana mantenían sus criterios tradicionales. Ésta es una razón poderosa, que ni siquiera está documentalmente constatada (como el caso de la prohibición de la sangre), pero que imperó también en las comunidades cristianas, cuando estaban integradas mayoritariamente por gentiles (griegos o romanos), y no se produjo una especial urgencia de acudir a las representaciones visuales.

A ello contribuyeron dos poderosas razones. En primer lugar, que ya desde la expansión del cristianismo por el Imperio Romano, se toparon de frente con la persecución (salvo los primeros años). Y se corría un riesgo evidente con la posesión de cualquier tipo de imagen que pudiera desvelar la condición cristiana de su poseedor. En consecuencia, se acudió a imágenes tuvieran un sentido neutro pero al que los cristianos añadían otro sentido reservado en exclusiva para ellos (el pastor

que podía ser visto como el "buen pastor"); y también a imágenes con un sentido críptico, que únicamente podía ser bien interpretado por quien poseía la clave del tal significado (el pez).

La segunda razón no puede ser infravalorada. El cristianismo proclama que su centro es Jesús de Nazaret; y él fue condenado a la muerte infamante de los esclavos. Era un tipo de condena que producía horror. Y durante mucho tiempo no fue posible superarlo y hacer representaciones del Crucificado. La más antigua que se conoce es la de una caricatura en forma de grafitti, aparecido en los muros del Palatino: en ella el autor de la burla desprecia a Alexámenos, que adora a su dios, a quien representa crucificado, pero con cabeza de burro. (¿Cómo podía ser que todo un dios muriese en la vergüenza de la cruz?).

Con la finalización de las persecuciones, y mentalmente superada la prohibición del Antiguo Testamento, comienza a ser frecuente la aparición de representaciones plásticas, de imágenes, con las que se expresa uno u otro motivo de la fe cristiana. Semejantes representaciones procuraban no sólo mover y excitar la piedad, sino también servir de instrumento para la educación del pueblo cristiano, que veía representados aquellos motivos que se le presentaban en la predicación; ambos se reforzaban mutuamente, y servía para que los padres introdujeran de forma sencilla y natural a sus hijos en el conocimientos de aspectos de la religión o de personas ejemplares que veían pintadas o esculpidas.

No fue tan sencilla la utilización de imágenes, puesto que en el siglo IV, a comienzos, en el concilio iliberitano (junto a Granada), su capítulo XXXVI prohibe que se hagan pinturas en las paredes de las iglesias, ya que no debe representarse lo que es objeto de adoración[1].

Después, en el siglo VIII surgió la herejía iconoclasta, con la radical eliminación de imágenes, y las violencias entre los defensores y detractores de las mismas. El primer período iconoclasta (del 726 al 787), cerrado por el Concilio II de Nicea, no consiguió que la autorización conciliar de las imágenes se impusiera plenamente; el segundo período iconoclasta (814-843) reprodujo las condenas y la violencia.

A esto habría que añadir, ya en la reforma del siglo XVI, la postura católica a favor de las representaciones, y la reformada, divergente al principio, pero unificada años después. Lutero no dice nada sobre el tema en su *Catecismo breve*. Por su parte, Calvino, en su *Catecismo menor* tiene una postura en cierto modo tolerante res-

1 J. Sáenz de Aguirre, *Collectio maxima Conciliorum onmium Hispanie et Novi Orbis,* Romae, 1753, VI, 34: «Caput XXXVI: *Ne picturae in Ecclesiis fiant*. Placuit picturas in Ecclesia esse non debere; ne quod coletur, aut adoratur, in parietibus depingatur».

pecto a las imágenes[2]; en su *Catecismo medio* nada dice al respecto. Y concedía una cierta flexibilidad, en cuanto que podían ser útiles para la formación de los ignorantes. La realidad por donde discurrió la reforma en sus varias manifestaciones, eliminó, sin embargo, el empleo de las imágenes.

Conocidos con la doble denominación, tanto los iconos (ortodoxos y católicos de rito oriental), como el resto de las imágenes (católicos de rito latino), su empleo ha sido masivo por parte de la Iglesia, una vez superados los distintos avatares de su recorrido histórico. El empleo generalizado tiene una función decorativa, que, sin embargo, es secundaria o accidental. Porque en verdad la doble función que ha cumplido y cumple es fomentar la devoción y la piedad, y hacer que entren por los ojos una serie de conceptos e ideas que constituyen la urdimbre de la fe católica. Y este segundo apartado está inevitablemente dotado de la finalidad didáctica de enseñar a los más rudos, a los ignorantes, en el único libro que son capaces de leer: el de las imágenes.

1

Se entiende que el estilo románico, y más adelante el gótico, así como el resto de los estilos de artísticos hayan utilizado estos recursos. Además de la pura construcción, con carácter funcional, en cuya tarea aparece con frecuencia la belleza de la arquitectura, el pueblo sencillo ha podido ver, leer y transmitir las enseñanzas que encontraba plasmadas en portadas, tímpanos, capiteles, canecillos, y, en el interior de los templos, en las pinturas murales, en los frontales de altar, baldaquinos, vitrales, retablos, además de las otras imágenes producidas por los escultores, bien fueran esculturas de bulto, o bien relieves en sus diversas modalidades.

2 «Ministro.- Dí el segundo mandamiento. Mochacho.- No te hagas entallar ymagen ni semejança alguna de las cosas que estan arriba en el cielo, ni acá abaxo en la tierra, ni en las aguas que están debaxo della. Tú no las honrarás. // Ministro.- ¿Quiere deffender [= prohibir] totalmente las ymágines? Mochacho.- No, sino aquellas que se hazen a su figura o para adorarlas. // Ministro.- ¿Por qué no es lícito representar a Dios visiblemente? Mochacho.- Porque no ay conueniencia alguna entre el que es spiritu Eterno e incomprehensible, y una materia corporal, muerta, corruptible y visible. // Ministro.- ¿Tú entiendes, pues, que se haze deshonra a la Magestad de Dios, queriendole representar assí? Mochacho.- Es verdad. // Ministro.- ¿Qué manera de adoración se condena aquí? Muchacho.- El presentarse delante de una ymagen para hazer oración, hincarse de rodillas delante de ella, o hazer alguna otra señal de reverencia, como si allí Dios se nos mostrasse. // Ministro.- ¿No se entiende, pues, que toda entalladura o pintura sea generalmente deffendida [=prohibida], sino solamente las ymágines que se hazen para servir a Dios o honrarle en cosas visibles, o para usar mal dellas, ydolatrando en qualquiera manera que fuere. Mochacho.- Así es ello. // Ministro.- ¿A qué fin reduziremos este Mandamiento? Mochacho.- Como en el primero Dios ha declarado que a él solo sin otro deuemos adorar, assí en éste se nos muestra la manera que derechamente lo deuemos hazer. Para apartarnos de todas supersticiones y cerimonias carnales».

El templo era ornamentado. Y además era motivo de instrucción, de enseñanza, de transmisión de conceptos, historias, narraciones. Es posible reconstruir los grandes hitos de la historia del Antiguo Testamento, la vida de Jesús, los hechos de la primera Iglesia, así como las referencias destacables de las vidas de los santos (tanto si respondían a relatos rigurosamente históricos, como a hechos idealizados pero poco verídicos).

Cuando san Bernardo de Claraval, en su célebre *Apologia ad Gulielmum*, el abad de Thierry, se muestra severo con el lujo y el abuso de las ornamentaciones de los templos; toma postura por un lado frente a las deformidades y excentricidades que buscaban la novedad; y por otro, se expresa contra su presencia en los claustros, porque los monjes no tienen necesidad de semejantes elementos que provocan distracción[3]. Esta reacción que prescindía del lujo y del ornamento para ajustarse a la mera funcionalidad, adoptada como seña de identidad del Císter, tiene, por tanto, un valor ceñido a unas circunstancias concretas, sin que sea preciso elevarlo a un convencimiento universal. De hecho, con otros criterios, son infinidad los templos en los que los elementos decorativos cumplían, además, la función didáctica de los ejemplos a seguir, o de los vicios a evitar. La pintura, la escultura los motivos ornamentales constituían lecciones que estaban siempre al alcance de los analfabetos; éstos, a su vez, podían sin problema encaminar a sus hijos en una dirección mostrando y comentando las representaciones que tenían a mano.

2

Las que se han denominado *Bibliae pauperum*, los *Beatos*, o, en general, los libros ilustrados, miniados, podrían haber cumplido esa misma función, pero es claro que el empleo de este tipo de libros quedaba restringido a un público muy selecto, minoritario, dado su elevado coste: los destinatarios de la realeza o nobleza que encargaban las obras, o a las que se obsequiaba, y el fuerte valladar que suponía el mismo acceso a los libros, ajenos para el pueblo sencillo, incluso aunque estuvieran ilustrados.

Lo más que se podría decir es que algunos de los monjes de los escritorios en que se confeccionaron sí que entraban de pleno derecho en la categoría de elemento popular, dado que en más de un caso se conoce que eran analfabetos que

3 «No sé de qué pueda servir una cantidad de monstruos ridículos, una cierta belleza disforme y una deformidad agradable que se presenta sobre todas las paredes de los claustros a los ojos de los monjes que se aplican allí a la lectura. ¿De qué aprovechan estas rústicas monas, estos leones furiosos, estos monstruosos centauros, estos semihombres, estos tigres moteados, estas gentes armadas que se combaten, estos cazadores que tocan la trompeta...» Bernardo de Claraval, *Apología ad Gulielmum*, 12, 30. (Citado por *Obras completas de San Bernardo*, v. II, Madrid, BAC, 1955, 850).

sabían dibujar, pintar y copiar, sin que llegaran a conocer lo que estaban escribiendo (dibujando). Ante sus ojos desfilaron algunos de esos dibujos ilustrativos de la narración. La situación pudo modificarse levemente cuando, con la llegada de la imprenta, no son raras las impresiones de algunas de esas Biblias ilustradas, que antes lo habían sido por medio de la ilustración manual. Que se abarataran los costes, permitía una mayor facilidad de acceso a los libros impresos, si bien subsistía el "sagrado horror al libro" que automáticamente lo distanciaba de las clases populares. Este tipo de ilustraciones de índole religiosa no han contribuido de forma masiva, a mi parecer, a la educación popular. Será preciso, más adelante, retomar el hilo de la impresión de libros, como elemento de educación popular.

3

Es obligado retroceder algunos años, e incluso siglos, para centrarnos en otro instrumento de educación popular, hondamente enraizado en todos los sustratos de la población: se trata de la liturgia. Ésta es fundamentalmente acción, representación, que lleva unida la palabra, el canto, la declamación. Cuando la liturgia era directamente entendida, porque todo el mundo hablaba latín, no había problema en que se percibieran por parte de letrados y analfabetos las enseñanzas que se trataban de transmitir y celebrar. Además, frente a la distracción ocasional, la repetición cíclica anual de las principales festividades en torno a Jesús o a los santos, proporcionaba una fijeza que no sólo era la fijeza ritual, sino la de la reiteración que reforzaba y sellaba lo que se había venido aprendiendo en los años anteriores, de modo que no resultaba complicado que los padres enseñaran a sus hijos toda una serie de normas, criterios, cantos, actitudes que habían sido aprendidas sin apenas esfuerzo alguno. Esto empezó a constituir problema desde el momento en que se produjo el distanciamiento entre la lengua litúrgica, inalterada, y las lenguas romances que emergieron y arraigaron paulatinamente; a pesar de lo cual, ciertos elementos (gestos, ceremonias, acciones, procesiones, e incluso expresiones habladas o cantadas) resistieron la prueba del tiempo durante siglos, incluso más de lo que cabría esperar.

Es el momento de hablar del canto del Aleluya. No es el único canto, por descontado. Otros, como en el caso del *Dies irae, dies illa*, han tenido un impresionante eco popular, por encima del tiempo, que ha subsistido en infinidad de manifestaciones musicales. Pero la palabra Aleluya, aislada o repetida, prologada en múltiples notas, o abreviada hasta casi el simple recitado, siempre ha tenido un arraigo popular incuestionable. Del canto de alabanza hebreo se pasó, sin problema, al canto de alabanza cristiano. Canto festivo, exultante, vinculado con la celebración de la resurrección de Jesús, y motivo de júbilo para todos los participantes en cualquier celebración.

Digo esto no por redundar en algo sabido, sino por ahondar en algo que creo no es tan sabido. El canto festivo del Aleluya estuvo siempre vinculado litúrgicamente al tiempo de pascua, y, por extensión, al tiempo de Navidad, igualmente gozoso. La consecuencia es que en el resto del tiempo litúrgico anual se continuara empleando sin tanta exultación ni profusión. Pero en los tiempos previos a los dos señalados, por una teatralización intencionada, se imponía el silencio y la ausencia de aleluya en adviento, pero especialmente en cuaresma.

Hay una muestra -seguramente no es la más antigua- que documenta la prohibición absoluta del canto del aleluya en el tiempo de cuaresma, a fin de frenar el abuso litúrgico que se venía produciendo, sin que se marcasen diferencias entre un tiempo y otro. El texto procede del IV Concilio Toledano, celebrado en 633, en cuyo capítulo XI, dice:

> «Item, cognovimus quosdam in Hispania sacerdotes, qui in quadragesimae diebus Alleluja decantant, praeter in ultima hebdomada paschae, quod deinceps interdicimus fieri; statuentes ut in omnibus praedictis quadragesimae diebus, quia tempus est, non gaudii, sed moeroris, Alleluja non decantetur: tunc enim opus est fletibus ac jejuniis insistere, corpus cilicio et cinere induere, animum moeroribus dejicere, gaudium in tristitiam vertere, quousque venitat tempus resurrectionis Christi, quando opportet Alleluja in gaudium canere et moerorem in gaudium conmmutare...»[4].

Esta disposición de prohibir el canto del Aleluya llevaba, al término de la cuaresma, a la explosión festiva de gozo, una de cuyas manifestaciones era (y en algunas localidades es aún) escenificada no sólo con el canto, sino con la lluvia de pequeños papeles impresos, en que figura la palabra «¡Aleluya!», sustituida o acompañada por dibujos, unas veces referidos a la resurrección, y otras con cualquier otro motivo religioso. La algarabía en el interior de la iglesia por atrapar al vuelo y conseguir esos papeles, las risas y gritos, las carreras,... constituyen una manifestación popular, que aún conserva el arraigo en Astorga y Elche. Hay otras manifestaciones similares como la de Villa del Prado (Madrid), en que el sacerdote

4 Con. Toletatum IV, cap. XI, en J. D. Mansi, *Sacrorum Conciliorum nova et amplissima collectio*, 10, 622: «Además hemos sabido que hay algunos sacerdotes de España que cantan el Aleluya en la cuaresma, incluso en la última semana [previa a la] pascua, y por consiguiente prohibimos que se haga, estableciendo que en todos los dichos días de cuaresma no se cante el Aleluya, pues es tiempo no de gozo, sino de aflicción; lo propio es intensificar el arrepentimiento y el ayuno, revestir el cuerpo de cilicio y ceniza, inclinar el ánimo hacia la pena, cmabiar el gozo por la tristeza, hasta que llegue el tiempo de la resurrección de Cristo; entonces conviene cantar gozosamente el Aleluya y sustituir la aflicción por la alegría...». También en J. Sáenz de Aguirre. *Collectio maxima Conciliorum omnium Hispanie et Novi Orbis,* Romae, 1753, III, 368.

parte y reparte bollos que contienen carne o embutidos, prohibidos durante la cuaresma. Esta lluvia de papeles ha dado pie a una de las acepciones de la palabra aleluya, según recoge el Diccionario *Espasa*: «cada una de las estampas pequeñas que, al entonarse el Aleluya el Sábado santo, o al paso de una procesión, se arrojan al pueblo». De la misma forma, los versos de Mariano José de Larra recuerdan el hecho:

«Como suelen llover santos pintados
concluida la cuaresma, en aleluyas,
que arrebatan los chicos a puñados».

Disponíamos, por tanto, de la noticia de la escena final de la cuaresma, con la suelta volatinera de papeles impresos en la iglesia. Pero no disponíamos de la escena inicial de la cuaresma. Reconozco que he tenido la suerte de poder dar con ella, y que, aunque está documentada en la localidad francesa de Toul (Lorena), no parece que haya demasiado problema en hacerla extensiva a otros lugares, pues la documentación en que se certifica también incluye la ciudad de Sens (Champagne); no hay nada que impida pensar que esto era exclusivo de estas dos ciudades. Hay que situarla hacia el siglo XV, hacia el final de la Edad Media. La cita es un poco larga, pero bien vale la pena reproducirla íntegra:

> «[l'*Alelluia*] fut interprété au moyen âge (...) comme le symbole des joies sans fin du paradis. Ce long *jubilus* sans paroles qui, à l'origine, semblait propre a exprimer l'une façon confuse et mystérieuse des sentiments de joie ou de triomphe, plus du ciel que de la terre (...)
>
> Il nous reste a signaler quelques usages liturgiques: celui presque universel d'abandonner ce chant *in capite jejunii*, et plus tard, à la septuagésime, fit naitre la coutume des adieux à l'*Alelluia*. Le goût pour l'allegorie et pour la représentation scénique qui se développa si extraordinairement dans la liturgie au moyen âge et qui, dans ses excés transforma parfois l'église en un vrai théâtre, conduisit a imaginer divers cérémonies pour le *départ* de l'*Alelluia*. Le jour même s'appela le *clausum alleluia*. On composa un offfice appelé l'*Alleluiaticum officium*, office avec hymnes, oraisons, répons, antiennes, ou l'*Alleluia* parait naturelment souvent. L'hymne commence ainsi:
>
> Alleluja dulce carmen
> Vox peremnis gaudii,
> Alleluja laus suavis
> Et choris coelestibus
> Quam canunt Dei manentes
> In domo per saecula, etc.

Et voici le 5e répons:

Angelus Domini bonus comitetur tecum, Alleluja,
et bene disponat itinera tua:
ut iterum con gaudio revertaris ad nos, Alleluja.
- Multiplicentur a Domino anni tui, per vias sapientiae incedas:
ut iterum...

Dans l'église de Toul, et dans quelques autres, on alla plus loin: on ensevelit l'*Alleluia*, comme une persone morte qui devait ressusciter le jour de Pâques; l'*officium claudendi et sepeliendi alleluia* renferme des puérilités que Moroni condamnait déjà sévèrement et avec raison: "Sabbato conveniant pueri chori feriati in magno vestiario, et ibi ordinent sepulturam Alleluja: Et, expedito ultimo Benedicamus, procedant cum crucibus, torciis, aqua benedicta et incenso, portantes glebam ad modum funeris, transeant per chorum et vadant ad claustrum ululantes, usque ad locum ubi sepelitur; ibique, adspersa aqua et dato incenso, ab eorum altero redeant eodem itinere. Sic est ab antiquo consuetum"»[5].

«[el *Aleluya*] fue interpretado en la Edad Media (...) como el símbolo de las alegría sin fin del paraíso. Ese prolongado júbilo sin palabras, que, en su origen, parecía adecuado para expresar de una manera confusa y misteriosa sentimientos de alegría y triunfo, más propios del cielo que de la tierra.

Aún quedan por señalar algunos usos litúrgicos, por ejemplo la casi universal costumbre de cesar en este canto al comienzo del ayuno (*in capite jejunii*), y más adelante, en la septuagésima, que dio origen a la costumbre de la despedida del *Aleluya*. El gusto por la alegoría y la representación escénica que tan extraordinariamente se desarrolló en la liturgia en la Edad Media, y que, con sus excesos, convirtió a la iglesia en un verdadero teatro, condujo a idear ceremonias para la *despedida* del *Aleluya*. Incluso el mismo día de esta celebración recibió el nombre de *clausum aleluya*. Se compuso un oficio, llamado el *Alleluiaticum officium*, oficio con himnos, oraciones, responsos, antífonas, en el cual el *Aleluya* aparecía naturalmente con frecuencia. El himno comenzaba así:

Alleluja dulce carmen
Vox peremnis gaudii,

5 F. Cabrol, *Alleluia (Aclamation liturgique)*, en F. Cabrol - H. Leclerc (eds.), *Dictionnaire d'Archeologie chrétienne et liturgie*, Paris, 1924, I, 1244-1246. Cita a: Anonyme, *Variétés historiques, phisiques et litteraires, ou récherches d'un savant*, Paris, 1752, t. III, p. 157: *Particularités sur le mot Alleluia, tiré de deux manuscrits... l'un de Toul, l'autre de Sens.*

Alleluja laus suavis
Et choris coelestibus
Quam canunt Dei manentes
In domo per saecula, etc.

Y éste es el 5° responso:

Angelus Domini bonus comitetur tecum, Alleluja,
et bene disponat itinera tua:
ut iterum con gaudio revertaris ad nos, Alleluja.
- Multiplicentur a Domino anni tui, per vias sapientiae incedas:
ut iterum...

En la iglesia de Toul, y en algunas otras, se fue más lejos aún: se enterraba al *Aleluya* como si se tratara de una persona muerta que debía resucitar el día de Pascua; el *officium claudendi et sepeliendi aleluya* (el *oficio de clausurar y enterrar al Aleluya*) lleva consigo una puerilidad que Moroni condenaba severamente, y con razón: "el sábado se reunirán los niños del coro diario con sus vestidos más elegantes, y entonces organicen la sepultura del Aleluya. Y, completado el último Benedicamus, avancen con cruces, velas, agua bendita e incienso, llevando la tierra de la sepultura como en un funeral, pasen por el coro y lleguen al claustro con lamentos, hasta el lugar en que se haya de enterrar; una vez allí, asperjada con agua bendito e incensada, [conducidos] por alguno de entre ellos, regresen por el mismo recorrido. Así es la costumbre desde antiguo"».

La celebración descrita tiene mucho de histriónico, de burlesco y carnavalesco. Pero supone una rica aportación para sopesar el sentir popular, la percepción franca del pueblo llano, así como la expresión de un sentimiento luctuoso, no con tintes de tragedia sino de comedia, revestida de formas religiosas y cultuales que el pueblo usa, a la vez que las hace objeto de burla.

Creo sinceramente que, con esta aportación, el círculo se completa, se cierra, puesto que ahora tenemos a la vista la pieza que faltaba, el inicio, con el «entierro del Aleluya», *clausum alleluia*, al comienzo de la cuaresma, y el final, con el gozo expansivo del canto del Gloria pascual, el reparto de Aleluyas, y otros obsequios y recordatorios. Ocultamiento y aparición; silencio y proclamación; penar y gozar. Al entierro del aleluya, muerto y fenecido, seguirá el revivir del aleluya, resurgido en la mañana pascual. Es una teatralización de la liturgia, que se complementaba, forzosamente, con la ocultación de retablos e imágenes, para volver a descubrirlos con la llegada del nuevo tiempo pascual.

No es fácil seguir el rastro con absoluta certeza, pero pienso que, con la llegada de la imprenta, la difusión de unas hojillas volanderas aleluyáticas, que no supon-

drían notable desembolso, sustituiría con ventaja a unos papeles manuscritos[6].

El paso siguiente puede ser muy bien que esos impresos de una sola imagen y un pie de imagen escueto dieran paso a los pliegos, con profusión de imágenes, además de texto explicativo y pareado. Estos aleluyas seriados, más formales y con mayor riqueza de explicaciones, serían inicialmente de contenido religioso variado. El siguiente escalón lo constituye el paso de la iglesia a la calle, y el salto de temas religiosos a temas profanos. Y así llegamos al otro sentido que adquiere la palabra «Aleluya»:

> «Cada una de las estampitas contenidas en un pliego de papel, y que, formando serie, hacen relación, generalmente, de algún suceso»[7].

4

El paso de los aleluyas a los pliegos de cordel, supone la modificación de que predomina la letra impresa respecto al dibujo. Son una narración para ser recitada o cantada, en una o varias partes, con extensión muy variada. Pero no están totalmente exentos de la imagen. Ésta encabeza y condensa lo fundamental de la historia narrada. Y la imagen introduce el tema principal sobre el que gira el relato. De esta forma, por la vista y el oído, llega la información precisa para que se adquiera el pliego, que es, en definitiva, lo que se pretende.

Cuando los pliegos abordan temas religiosos (entre otro muchos) la imagen impresa es un recopilatorio de las virtudes del santo, de los defectos del desdichado infeliz, de la información sobre la piadosa narración (histórica o imaginaria). En los pliegos de contenido religioso se entrecruzan las más depuradas enseñanzas dogmáticas, junto con los elementos míticos, las narraciones supuestamente documentadas con las lecciones intemporales que muestran el comportamiento adecuado con la fe cristiana. Los acentos van y vienen, sin que se pueda afirmar quién está detrás de estos relatos, inspirándolos. Hay que suponer en quienes los hicieran la buena voluntad; acaso es demasiado suponer en ellos la existencia de una formación exquisita. Aunque tampoco hay que desdeñar los rasgos de información y de formación religiosa y moral que trataban de transmitir a sus oyentes/lectores.

---

6 De ahí el sentido que también he encontrado para la palabra *aleluya*: «Pintura despreciable, especialmente tratándose de grabados, en cualquier materia» (*Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, Barcelona, Montaner y Simón, 1887, v. 1, 896).

7 *Dicccionario Enciclopédico Espasa*, voz «Aleluya». Manuel Seco, en *Diccionario del uso actual del castellano*, dice: «Hoja o pliego de papel que contiene una serie de dibujos en rectángulo, debajo de cada uno de los cuales va impresa una aleluya».

5

Otro capítulo de imágenes de contenido religioso lo constituyen los catecismos. Sin embargo, doy un salto para pasar por encima del Atlántico y llegar a América con los conquistadores, colonizadores y evangelizadores, que de todo hubo. Todos los que iban desde aquí los primeros años tropezaron con la barrera del idioma. Y fue un obstáculo desesperante, especialmente para los evangelizadores, movidos por el deseo de anunciar la fe cristiana a quienes no la habían oído nunca, pero con los que no se llegaban a comunicar por la senda estrecha y limitada de la mímica.

Más cercanos a los indios que todos los demás españoles, los frailes, particularmente los franciscanos y dominicos, captaron que los indios poseían una «escritura», no constituida por letras, sino por dibujos, es decir, una escritura ideográfica.

A través de un trabajo ímprobo, en el que hubo de haber innumerables intentos fallidos, y del que no es posible separar el conocimiento del idioma hablado (y su alfabetización), en auténtica labor de colaboración en el sentido etimológico más estricto, construyeron y pusieron en pie breves catecismos pictográficos, en los que, los *iero-glifos*, los jeroglíficos, expresaban la información sagrada, la información religiosa.

Estos catecismos pictográficos (denominados también con otros nombres: testerianos, jeroglíficos, testeramerindianos,...) transmiten por medio de dibujos exclusivamente (puros), o casi exclusivamente (mixtos, con el auxilio de escritura europea) lo esencial de la fe cristiana, los contenidos indispensables para una persona que se llame y sienta cristiana. Con la extraordinaria ventaja de que, sin apenas recurso a la letra, los indios veían («leían») su escritura en formas que les eran habituales, comprensibles, y que sintonizaban con su cultura. No siempre era así en todos los casos, porque había conceptos de la fe cristiana que no tenían equivalencia en sus patrones culturales, ajenos al cristianismo. De ahí la necesidad de un entronque de dos culturas, por medio de los dibujos, que permitió, tanto o más que el dominio del idioma (los múltiples idiomas) hablado, la asimilación de la nueva fe que los frailes les proponían.

Junto a esta labor absolutamente original, los frailes eran conocedores de la imprenta, y, una vez importada a México, llevaron a cabo numerosos catecismos, en lenguas diversas. Una de las características más notables de estos catecismos es la abundancia de imágenes, a diferencia de los que se imprimían en España, sin apenas imágenes, porque se pensaba que era suficiente con que entendieran y repitieran los conceptos que la escritura transmitía. Los impresos en América están plagados de imágenes. En particular el del agustino Juan de la Cruz tiene casi más imágenes que texto. Y hay una particularidad destacable, como es un pequeño

taco de madera tallado en México para la imprenta, con una leyenda en tarasco que dice: «Ichuca Dioseuri bandaqua» («Esta es la palabra de Dios»).

6

Los catecismos europeos del XVI no solían incorporar imágenes, pensando que lo importante era la letra, la doctrina, la enseñanza. Otro tanto ocurre en los siglos XVII a XIX. Las únicas representaciones que suelen incluir los catecismos, con vistas a reforzar la enseñanza transmitida en el texto impreso es una imagen (al principio, en la portada o frontera a ella), y, en algún raro caso, una serie de siete pequeños dibujos alusivos a los sacramentos. Se trataba de ahorrar gastos y hacer ediciones lo más económicas posible.

En el siglo XIX, Antonio Claret compuso un catecismo, y, al gusto de la época, introdujo unas láminas que eran en verdad explicativas del texto, y que sin éste no se entienden. Él mismo las dibujó, e introdujo un notable giro en la enseñanza religiosa, si bien el criterio de abaratarla se impuso de forma masiva.

Es preciso llegar al siglo XX, en que catecismos renovados con otros criterios metodológicos, incluyen dibujos, reproducciones fotográficas, esquemas, y hacen que la enseñanza religiosa se aligere plásticamente con libros un poco más caros, pero más amenos.

Junto a ellos, aparecen con fuerza, las láminas murales, grandes, a todo color, altamente expresivas, en colecciones que suponen un revulsivo a la mera enseñanza religiosa por la repetición. Tales láminas irán pasando a los catecismos, aunque abaratando costes con la pérdida del color.

Simultáneamente aparecen las llamadas «proyecciones luminosas», casi todas importadas en un primer momento, que aportan la novedad de emplear métodos hasta entonces nunca vistos, por más que resultaran caros y al alcance de pocos.

Se trata de un largo y lento recorrido, que tiene un despegue notable en el siglo XX, frente a la ausencia prácticamente total de imágenes en los anteriores.

7

Sin embargo, había otro «apartado», mal estudiado, mal recopilado, y necesitado de un estudio sistemático, como es el de las estampas, y el de las novenas.

Las estampas recurren por definición a la imprenta, a la estampa, a la imagen. Y, estampada la ilustración del santo, del cristo, de la virgen o de la devoción correspondiente, el complemento de la oración, la recitación, las letanías, o los versos

(loores, gozos) aportaba las directrices del uso adecuado para canalizar la devoción correspondiente.

La variante de las novenas solía hacer eso mismo con más extensión (a lo largo de los días del novenario), pero siempre estaba indisolublemente unida a la imagen del santo titular en quien se centraba la devoción. Era la misma y única imagen, pero que tenía vigencia de nueve días (o siete, cinco, o tres, según adaptaciones a septenarios, quinarios o triduos).

8

No quiero terminar sin hacer una rápida referencia a los cuentos. En términos generales, su función era la de entretener por medio de una narración. Pero en la misma se entrecruzan con mucha frecuencia criterios morales de lo que es bueno o malo, de lo que es preciso hacer o evitar, de formas devocionales que protegían al protagonista, de actitudes de respeto a Dios, la Virgen o los santos, de formas de conducta que se ajustaban a los mandamientos de forma explícita.

Naturalmente no siempre es así. Y aparecen múltiples cuentos con transgresiones de estos criterios, o que, simplemente prescinden de criterios religiosos. Pero no son pocos los cuentos que lo tenían muy presente y explícito, con la propia narración, con la imagen mental que creaban en el auditorio, y también con las ilustraciones complementarias que no han de ser minusvaloradas. Quizá, el caso más típico sea el del editor Saturnino Calleja, cuya producción literaria e impresa tenían como finalidad la sana educación de la niñez, y que, católico convencido, sometió a los dictámenes de una comisión censora del obispado de Madrid su producción de cuentos, para que decidieran cuáles eran aceptables para la moral cristiana, y cuáles debían ser corregidos o eliminados.

LE ALELUYAS TEATRALI

Diego Visone

Le singole storiografie, normalmente, si avvalgono dei propri oggetti di studio da cui fanno partire l'indagine. La Storia dell'Arte, per esempio, ha il suo oggetto di partenza nel quadro oppure nella scultura; così la Letteratura ha, ad esempio, nel romanzo il suo oggetto di partenza; gli esempi potrebbero continuare. Per dirla con Le Goff e in modo più specifico con Molinari, questo oggetto di partenza che consente di sviluppare le singole storiografie si chiama *monumento*[1]. Qualora il monumento venisse a mancare, la nostra ricerca deve orientarsi su ciò che si riferisce direttamente o indirettamente al monumento e allora trattiamo del *documento*. La Storia del Teatro e dello Spettacolo ha la caratteristica di essere priva del suo oggetto di partenza, come del resto la Storia, quella che studiamo normalmente a scuola e che espone gli accadimenti del tempo passato: ebbene lo spettacolo, come l'accadimento storico, non esiste più, perché si consuma e sparisce nel momento in cui è agito. La stessa ripresa cinematografica dello spettacolo è in sé un documento, anche se estremamente prezioso, perché la ripresa non esprime mai una totale oggettività ed è priva dell'onda emozionale che relaziona la scena con l'udienza nella linguistica, nella cinesica e nella prossemica.

L'arte di comunicare con le immagini, nell'orizzonte della iconografia popolare, è possibile definirla proprio a partire dalle stampe popolari che sono il monumento da cui iniziare. Ma se il monumento si riferisce a un qualcosa che non è più possibile osservare direttamente, allora diventa documento nel momento in cui lo uso per indagare su quel qualcosa che non c'è più e ugualmente al monumento posso sviluppare delle linee di ricerca storico-critiche.

Nello specifico, le *aleluyas* teatrali sono per lo più documenti degli spettacoli inscenati e monumenti della storia del linguaggio figurativo. Sottolineo che non

1 Cfr. Cesare Molinari, *Sull'iconografia come fonte per la storia del teatro*, in «Biblioteca Teatrale» nn. 37-38 (1996).

sempre testimoniano gli spettacoli, ma lo spettacolo, o meglio il suo successo, è usato come mezzo per comunicare qualcosa. In altra parole, ognuna di esse assume una *funzione*, ossia è deputata a comunicare qualcosa. Nella mia ricerca su questo filone delle *aleluyas*, mi sono reso conto che per un certo periodo queste stampe avevano una funzione e in un periodo successivo ne avevano un'altra. E, credo, di essere riuscito a individuare la data che ha fatto da spartiacque a questi due periodi: il periodo di Natale del 1867. E l'artefice di questo cambio di rotta fu Francisco Arderiús, cantante, attore e impresario di cui parlerò sommariamente più avanti.

Prima, però, è conveniente tracciare brevemente un percorso che ha segnato l'iconografia teatrale per vignette. Potrei iniziare dalle miniature raffiguranti le commedie di Terenzio della tarda antichità, mi pare, però, sia più calzante principiare sempre dalle raffigurazioni terenziane, ma a stampa, come quelle veneziane del 1524, in cui lo sviluppo narrativo in immagini consecutive è fatto più precisamente secondo la logica della vignetta (fig. 1).

Fig. 1

Tra gli antecedenti delle *aleluyas* teatrali ci sono le stampe olandesi della prima metà del Seicento. Secondo Meyer[2], gli inventori delle stampe narrative sono stati gli olandesi nel Seicento, secolo in cui la Spagna dominava le Fiandre. Gli olandesi, con i tedeschi, furono i primi a creare e sviluppare la stampa e, in qualche maniera, esportarono i loro prodotti o il loro stile anche in altri paesi, Spagna compresa, considerando oltretutto che nel Seicento gli incisori fiamminghi e tedeschi erano presenti un po' in tutta Europa[3]. Inoltre, le Fiandre, che comprendevano un territorio che attualmente

2 Cfr. Mauritz de Meyer, *Stampe popolari dei Paesi Bassi*, Milano, Electa, 1975.

3 Cfr. Juan Delgado Casado, *Diccionario de impresores españoles: siglos 15-17*, Madrid, Arco/Libros, 1996. In questo dizionario si possono trovare editori di origine tedesca e olandese attivi in Spagna tra il Quattrocento e il Seicento.

Fig. 2

ingloberebbe il Belgio, parte dei Paesi Bassi e il nord-est della Francia, avevano forti relazioni commerciali con Parigi. Questo per spiegare che, probabilmente, vi fu un intreccio di relazioni a livello commerciale e professionale che impedisce di stabilire l'esatta provenienza di un modo di concepire la stampa che si è poi diffuso in molti paesi europei. L'ascendenza olandese sembra trovare conferma se consideriamo una stampa del sec. XIV e riedita all'inizio del sec. XIX: *La vita di Gesù in sedici quadri* (fig. 2)[4]. È da notare come, da questa antica narrazione fino a quelle ottocentesche, fossero presenti dei versi (per lo più distici a rima baciata, esplicativi della figura) e, dal XVIII secolo, fosse inciso il numero della serie, elementi, questi, che divennero una caratteristica delle *aleluyas*. Sempre in Olanda, appare nel 1609 una forma narrativa con tematica teatrale che ha la particolarità di avere una grande figura al centro contornata da altre dieci più piccole e tutte corredate da un testo espli-

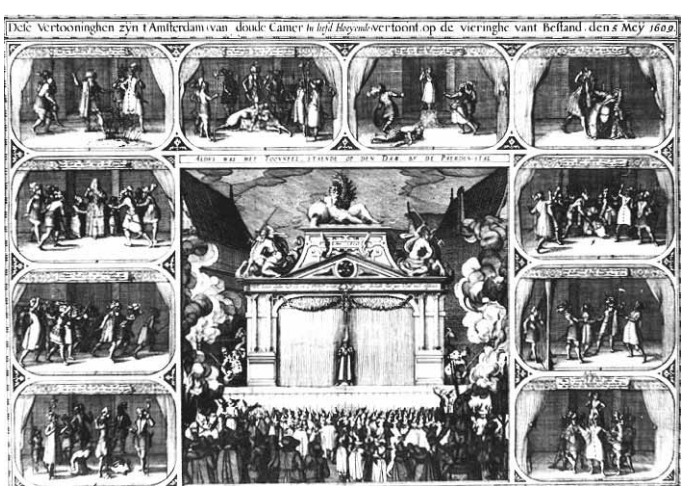


Fig. 3

4 L'edizione del XIX secolo è conservata ad Haarlem, Collezione Van Kuyk.

Fig. 4

le figure di Jan Klaasen e Saartje Jans per il testo *Jan Klaasz of Gewaande diensthaagd* (*Gianni di Cola o La finta serva*) di Thomas Asselijn del 1682, come pure dalle figure del teatro popolare di Kloris e Roosje nacque nel 1688 l'opera *De Vrijaadje van Claris en Roosje* (*Le nozze di Cloris e Roosje*) di S. de Koning. Riguardo a *De Vrijaadje van Claris en Roosje*, c'è da dire che almeno una decina di editori pubblicarono una stampa raffigurante in otto quadri gli amori di Cloris e Roosje (fig. 5)[8], mentre cinque di essi cativo (fig. 3)[5]. Nel corso del Seicento, tale struttura ebbe una qualche fortuna se negli anni Ottanta a Parigi apparvero, strutturati allo stesso modo, gli Almanacchi Bonnart[6], a causa, forse, di un intenso scambio commerciale tra le città olandesi e Parigi.

Nel Sei-Settecento, tra le stampe narrative olandesi c'era anche il teatro popolare e la storia forse più diffusa fu la contesa delle mutande tratta da *Het leven van Klaas en Griet* (*La vita di Nicola e Margherita*), divenuto poi *Jan de Wasser* (Giovanni, il lavandaio) (fig. 4)[7]. Dal teatro popolare furono mutuate

Fig. 5

5 La stampa è conservata ad Amsterdam, presso il Tooneelmuseum.

6 L'almanacco con *Le Triomphe d'Arlequin Jason*, per esempio, è costituito di una grande figura al centro contornata da altre sei più piccole.

7 La stampa, riedita nel XIX secolo, è conservata ad Haarlem, Collezione Van Kuyk.

8 Ne è un esempio la stampa edita ad Amsterdam da Rynders dei primissimi del Settecento conservata ad Haarlem, Collezione Van Kuyk. A ogni immagine corrispondono due terzine con i primi due versi a rima baciata e gli ultimi in rima fra loro.

si occuparono di editare la storia di Jan de Klaasen, l'innamorato travestito da fantesca, che niente ha a che vedere con lo Jan Klaasen eroe delle marionette da cui fu tratto. C'è da dire, inoltre, che Asselijn fu legatore di libri, una professione che probabilmente gli dette la possibilità di accedere con più facilità alla realizzazione di stampe popolari che raccontassero le storie delle sue pièces. Asselijn, perciò, nella terra dei mercanti per antonomasia, avrebbe saputo carpire i mezzi migliori per vendere i propri prodotti e promuovere la sua immagine di drammaturgo di successo.

Le *aleluyas* teatrali, oggetto di questo studio, hanno più o meno la stessa funzione delle stampe olandesi. Sin dai primissimi anni Cinquanta se non già dalla fine degli anni Quaranta, ossia nel periodo immediatamente seguente o coincidente alla comparsa dei versi, le stampe popolari teatrali spagnole ebbero la funzione di trasmettere un messaggio morale, o di ricordare il successo di uno spettacolo. Tuttavia, è difficile stabilire se effettivamente queste stampe popolari siano nate con intenti moralistici e/o teatrali: l'uno non esclude l'altro, come la narrazione in vignette del testo drammatico non è immune da influenze di carattere teatrale. Ciò fino al 1867, dopodiché la produzione è tesa certamente a pubblicizzare uno spettacolo.

Fig. 6

Del filone della narrazione di un testo drammatico con aspetti moraleggianti e religiosi prendiamo a esempio l'*aleluya* di *El tanto por ciento* (fig. 6)[9], dove è dichiarato esplicitamente il legame con

9 L'*aleluya*, edita da Marés y c., è conservata a Barcellona presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca di Catalunya. A Madrid, presso il Museo Municipal, ne è conservata un'altra identica, sempre di Marés y c., edita nel 1867. Mentre, al Centro Etnologico Joaquín Díaz di Urueña se ne conserva un'altra identica, sempre stampata da Marés, ma datata 1863.

il testo drammatico[10]. La prima vignetta mostra nel mezzo di un festone un libro aperto in cui è riportato il titolo della commedia e la sua partizione in tre atti. Il distico sottostante la vignetta dice:

La comedia escucha atento
llamada El tanto por ciento[11].

È "l'ascoltare attentamente" che fa passare la lettura della stampa dal piano teatrale a quello morale. Non vi è solo l'intenzione di ricordare il successo teatrale del dramma di López de Ayala, a suo tempo coronato con ben cinquantacinque rappresentazioni consecutive, ma pure lo scopo di proporre un'educazione consona alla morale vigente che potesse arginare il dilagare dei nuovi comportamenti illegali e immorali di una parte della classe borghese. La morale insegnata nella conclusione del dramma esalta l'aspetto positivo con un finale felice, ossia con uno sposalizio in un futuro immediato, secondo lo stile delle commedie tradizionali.

Dal punto di vista teatrale, è leggibile nella gestica e nel costume quello che viene definito realismo romantico. Si notare, nel limite del possibile, la sovrapposizione di una gestualità teatrale con la teatralità del gesto a scopo comunicativo. Inoltre, si rileva un uso eccessivo di tendaggi a mo' di sipario che incorniciano le scene di alcune vignette. È un espediente molto usato in pittura, soprattutto nella ritrattistica sei-settecentesca - ma piuttosto raro nelle *aleluyas* teatrali: la tenda starebbe a simboleggiare il sipario alla maniera delle incisioni per le commedie goldoniane, edite da Pasquali, e per i testi di Racine, editi da Cellot[12].

Lo spettacolo andò in scena per la prima volta al Teatro del Príncipe di Madrid il 18 maggio 1861. L'*aleluya* più antica trovata risale al 1863, cioè un paio di anni dopo il debutto a teatro, e forse non si tratta della prima. Il fatto teatrale di per sé molto probabilmente contribuì a dare lo spunto alla realizzazione di una stampa con un messaggio morale, mediante la trama e la gestica.

Mentre, tra le *aleluyas* edite con l'intento di ricordare solamente un intreccio drammatico sull'onda del successo di una sua messinscena a teatro, vi è quella di *El valle de Andorra* (fig. 7)[13], stampata in seguito allo strepitoso successo ottenuto dall'omonima *zarzuela* nei primissimi anni della rinascita di questo genere musica-

10 L'edizione a cui faccio riferimento è: Adelardo López de Ayala, *El tanto por ciento*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1861.

11 "La commedia ascolta attento/ chiamata El tanto por ciento".

12 Cfr. Cesare Molinari, *Un teatro immaginario di Goldoni*, in *Carlo Goldoni. Il teatro illustrato nelle edizioni del Settecento*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. XI-XL, p. XVII.

13 L'*aleluya*, edita da Minuesa a partire dal 1875, è conservata a Barcellona presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya.

le. Il 5 novembre 1852, al Teatro del Circo Pau di Madrid, una struttura polivalente a cui accedeva un pubblico anche basso borghese, *El valle de Andorra* andò in scena, in una traduzione adattata alla scena spagnola di *Le val d'Andorre* (1848) di M. de Saint Georges con musiche di Jacques F. Halévy[14]. La *zarzuela* restò in cartellone per quasi un mese e mezzo, per poi essere ripresa varie volte negli anni successivi fino al 1857. Cotarelo y Mori, in un suo studio sulla storia del genere musicale spagnolo, ne traccia a grandi linee la storia[15]. Di tale spettacolo e della relativa *aleluya* abbiamo la fortuna di poter usufruire di una fonte capace di rivelarci la datazione della stampa e la sua natura spettacolare. Si tratta di un articolo apparso in «La España». Siccome è una rarità in questo tipo di studi, vale la pena riportarlo nella sua interezza:

Fig. 7

El fiasco de Don Simplicio Bobadilla es para el teatro del Circo un tremendo golpe, cuyo eco resonará en el hogar doméstico. Con más furor que nunca, los domésticos de ambos sexos van a formar su cadena magnética en derredor de la partitura del compositor Gaztambide, y solo Dios sabe cuando nos veremos libres del Valle de Andorra, obra apreciabilísima certamente, pero tan repetidamente repetida, que ya cansa. Por fin, con no admitir para el servicio de la casa a ningun ser que cante o tararee el consabido sonsonete:

Venid Venid
Venid mañana al Prado
Venid Venid
Al son del tambor

14 Il testo, con musiche di Joaquín Gaztambide, a cui mi riferisco è: Luis Olona, *El valle de Andorra*, Madrid, Imprenta de la V. de Domínguez, 1852.

15 Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo xix*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, pp. 377-84.

Es facil salvar de los manoseados cánticos de la Zarzuela; pero es el caso, que no pueda uno salir a la calle sin tropezar con algun pordiosero que alarga la mano y pide un ochavito, diciendo:

Yo soy del Valle de Andorra
El viejo pastor

Y si huyendo de semejante importuno, volvemos la esquina y nos dirigimos por otra calle, algun regimiento de la guarnición vendrá marchando al son de la música de la tan popular Zarzuela. Las costureras, antes de responder a las declaraciones amorosas de las orterillas, toman un aire sentimental y cantan: Flor galena, etc. etc. Los que van en busca de gorriones y gilgueros a las orillas del canal, se creen autorizados para remedar a Victor el Cazador, y por último, *hasta los ciegos se entregan afanosos a la venta de las aleluyas del Valle de Andorra.* Esto es una calamidad, y en vano hemos esperado que la espada de Don Simplicio nos libraría de semejante pesadilla. Está visto que el dichoso valle tiene muchos senderos que van a para a un mismo punto céntrico. Si algun nuevo Teseo no viene a sacarnos de ese labirinto, medrados estamos[16].

Il successo fu talmente grande da far entrare nell'uso quotidiano popolare i ritornelli e alcune espressioni della *zarzuela*. La parte più interessante è quella relativa alla menzione dei ciechi che si affannano a vendere le *aleluyas*. L'articolo seguì circa sei mesi il debutto dello spettacolo, e la stampa già esisteva.

Tuttavia, la contemporaneità dell'edizione dell'*aleluya* con le messinscene della *zarzuela* non necessariamente implica la presenza nelle vignette di elementi teatrali mutuati dall'evento scenico: ci sono alcune notizie riportate da Cotarelo y Mori ri-

16 "Il fiasco di Don Simplicio de Bobadilla è per il teatro del Circo un tremendo colpo, il cui eco risuonerà nelle case. Con più furore che mai, i domestici di ambo i sessi formano una catena magnetica intorno alla partitura del compositore Gaztambide, e solo Dio sa quando ci vedremo liberi del Valle de Andorra, opera apprezzabilissima certamente, ma così ripetutamente ripetuta, che ormai ha stancato. Infine, non ammettendo il servizio di casa a nessun essere che canti o canticchi la solita solfa: Venite, Venite/ Venite domani al Prado/ Venite Venite/ al suono del tamburo - è facile salvarsi dai ripetuti cantici della Zarzuela; ma è il caso, che uno non possa uscire per strada senza imbattersi in qualche mendicante che allunga la mano e chiede un soldo, dicendo: Io sono del Valle de Andorra/ Il vecchio pastore. E se fuggendo da simile importuno, giriamo l'angolo e ci dirigiamo per un'altra strada, alcun reggimento della guarnigione verrà marciando al suono di musica della tanto popolare Zarzuela. Le sarte, prima di rispondere alle dichiarazioni amorose degli ortolani, prendono un'aria sentimentale e cantano: Flor galena, ecc. ecc. Quelli che vanno in cerca di passerotti e cardellini sulle rive del canale, si credono autorizzati a imitare Victor il cacciatore, e infine, *persino i ciechi si affannano a vendere le aleluyas del Valle de Andorra*. Ciò è una calamità, e invano abbiamo aspettato che la spada di Don Simplicio ci liberasse da simile incubo. È chiaro che la fortunata valle ha molte strade che portano a uno stesso punto. Se qualche nuovo Teseo non viene a tirarci fuori da questo labirinto, stiamo freschi" (Eduardo Velaz de Medrano, in «La España», anno VI, n. 1570, 15 maggio 1853).

guardo la qualità dell'allestimento scenico. Malgrado la tipologia dei personaggi e l'ambientazione dell'azione, le scenografie di Luis Muriel erano lussuose così come i costumi. Quest'ultimo punto è sottolineato dallo storico spagnolo citando un brano di un articolo di «La Epoca» relativo all'attrice Josefa Rizo interprete di Luisa, una contadina e uno dei personaggi principali. Il suo costume sembrò inappropriatamente ricco, così come quello di José González, interprete di Víctor, il cacciatore, definito lussuoso[17]. Dall'analisi delle vignette, francamente non si ha la sensazione di una messinscena particolarmente lussuosa. È vero che le scenografie, o meglio l'ambientazione scenica, sono appena intuibili, ma per quanto riguarda i costumi non si può far altro che notare, nel limite del possibile, una fedeltà e coerenza alle varie tipologie dei personaggi. Vi è l'impressione di far prevalere l'intenzione di attestare una memoria iconografica dello spettacolo, basata solo sulla trama. I personaggi sono delineati con stile grossolano e corporatura tozza, secondo la tradizione delle *aleluyas* madrilene. Molinari fa notare come a volte sia difficile valutare l'affidabilità di documenti figurativi se non si considerano il loro stile, la cultura nella quale sono stati prodotti e l'intenzione dell'artista[18]. Ebbene, in questo caso, come in altri del resto, il carattere stilistico e la tradizione iconografica prevalsero sulla realtà dello spettacolo, benché molto probabilmente vi fosse una reale intenzione di testimoniarlo.

La vicinanza tra la data del debutto della *zarzuela* e quella della prima edizione dell'*aleluya*, comunque coeva alle numerose rappresentazioni della *zarzuela*, non dimostra altro che vi fosse la volontà di sostenere il successo dello spettacolo da parte di un committente (il direttore di scena? Luis Muriel? Un attore? L'impresario?). D'altra parte, se non si può parlare di *aleluya* teatrale commerciale creata per scopi pubblicitari come quella dei Bufos Arderiús, nella quale si tese a restituire fedelmente la visività dello spettacolo, tuttavia non possiamo negare che la sua produzione contribuì a diffondere la popolarità, comunque già affermata, di *El valle de Andorra* e certamente a incrementare il pubblico a teatro.

Un'ulteriore osservazione, valida per questa e per le altre *aleluyas*, riguarda la loro vendita. L'articolo trascritto precedentemente, menziona solo i ciechi, i venditori ambulanti tradizionali delle stampe popolari, come distributori sul mercato. Fino al teatro dei Bufos Arderiús, non abbiamo notizie della vendita delle *aleluyas* nei teatri, come *souvenirs* o programmi di sala, e le rare testimonianze in merito si attagliano meglio allo studio del fenomeno dei Bufos, piuttosto che a questo.

17 Cfr. Emilio Cotarelo y Mori, *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo* xix, Madrid, Tipografía de Archivos, 1934, p. 381-2

18 Cfr. Cesare Molinari, *Préface* a *European Theatre Iconography*, a cura di Balme Christopher - Erenstein Robert - Molinari Cesare, Roma, Bulzoni, 2002, p. 13.

Perciò, molto probabilmente fino al 1867 le *aleluyas* teatrali erano vendute solo dai ciechi e dai rivenditori autorizzati.

Il passaggio successivo è la creazione dell'*aleluya* con funzione pubblicitaria. L'artefice di tale innovazione fu l'attore, cantante e impresario Francisco Arderiús. Egli capì che queste stampe potevano essere sfruttate a scopo pubblicitario nel momento forse della loro maggiore diffusione sul mercato, se pensiamo che in circa cinque anni, dal 1863 al 1867, ne furono prodotte una ventina dalla casa Marés. Arderiús era un uomo con spiccato senso degli affari e colse l'occasione nel momento migliore: produrre *aleluyas* per i suoi spettacoli. La sua iniziativa restò unica per il teatro madrileno, anche relativamente alle sue messinscene, ma aveva in sé il seme per far germogliare la realizzazione di stampe teatrali pubblicitarie a Barcellona pochi anni dopo.

L'impresario madrileno era originale nelle sue iniziative e non si accontentò di accettare la tradizione iconografica di stampatori come Marés, perché le sue *aleluyas* dovevano essere diverse, appetibili, nuove e perché dovevano avere una nuova funzione. Così nacque un nuovo stile e, in un paio di casi, addirittura una nuova strutturazione rispetto a quella concepita fino ad allora dalla stampa tradizionale. Il lettore della stampa era lo stesso spettatore che andava a teatro, quindi nella sua lettura riconosceva non una trama teatrale, ma *quello* spettacolo. Riconoscere specificatamente uno spettacolo fu una prerogativa di tutte le *aleluyas* dei Bufos, la compagnia fondata da Arderiús su imitazione dei Bouffes Parisiens di Offenbach. Di conseguenza cambiò la logica commerciale legata allo smercio delle stampe, passando da un sistema di distribuzione viaria esercitata dai ciechi, alla vendita presso la biglietteria del teatro.

C'è da dire, inoltre, che la commercializzazione del teatro nei suoi vari aspetti fu la conseguenza della concezione dello spettatore che Arderiús aveva: lo spettatore per lui era più simile a un consumatore che a un fruitore culturale e psicagogico. Arderiús, a cui la gloria non interessava perché non dava da mangiare[19], non fece mai mistero sulla sua intenzione di guadagnare e capì che l'unico modo per farlo era divertire il pubblico. "Ganar dinero dando gusto al consumidor"[20], "lujo en el espectáculo, baratura en los precios"[21], la messinscena è costosa quando non frutta[22], "hemos procurado tener de todo un poco, a gusto del consumidor, zarzuela

19 Cfr. Antonio San Martín, *Confidencias de Arderiús. Historia de un bufo*, Madrid, Imprenta Española, 1870, p. 80.

20 *Ayer y hoy. Apuntes curiosos y entretenidos dedicados al periódico "El imparcial"*, Madrid, Imprenta de Manuel G. Hernández, 1878, p. 48

21 Bufos Arderiús, *Viaje al sol por Junio Viernes*, Madrid, Imprenta Española, 1870, p. 5.

22 Francisco Arderiús, *Hasta los gatos quieren zapatos*, Madrid, Velasco y Romero impresores, p. 18.

séria, zarzuela cómica, zarzuela bufa y zarzuela de espectáculo"[23], sono solo alcune espressioni usate da Arderiús, indicative per capire che idea avesse del pubblico. È interessante l'uso della parola *consumidor* che implica l'idea di procurare allo spettatore un piacere immediato. Il consumo non doveva essere legato solo al pagamento del biglietto di ingresso, ma anche all'acquisto di materiale inerente agli spettacoli, come libretti e pubblicazioni fatte periodicamente da Arderiús sul tipo della biografia[24]. Come un ulteriore modo di promuovere il suo teatro, nel 1871, Arderiús iniziò a pubblicare anche una rivista, «La correspondencia de los Bufos», che ebbe, però, vita molto breve[25].

La ventata di novità apportata da Arderiús non fu immediata e improvvisa, ma si manifestò al termine di una lunga gavetta durata dieci anni, durante la quale l'attore-cantante-impresario imparò il mestiere di teatrante e pioneristicamente sperimentò iniziative pubblicitarie attraverso la fotografia. La Storia del Teatro ha sempre snobbato Arderiús, ritenendolo un personaggio privo di spessore artistico e quindi senza importanza. Eppure, il teatro dei Bufos ebbe un impatto molto forte sul mondo spettacolare della Madrid di metà Ottocento, soprattutto per quanto riguardò la moda del momento e l'aspetto commerciale. La comicità verbale, allo stesso modo di quella gestuale, si definì nei dieci anni di gavetta passati soprattutto nella compagnia del Teatro de la Zarzuela.

La compagnia dei Bufos faceva *tourneés* in tutta la Spagna, ma sin dall'inizio una delle sue piazze preferite fu Barcellona. Qui, secondo una testimonianza, Arderiús assistette alla messinscena della parodia di *El puñal del godo* di Zorrilla. Arderiús, trovandosi a Barcellona, andò al Taller El Embut, un circolo il cui direttore artistico era Ramón Rosell, in cui erano rappresentati balli, concerti e *zarzuelas* buffe. L'attore fu invitato da Rosell a un rinfresco e notò che i tovaglioli erano delle *aleluyas*[26]. Anche se l'episodio è databile tra il 1867 e il 1870, è possibile restringere il lasso temporale al solo 1867, proprio in virtù del fatto che Arderiús fu attratto da quegli strani tovaglioli. Le *aleluyas* erano ben conosciute a Madrid, però forse l'episodio

23 Francisco Arderiús, *Teatro del Circo. Los Bufos Arderiús. Tercera campaña. 1868 a 1869*, Madrid, Imprenta Española, 1868, p. 8.

24 A proposito della biografia, devo ricordare che l'autore, Antonio San Martín, era anche il proprietario dell'omonima libreria dove era situata la biglietteria del Teatro de los Bufos. Qui era venduto tutto il materiale propagandistico dei Bufos. La biografia, benché con contenuti molto diversi, nacque, dopo quattro stagioni, probabilmente su ispirazione di quella dei Bouffes scritta da Albert de Lasalle uscita alle stampe, invece, cinque stagioni dopo l'esordio.

25 Il settimanale, conservato a Madrid, presso la Biblioteca Nacional, iniziò il 16 febbraio 1871 e finì il 12 agosto dello stesso anno. Mancante il numero 12. La sezione degli annunci è nutrita di pubblicità, *sponsors* evidentemente, che ne permisero la pubblicazione.

26 Cfr. Antonio San Martín, *Confidencias de Arderiús. Historia de un bufo*, cit. p. 128-9.

di Barcellona gli dette lo spunto per farne produrre alcune per il suo teatro. Così nei giorni di Natale del 1867 apparvero tre *aleluyas* di tre spettacoli dei Bufos: *El joven Telémaco*, *Los infiernos de Madrid* e *Los novios de Teruel*. I tre spettacoli furono ripetutamente messi in scena durante quei giorni e in «Diario Oficial de Avisos de Madrid» del 28 dicembre[27], nel tamburino sul Teatro de los Bufos, sono annunciati *regalos bufos* e giocattoli per i bambini. Il 24 dicembre debuttò *Los novios de Teruel*[28], una parodia di *Los amantes de Teruel* di Hartzenbusch, e nel libretto, nell'ultima battuta, Pedro, padre di Isabel dice a proposito dello spettacolo:

Con un pliego de aleluyas
que lo podremos vender
para escarmiento de amantes
y encanto de la niñez.
(se ponen todos en fila)
Historia sucinta y fiel
de los Novios de Teruel[29].

Le *aleluyas*, dunque, avevano tutta l'intenzione di essere una pubblicità per le messinscene.

A proposito dell'editore, è da segnalare che Arderiús non scelse Marés, ma un certo Ferrer, come risulta dalle note editoriali dell'*aleluya* di *Aleluyas de El joven Telémaco*[30]. Delle tre *aleluyas -Aleluyas de El joven Telémaco*, *Teatro Bufo*, *Los infiernos de Madrid*[31] e *Historia sucinta y fiel, Los novios de Teruel-*[32] ho trovato le edizioni Ferrer solo della prima e della terza, e portano rispettivamente i numeri 1 e 3, mentre la seconda (come le altre) entrò a far parte del catalogo Marés-Minuesa con il numero 108. Secondo Botrel, l'*aleluya* di *Los infiernos de Madrid* portava il

27 Cfr. «Diario Oficial de Avisos de Madrid», anno XXI, n. 363, 28 dicembre 1867.

28 L'edizione a cui mi riferisco è: Eusebio Blasco, *Los novios de Teruel*, Madrid, Imprenta José Rodríguez, 1867 (musiche di Pascual Juan Emilio Arrieta y Corera).

29 "Con un foglio di *aleluyas*/ che lo potremo vendere/ per punizione di amanti/ e incanto dei bambini./ (Si mettono in fila)/ Storia succinta e fedele/ dei Fidanzati di Teruel".

30 L'*aleluya*, edita nel 1867 a Madrid da Ferrer, è conservata a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya. Al Museo Municipal di Madrid ne è conservata un'altra, sempre di Ferrer, datata 1868.

31 L'*aleluya*, edita da Minuesa, è conservata a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya. Al Museo Municipal di Madrid ne è conservata un'altra edita da Marés nel 1871. Non sono riuscito a trovare l'originale di Ferrer.

32 L'*aleluya*, senza note editoriali, si conserva a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya. Al Museo Municipal di Madrid ne è conservata un'altra edita da Marés nel 1871 con il titolo di: *Los novios de Teruel en "Los Bufos" madrileños.*

numero 4 del catalogo Ferrer e non 2 come spontaneamente saremmo portati a credere[33]. Le *aleluyas* furono riedite da Ferrer nel 1868, per poi confluire nel 1871 nel catalogo di Marés, che evidentemente acquisì le matrici, e infine in quello di Minuesa (che poi era lo stesso di Marés) nel 1875. Però, solo le edizioni di Ferrer sono strettamente legate alla manovra pubblicitaria di Arderiús. Le ristampe successive di Marés-Minuesa ebbero solo la funzione di memoria dello spettacolo o di gioco per i bambini[34].

Per scoprire il percorso storico della nascita delle *aleluyas* di Arderiús, non va dimenticato l'inizio dell'attività dei Bufos nel 1866 al Teatro de Veriedades, che proseguì nella stagione seguente, nel settembre 1867, al Teatro del Circo, un tempo detto Teatro de la Bolsa. Il Teatro de Variedades era ubicato in "calle de la Magdalena", la stessa strada dove aveva sede l'esercizio commerciale di Ferrer. A questo proposito, consultando il registro del censimento del 15 novembre 1868 risulta che, in tale strada, vi era un negozio gestito da José Ferrer y Robba, e nel registro del 1 ottobre del 1869 è specificato come un magazzino di carta e commercio di seta sempre di Ferrer. Mentre il registro del 1 gennaio 1867 segnala un magazzino di carta colorata di un certo José Casal[35]. È chiaro che Ferrer si stabilì lì tra gennaio e dicembre 1867, perché nell'*aleluya* di *El joven Telémaco* del 1867 le note editoriali riportano la sede di Ferrer y C. in "calle de la Magdalena, n. 17". Tuttavia, si può stabilire che Ferrer aprì la sua attività tra gennaio e aprile-maggio, quando ancora Arderiús gestiva il Teatro de Variedades. Lavorando nella stessa strada probabilmente i due uomini si conobbero lì. Non è da trascurare che Ferrer era un catalano di Valenza, un altro antico e importante centro di produzione di *aleluyas* insieme a Barcellona. Ma il suo rapporto con queste stampe popolari fu instaurato su sollecitazione del madrileno Arderiús (ricordo che le *aleluyas* teatrali in questione sono le prime della serie Ferrer). Riassumendo, si può ipotizzare che Arderiús vide i tovaglioli a forma di *aleluyas* a Barcellona e, una volta tornato a Madrid, incaricò il catalano Ferrer, che già conosceva, di produrne alcune per i suoi spettacoli. Trattandosi di messinscene di successo di pubblico, Arderiús colse l'occasione di

33 Jean-François Botrel, *La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando*, in *Aleluyas*, a cura di Joaquín Díaz, Urueña, TF. Media y Diseño, 2002, pp. 25-43, p. 40.

34 La questione se le *aleluyas* avessero come fruitori solo i bambini e/o gli adulti, mi pare la risolva in modo significativo Caro Baroja con una frase: "Las aleluyas no son, en general, un género puramente infantil, sino más bien un género infantilizado, cosa que ocurre con muchos juguetes que hacen los adultos dicendo que son para niños cuando, en la realidad, están pensados por los mismos adultos… para ellos." ("Le *aleluyas* non sono, in generale, un genere puramente infantile, ma piuttosto un genere infantilizzato, cosa che succede con molti giochi che fanno gli adulti dicendo che sono per bambini mentre, in realtà, sono pensati dagli adulti…per sé stessi" (Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p. 423).

35 I registri sono conservati a Madrid, presso l'Archivo de Villa, *Estadistica 5.329.3; 5.422.5; 6.261.4*.

Fig. 8

vendere le sue stampe alla biglietteria del teatro o all'ingresso del teatro, questo non lo sappiamo, però una testimonianza tarda e generica lo farebbe pensare:

Parece observarse que, en un momento, así como hoy después del éxito de la película viene una impresión tipográfica que lo recuerda o afianza, tras el éxito teatral, drámatico o cómico, se componía el aleluya humilde que incluso se llegaba a vender a la puerta de los teatros, junto con los libretos, programas, extractos, etc[36].

Tra le stampe prodotte per gli spettacoli di Arderiús, porto a esempio quella di *Los novios de Teruel* (fig. 8), parodia di *Los amantes de Teruel* di Hartzenbusch. Lo spettacolo andò in scena il 24 dicembre 1867 e, nel periodo natalizio, apparvero le stampe del teatro dei Bufos. La trama del testo è coincidente con quella sviluppata dalle vignette, e le didascalie sono tradotte fedelmente in immagini. Contrariamente alle stampe tradizionali madrilene di soggetto teatrale, dove l'aspetto scenografico è totalmente trascurato, in questa, come in quella di *Los infiernos de Madrid*, grazie alla riduzione da 48 a 24 vignette, l'azione si svolge in un'ambientazione ben leggibile. Per esempio, la didascalia di apertura al primo quadro dice:

Huerto en casa de Isabel. A la derecha del espectador la casa, a la cual se sube por cuatro o cinco escalones. Ventana practicabile. Bancos en la escena y en diferentes lados. Tapia en el fondo y a la izquierda, que es donde está la puerta de entrada al huerto. Villanos y villanas con guitarras y panderas invaden la escena. Diego entra con ellos y se sienta en un banco muy triste y meditabundo[37].

36 "Sembra di notare che, così come oggi dopo il successo del film segue una stampa tipografica che lo ricorda o lo sostiene, dopo il successo teatrale, drammatico o comico, si componeva l'umile *aleluya* che si arrivava a vendere anche alla porta dei teatri, insieme ai libretti, programmi, estratti, ecc." (Julio Caro Baroja, *Ensayo sobre literatura de cordel*, cit. p. 418).

37 "Orto di casa di Isabel. Alla destra dello spettatore la casa, alla quale si accede salendo per quattro

Nella prima vignetta sono visibili tutte queste cose, però vi è un unico punto di disaccordo: la casa si trova alla sinistra dello spettatore. Siccome nelle altre due didascalie che descrivono le rispettive scene non si trovano indicazioni così precise nella disposizione degli elementi scenici, per verificare eventuali altre discordanze, sono indotto a ipotizzare che il disegnatore abbia fatto confusione nell'elaborare il 'negativo' in vista dell'incisione. Ma può darsi benissimo che in sede di allestimento, Arderiús o lo scenografo, presumibilmente Luis Muriel, si siano poi decisi a invertire la collocazione dei vari elementi scenografici.

Un altro indizio sul legame delle vignette con lo spettacolo è rintracciabile nella quartina della vignetta n. 22, dove al primo verso è riportata una battuta onomatopeica, esclamata da Diego prima di morire. Diego fu interpretato da Arderiús, noto per questo tipo di recitazione. Un' altra prova a favore del legame diretto con lo spettacolo si trova nell'ultima vignetta. I personaggi, o meglio gli attori, sono disposti in fila per i saluti finali e sono accompagnati dalla seguente quartina:

Esta es la historia sucinta
De los novios de Teruel,
Escrita de buena tinta
Buen tintero y buen papel[38].

Fig. 9

Arderiús pubblicizzò con questo sistema i suoi spettacoli anche nelle sue *tournées* a Barcellona, coinvolgendo le due note stamperie locali Succesors Bosch e Clará. Vi è il caso in cui queste stamperie editarono vignette per uno stesso spettacolo: la *zarzuela Los sobrinos del Capitán Grant* (figg. 9-10)[39] che debuttò a Madrid al Teatro del Príncipe Alfonso il 25 agosto 1877 e a Barcellona al

o cinque scalini. Finestra praticabile. Panchine in scena poste in diverse parti. Muro sul fondo e alla sinistra dove si trova la porta di ingresso all'orto. Villani e villane con chitarre e tamburelli invadono la scena. Diego entra con loro e si sistema su una panchina molto triste e meditabondo".

38 "Questa è la storia succinta/ Dei fidanzati di Teruel/ Scritta bene/Di buona penna e di bella figura."

39 Le *aleluyas*, edite da Succesors Bosch e Josep Clará, entrambi di Barcellona, si conservano a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya.

Fig. 10

Teatre Principal all'inizio del 1880. La messinscena fu concepita a grande spettacolo con diciotto cambi di scena, numerose comparse e balli, tutto immerso in un gran lusso. La messinscena di tale *zarzuela* dovette avere una vasta eco pubblicitaria, o comunque un largo consenso di pubblico, se oggi disponiamo addirittura di due *aleluyas*. La loro testimonianza è alquanto preziosa, perché consente una serie di confronti, tra loro, con il libretto, con le cronache, con le scenografie e con una fotografia, che rivelano il loro stretto legame con lo spettacolo.

Le due stampe, confrontate tra loro, caratterizzate ognuna da uno stile proprio, sono sostanzialmente sovrapponibili, sia dal punto di vista dello svolgimento dell'azione, sia per i costumi, sia per l'uso delle terzine. Le narrazioni figurative a loro volta seguono fedelmente la trama del testo e le sue didascalie[40]. Come accennato poco sopra, la *zarzuela* contava diciotto cambi di scena, soltanto alcuni dei quali - gli stessi – appaiono in entrambe le vignette. Due cronache del tempo possono aiutarci a capire il perché di un comportamento simile nella selezione delle scene. In un articolo apparso in «Lo nunci politich y literari» sono elencati i luoghi in cui si svolge l'azione scenica: il Cile, dove alcune donne ballano fumando il sigaro; la pianura argentina, dove i protagonisti si imbattono in dei soldati capeggiati da un generale; il fondo del mare australiano; l'isola dei maori, un vulcano. Complessivamente la critica è positiva, in particolare nei riguardi delle interpretazioni con l'emergenza di Arderiús, "inimitabile, y fent morir de riurer"[41]. Un plauso particolare è riserbato alla scena del fondo del mare che "es de molt efecte"[42]. L'autorevole rivista «La ilustración española y americana» stila un articolo molto più dettagliato:

40 L'edizione a cui mi riferisco è: Miguel Ramos Carrión, *Los sobrinos del Capitán Grant*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1880 (musiche di Manuel Fernández Caballero).

41 "Inimitabile e che fa morire dal ridere".

42 Cfr. Lo vell de la font, *Teatros*, in «Lo nunci politich y literari», anno IV, Epoca II, n. 2, 7 febbraio 1880.

[…]. El público ve pasar sucesivamente ante sus ojos el patio de una casa de vecindad en Madrid; la cubierta de un barque inglés; una plaza de Santiago de Chile; un desfiladero de los Andes; ascende a uno de sus picos más elevados; presencia un terremoto y un desprendimiento de témpanos y rocas; ve un hombre arrebatado por un condor; asiste a un fusilamiento cómico y a una inundación, recorriendo la America del Pacífico al Atlántico. En Australia ve hundirse un tren desde un puente colgante; danzas de salvajes; posadas y grutas; una montaña cuyo volcano hace erupción; cueva de unos pescadores de coral; la superficie del mar; el fondo de éste, con vegetaciones submarinas, ramos gigantescos de un lecho de coral sobre el cual están los restos de un vapor destrozado; una lucha de buzos dentro de las aguas; la consagración de un cachique en un templo de fantástica arquitectura, y otros espectáculos que seguramente habremos ometidos, todo ello presentado con verdadero lujo escénico y decoraciones de mucho efecto pintados por los Sres Busato, Bonardi y Valls. […][43].

Infine, un ultimo articolo tratto da «Almanaque del Diario de Barcelona» critica negativamente la messinscena. Dopo aver individuato nella compagnia diretta da Arderiús "muy pocos artistas recomandables", snobba la scenografia, portata da Madrid, definendola "de escasa importancia como pintura escenográfica y dista muy mucho de valer lo que las decoraciones y demás aparato escénico, que estamos acostumbrados a ver en los espectáculos de esta clase, que se montan en nuestros teatros por pintores escenográficos catalenes"[44]: la scenografia, ritenuta senza alcun valore rispetto a quelle catalane ideate principalmente da Soler i Rovirosa, non meriterebbe di essere ricordata nei particolari. La linea critica di «Almanaque del Diario de Barcelona» nei confronti di Arderiús non fu mai benevola, mentre possiamo notare il tono diverso con il quale «Lo nunci politich y literari», rivista catalana, elabora l'articolo. I tre articoli menzionati concordano nel ricordare

43 "Il pubblico vede in successione davanti ai suoi occhi il cortile di una casa di Madrid; la coperta di una nave inglese; una piazza di Santiago del Cile; un passo delle Ande; ascende a uno dei suoi picchi più elevati; presenzia un terremoto e una frana di rocce; vede un uomo rapito da un condor; assiste a una fucilazione comica e a un'inondazione, attraversando l'America dal Pacifico all'Atlantico. In Australia vede precipitare un treno da un ponte sospeso; danze di selvaggi; locande e grotte; una montagna con vulcano in eruzione; una spelonca di pescatori di corallo; la superficie del mare; il fondo di questo, con vegetazione sottomarina, rami giganteschi di un letto di corallo sul quale stanno i resti di un vaporetto distrutto; una lotta tra palombari nelle acque; la consacrazione di un cacicco in un tempio dalla fantastica architettura, e altri spettacoli che sicuramente abbiamo omessi, tutto presentato con vero lusso scenico e scenografie di grande effetto dipinte dai signori Busato, Bonardi e Valls" (José Fernández Bremon, «La ilustración española y americana», anno XXI, n. 32, 30 agosto 1877, p. 130).

44 "Di scarsa importanza come pittura scenografica e dista molto dalle decorazioni e dall'apparato scenico che siamo abituati a vedere negli spettacoli di questo tipo, allestiti nei nostri teatri da pittori scenografi catalani" (*Revista de espectáculos*, in «Almanaque del Diario de Barcelona», anno XXIV, 1881, pp. 81-106, p. 85).

il notevole afflusso di pubblico alle rappresentazioni e quindi un grande incasso. Comunque dai primi due articoli si ricava che, essendo menzionate le stesse scene, probabilmente nelle *aleluyas* (edite forse per gli spettacoli estivi) furono incise quelle che ebbero più effetto sugli spettatori. La scena agita nel fondo del mare suscitò indubbiamente maggiore scalpore e le stampe le dedicarono tre vignette, l'edizione Succesors Bosch, e quattro quella Clará.

Verificata la corrispondenza dell'azione tra libretto, vignette e articoli, a confermare la diretta discendenza delle stampe dallo spettacolo, non possono aiutarci, come potremmo sperare, alcuni bozzetti scenografici[45]. Non perché non vi sia conformità tra bozzetti e stampe, ma in quanto lo spazio ridotto su cui dovette lavorare l'incisore non gli consentì di dare una definizione credibile all'ambientazione scenica.

Considerando tra i bozzetti che soltanto l'episodio del Dottore (interpretato da Arderiús) rapito dal condor e il particolare della scala a corda nel fondo del mare si ritrovano nelle due stampe (rispettivamente nella vignetta n. 18 nell'edizione Clará e n. 12 in quella Succesors Bosch, e vignetta n. 27 nell'edizione Succesors Bosch e n. 33-36 in quella Clará), possiamo soltanto verificare una corrispondenza tra una parte dei bozzetti e le stampe.

I costumi, invece, acquistano una certa importanza se si confrontano tra loro quelli degli omologhi personaggi delle due *aleluyas*: sono percepiti visivamente in modo diverso, a causa dei diversi stili delle due incisioni, tuttavia, per quanto concerne la loro tipologia, non vi sono dubbi che sia la medesima. Da ciò, si può dedurre che i costumi utilizzati in scena furono quelli incisi nelle vignette delle due *aleluyas*.

A tale proposito, tra la varia documentazione iconografica di questa *zarzuela*, vi è anche una fotografia di Arderiús nei panni del Dottore (fig. 11)[46]. Confrontandola con il ritratto del personaggio nelle vignette n. 10

Fig. 11

45 I bozzetti sono conservati ad Almagro, presso il Museo del Teatro.

46 La fotografia è conservata a Barcellona, presso l'Institut del Teatre.

dell'edizione Clará e la n. 5 di quella Succesors Bosch, si vede che presenta maggiori affinità con la prima. Si notano: il soprabito (a righe nella foto e a quadretti nella vignetta) lungo fin quasi sopra le caviglie e la scarpa in mano. La fotografia riporta in alto la dicitura "Teatro Español", forse riferita all'omonimo teatro estivo di Barcellona. Dopo gli spettacoli invernali del 1880, *Los sobrinos del Capitán Grant* fu inscenato molte volte in codesto teatro dal principio di giugno dello stesso anno[47]. Di conseguenza, la fotografia potrebbe risalire alla fine della primavera del 1880. Il ritratto del Dottore dell'edizione Clará, essendo molto simile a quello della fotografia, farebbe supporre che tale *aleluya* sia stata edita nell'estate. Quanto, poi, la fotografia sia servita all'incisore, o al disegnatore, come modello non è possibile stabilirlo.

Fig. 12

Nel campo dell'iconografia teatrale spagnola, il fenomeno Arderiús contribuì a un cambiamento nella concezione della tradizionale produzione di *aleluyas* teatrali. Nacque un vero e proprio smercio a basso costo di queste stampe che forse per la prima volta ebbero la funzione di pubblicizzare spettacoli.

L'iniziativa fu mutuata a Barcellona molto probabilmente dallo scenografo Francesc Soler i Rovirosa, le cui stampe sono fortemente segnate dai suoi figurini. Alcuni degli spettacoli di cui lo scenografo catalano curò l'allestimento scenico furono pubblicizzati mediante la stampa e la diffusione di *aleluyas*. Tra queste, è interessante il caso delle due *aleluyas* relative alla *zarzuela* di *De la Terra al Sol*[48]. L'edizione Clará (fig. 12) traduce in immagini la trama del libretto[49], dedicando le prime due vignette a una premessa. Qui, notiamo il pubblico che si reca a teatro

47 Cfr. *Revista de espectáculos*, in «Almanaque del Diario de Barcelona», anno XXIV, 1881, pp. 81-106, pp. 99-100.

48 Le *aleluyas*, edite da Succesors Bosch e Clará, sono conservate a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya.

49 L'edizione a cui mi riferisco è: Narcís Campmany - Joan Molas, *De la Terra al Sol*, Barcelona, Llibrería de Edualt Puig, 1881 (musiche di Nicolau Manent).

per vedere la *zarzuela*. La prima vignetta mostra un gruppo di persone radunate intorno a un cartellone con su scritto il titolo della *pieza*. Il distico relativo dice:

Barcelona entera vol
veurer De la Terra al Sol[50].

Il "vol veurer" è molto importante perché indica un successo in corso delle rappresentazioni: sembrerebbe essere un invito al lettore di recarsi a vedere lo spettacolo. Non si può non cogliere una dimensione pubblicitaria nel distico della prima vignetta. I versi relativi alla seconda vignetta invece dicono:

Hi ha en lo Tivoli trompadas
per comprar sillons y entradas[51].

L'immagine fa vedere che all'ingresso del Teatre Tivoli c'è una ressa per comprare i biglietti. Il lettore della stampa sarà stato certamente invogliato ad andare a teatro, leggendo una storia fantastica e avvincente e vedendo (o meglio intuendo) dei costumi stravaganti indossati da personaggi ancor più bizzarri. In un certo senso è confermata la funzione pubblicitaria della stampa.

Fig. 13

Nelle vignette sono riprodotte fedelmente le tipologie dei costumi dei figurini di Soler, datati maggio-giugno-luglio 1879 (si riporta soltanto un paio di esempi nelle figg. 13-14)[52], a conferma che questi furono presi a modello dall'incisore dell'*aleluya*. Inoltre, le piccole figure avevano probabilmente la pretesa di restituire in maniera fedele anche le scenografie realmente allestite a teatro, data la ricerca di una certa cura nell'ambientazione scenografica. A proposito delle scenografie, leggendo la seguente critica, possiamo soffermarci su un paio di punti:

50 "Barcellona intera vuole/ vedere De la Terra al Sol".

51 "Ci sono nel Tivoli resse/ per comprare poltrone ed entrate".

52 I figurini sono conservati a Barcellona, presso l'Institut del Teatre.

Fig. 14

Fue puesta en escena con variedad y riqueza de trages, aunque caprichosos y alegóricos de buen gusto mucho de ellos, que fueron ideados por el reputado pintor escenógrafo Francisco Soler y Rovirosa, quien presentó en el mismo espectáculo once nuevas decoraciones, bellas todas por su perspectiva y fantasía, produciendo escelente efecto particularmente las de los finales de los actos segundo y tercero. Los objetos de atrezo, abundantes variados y brillantes, contribuieron a la ilusión y colorito de los cuadros de la zarzuela […][53].

Oltre a rilevare la ricchezza e la stravaganza dei costumi e dell'apparato scenografico, il critico sottolinea la realizzazione di undici scenografie nuove, belle per prospettiva e fantasia, in particolare quelle della fine degli atti secondo e terzo. La didascalia della fine dell'atto secondo recita:

Fantástich jardins en lo Parque de la Lluna. Tot lo fondo es un bonich lago, alsantese al mitji un capritxós templet, el cual a son degut temps surtirá una grandiosa cascada d'aygua natural. Una gran plataforma en tercer terme, de part a part d'escenari, ab una gran escalinata al centro, per baixar a la gran plassa d'armas que ocupa lo primer terme del teatro[54].

53 "Fu posta in scena con varietà e ricchezza di costumi, molti di essi di buon gusto, sebbene capricciosi e allegorici, che furono ideati dal reputato pittore scenografo Francisco Soler y Rovirosa, il quale presentò nello stesso spettacolo undici nuove scenografie, tutte belle per la loro prospettiva e fantasia, producendo un eccellente effetto particolarmente quelle dei finali degli atti secondo e terzo. La macchineria, abbondante, varia e brillante, contribuì all'illusione e al colorito dei quadri della zarzuela." (*Revista de espectáculos*, in «Almanaque del Diario de Barcelona», anno XXIII, 1880, pp. 82-109, pp. 105-6).

54 "Giardini fantastici nel Parco della Luna. Il fondo è un bel lago, da cui si erge nel mezzo un capriccioso tempietto, dal quale a tempo debito sorgerà una grandiosa cascata d'acqua naturale. Una grande piattaforma in terzo piano, da una parte all'altra della scena, con una grande scalinata al centro, per scendere alla gran piazza d'armi che occupa il primo piano del teatro."

La vignetta numero 35 corrisponde a questa descrizione, senza l'aiuto della quale sarebbe però abbastanza difficile individuarvi tutta la grandiosità descritta. Sull'ultima scena del terzo atto, non possiamo fare nessuna osservazione, perché la didascalia è estremamente sintetica: "Gran ball. Apoteósis," a cui corrisponde l'ultima vignetta incisa in modo decisamente sommario.

Fig. 15

L'altra *aleluya*, edita da Successors Bosch, *De la Tierra al Sol pasando por la Luna* (fig. 15), come si vede in castigliano e con una variante nel titolo, è singolare perché presenta delle caratteristiche assolutamente non tradizionali. Ma prima di passare a un'analisi strutturale, bisogna osservare con sorpresa che la storia raccontata non è quella del libretto di Campmany e Molas. Il tema del viaggio fantastico verso la Luna e il Sole fu mutuato dalla novella *De la terre à la lune* di Jules Verne del 1865. Nel 1876, al Teatro del Príncipe Alfonso di Madrid, sotto la direzione di Arderiús, andò in scena *El viaje a la Luna*[55], forse sulla scia dell'operetta di Offenbach *Voyage dans la Lune*, del 1875. Infine, il 22 dicembre 1870, al Teatro del Circo andò in scena la *zarzuela De la Tierra al Sol* per i Bufos di Arderiús[56].

Tuttavia, nessuna delle opere citate sembra avere relazione con le prime diciannove vignette. Secondo Amades[57], queste prime vignette farebbero riferimento alla novella di Verne, a cui sarebbero state aggiunte delle "escenes de la comèdia lírica catalana *De la Terra al Sol*". Amades non fa nessun cenno al fatto che quelle che definisce scene sono in realtà i figurini di Soler. Infatti, dopo l'allunaggio del proiettile, le vignette dalla numero 21 fino alla 47, tranne le numero 34-38, pas-

55 Di questa *zarzuela* restano alcuni bozzetti attribuiti a Pedro Valls, datati 1876 e conservati a Barcellona, presso l'Institut del Teatre.

56 Cfr. Madrid, Centro de Documentación Teatral, *Teatro 1865-, Teatro del Circo, stagione 1870-1*.

57 Cfr. Joan Amades – J. Colominas - P. Vila, *Imatgeria popular catalana. Les auques*, Barcelona, Editorial Orbis, 1931, 2 voll., vol. II, p. LIV.

Fig. 16

sano in rassegna tutti i personaggi che prendono parte alla storia. Le numero 34-38 e 44-48 raffigurano, invece, alcune scene tratte dalla *zarzuela*. I personaggi incisi sono le copie esatte a mezzobusto dei figurini di Soler, i cui costumi si ritrovano anche nell'*aleluya* di Clará. Il risultato è un *collage* di due stili e soggetti diversi.

L'ultima *aleluya* da prendere in esame è quella in cui la tradizionale narrazione di un soggetto teatrale si dissolve: *Benefici è historia de D. Francisco Llano* (fig. 16)[58] in trenta vignette. L'intento dell'artista dell'*aleluya* è di ripercorrere le tappe fondamentali della vita dell'attore, e di fare una buona presentazione dello spettacolo e delle *performances* della beneficiata annunciata in suo onore. Il contenuto della stampa è diviso in due parti: una relativa alla storia dell'infanzia e giovinezza di Llano, più consona ai canoni narrativi tradizionali, e una propagandistica sulla rappresentazione della serata. Llano, il cui ritratto è riportato nella prima vignetta[59], era un generico, come risulta dal tamburino del «Diario de Barcelona» per l'annuncio della sua beneficiata[60]. Come dice il distico della vignetta n. 14, l'attore era un emulo di Leopoldo Fregoli. Non fu forse un caso che il giorno precedente, al Teatro Eldorado, Fregoli si sia esibito in una sua beneficiata in *Eldorado*, allestendo un teatrino in scena[61]. L'artista italiano si cimentò in prestidigitazioni, danza serpentina ed esercizi in musica per *clown*. Il repertorio proposto da Llano non era di carattere così performativo, ma parodistico certamente, dal momento che la beneficiata consisté di una parodia di *Los aman-*

58 L'*aleluya* è conservata a Barcellona, presso la sezione disegni e stampe della Biblioteca de Catalunya.

59 Il ritratto è stato confrontato con un altro ritratto dell'attore sito in un pieghevole datato 29 aprile 1895, sempre per un'altra sua beneficiata (organizzata anche l'anno precedente), conservato a Barcellona, presso l'Institut del Teatre.

60 Cfr. «Diario de Barcelona», n. 104, 13 aprile 1896.

61 Cfr. «Diario de Barcelona», n. 103, 12 aprile 1896.

tes de Teruel, di un monologo (*Las astucias d'en Ricardo*) e di una *zarzuela* breve (*El empresario aburrido*).

Per come è strutturata l'*aleluya* che, a parte le vignette introduttive sulla giovinezza dell'attore, annuncia, ma non mostra lo spettacolo della beneficiata, essa rappresenta la massima espressione pubblicitaria di questo tipo di stampa. La sua produzione risale sicuramente a diversi giorni prima della messinscena del 13 aprile 1896. Il meccanismo di tale sistema promozionale è simile a quello degli odierni *trailers* cinematografici, in cui si annuncia il nome del regista e/o dell'attore protagonista insieme ai loro recenti successi e si mandano in onda dei *flashes* del nuovo film. Il lettore, quindi, avrebbe potuto avere un'idea dello spettacolo se già conosceva l'attore, altrimenti non gli restava altro che andare a teatro per scoprirlo.

Dall'*excursus* sulle *aleluyas* teatrali sono emersi fondamentalmente due tipi di funzionalità a livello comunicativo: uno appartenente alla sfera della memoria e uno alla sfera pubblicitaria. L'affermazione sulle scene del teatro spagnolo degli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento di una drammaturgia attenta alle problematiche sociali, in particolare all'arrivismo borghese, comportò la produzione di stampe con fini moralistici, il cui soggetto narrato era tratto proprio da questa drammaturgia. Il testo teatrale, come abbiamo visto con *El tanto por ciento*, diveniva così un pretesto per l'educazione morale, pur rispettando integralmente le azioni descritte. Si assiste a una sorta di sovrapposizione tra il contenuto della narrazione e la sua finalità. A un primo livello di indagine, si può accertare l'azione del testo, a un secondo livello la sua funzione.

Sempre negli stessi anni, la narrazione delle stampe popolari può tenere conto anche solo dell'intreccio, lasciando quasi certamente in secondo piano l'aspetto estetico. *El valle de Andorra* dedica l'attenzione esclusivamente all'illustrazione dell'intreccio mediante la composizione delle immagini con stile tradizionale, senza mai riferirsi a spettacoli realmente andati in scena. Le vignette tracciate in modo sommario, in cui le azioni dei personaggi erano, e sono, comunque comprensibili, pur avvalendosi dell'apporto dei versi, erano chiare al lettore perché si riferivano a storie di *piezas* ben conosciute.

Il lettore non doveva trovarsi a vedere e a leggere un qualcosa che aveva già visto, o che avrebbe potuto vedere a teatro, perché tali stampe servivano a comunicare moniti moralistici e a diffondere la conoscenza di intrecci teatrali che avevano avuto grande esito nelle messinscene. In esse, riscontriamo una funzione educativa di carattere morale o culturale. La trasmissione dell'educazione fa leva sulla memoria: l'essere umano ha l'esclusiva di trasmettere ad altri ciò che ha impa-

rato, altresì è in grado di creare un bagaglio culturale che può essere trasmesso da una generazione a un'altra[62].

Dal 1867, invece, la narrazione è inequivocabilmente incentrata sulla restituzione visiva delle relative rappresentazioni a teatro. Contrariamente ai casi precedenti, la stampa deve fugare ogni dubbio sulla sua natura teatrale e il lettore deve ritrovare nella sua lettura per lo meno l'idea della realtà scenica degli spettacoli, per ciò che concerne i costumi, le scenografie, ma anche certi stili recitativi e certi passaggi coreografici, come nel caso delle stampe inerenti agli spettacoli di Arderiús. Ciò è comprensibile se cogliamo la funzione attribuita a tali stampe, cioè la pubblicità degli spettacoli, o una sorta di programma di sala, dal momento che erano vendute all'ingresso dei teatri. L'intenzione di promuovere una messinscena è efficace nella misura in cui le immagini riescono a presentare al lettore/spettatore la realtà dello spettacolo stesso.

Ciò è particolarmente evidente nelle *aleluyas* post-1867, dove, a motivo pubblicitario, era di maggior interesse promuovere i costumi, le scenografie, le coreografie degli spettacoli e le particolarità di successo come, nel caso dei Bufos di Arderiús, la canzone "Suripanta", cantata dalle *suripantas* per *El joven Telémaco*, o il *nonsense* "Saracataplin, plin, plin", in *Los novios de Teruel*, piuttosto che le storie in sé, tra l'altro spesso prive di spessore artistico e morale.

L'altra novità fu la vendita delle stampe alla biglietteria o all'ingresso dei teatri[63]. Arderiús seppe vendere l'immagine dei suoi spettacoli, e la sua, come non era mai accaduto prima in Spagna. Fu amatissimo dal pubblico e ferocemente odiato da una parte della critica, la stessa che lo estromise dalla Storia del Teatro. Forse, il teatro di Arderiús, e Arderiús stesso, avevano molti punti artisticamente deboli, però quel teatro era fatto per essere consumato subito, non era per la gloria, era "un teatro para ver; no para leer"[64].

Non essendoci funzione educativa, diminuisce inevitabilmente il valore della memoria, poiché tutto è orientato al consumo, secondo il carattere pubblicitario della funzione. Paradossalmente, però, queste *aleluyas* sono confluite insieme alle altre nei documenti teatrali e nei monumenti dell'arte, arricchendo quel grande serbatoio di materiale storico utile ed essenziale per le singole storiografie.

---

62 Per un ragguaglio sull'argomento v.: Larry Squire – Eric Kandel, *Come funziona la memoria. Meccanismi molecolari e cognitivi*, Bologna, Zanichelli, 2010.

63 Amades, nella scheda relativa a *Los sobrinos del Capitán Grant*, nel catalogo delle *aleluyas* della casa Bosch, dice che la stampa era venduta alla porta dei teatri e che ne furono fatte molte edizioni (Cfr. Joan Amades - J. Colominas - P. Vila, *Imatgeria popular catalana. Les auques*, cit.; vol. II, pp. L-LI.).

64 "Un teatro da vedere; non da leggere" (*Teatro bufo*, La Habana, Imprenta Nacional, 1961).

In generale, l'*aleluya*, benché costituita di vignette, può essere considerata un documento iconografico unitario riferito alla narrazione di un evento spettacolare e/o di un testo drammatico. La stampa è un insieme di figure concepite per essere messe in sequenza e raccontare una storia. Le immagini legate fra loro da un comune denominatore stilistico e contenutistico introducono il concetto di serie elaborato da Molinari[65]. La serie è costituita di un certo numero di immagini unite fra loro da dei dati comuni che possono variare da una serie all'altra. Nel suo articolo, Molinari distingue varie tipologie di serie sulla base delle loro funzioni, non riuscendo, quindi, a elaborare un criterio univoco per definire una serie. La serie di figurini relativa allo spettacolo di *De la terra a sol* è priva di un qualsiasi rapporto di consequenzialità, ma va considerata nel suo insieme se vogliamo avere una documentazione sui costumi dello spettacolo. Al contrario esistono molte serie che invece vanno considerate come sequenze, perché presentano uno sviluppo narrativo. Arnheim, infatti, scrive che la sequenza è indispensabile per la comprensione totale dell'opera teatrale o musicale, che verrebbe meno nel caso di un mutamento dell'ordine degli avvenimenti[66]. Però, mentre "il drammaturgo e il romanziere si servono dell'azione", la "pittura e scultura narrativa presentano l'azione mediante gli oggetti". Gli oggetti vanno intesi nel senso dato da Lessing, ossia sono le cose che esistono l'una accanto all'altra, le cui proprietà visibili rappresentano il vero contenuto della pittura. Per la letteratura, le cose sono le azioni che si susseguono.

In generale, la serie come sequenza sembrerebbe essere la tipologia più idonea cui possano entrare a far parte le *aleluyas*. Nelle stampe, inoltre, notiamo una costante mescidanza tra narrazione e presentazione (singole vignette che mostrano personaggi o drammaturghi a mezzobusto) che guasta l'idea di sequenza pura, senza però mai mettere in dubbio -questo è importante- la loro natura di serie. Come tutte le serie-sequenza, ogni suo singolo elemento costitutivo, cioè la vignetta, non basta a sé stesso. Ugualmente, se estrapolassimo i versi dalla stampa essi perderebbero il loro significato e in molti casi ridurrebbero notevolmente la comprensione della vignetta a cui sono stati abbinati.

Burke, a proposito della serie iconografica, sottolinea un aspetto non trascurabile relativo alla funzione che esse possono assumere: "le immagini realizzate a scopo propagandistico si servono spesso dell'artificio della serie"[67]. Burke fa riferimento soprattutto alle figurazioni di natura storica o politica, però è chiaro che se

65 Cfr. Cesare Molinari, *Notes about Series in Theatre Iconography*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 85-92.

66 Cfr. Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1986, p. 308.

67 Peter Burke, *Testimoni oculari*, cit., p. 177.

pensiamo alla funzione educativa o pubblicitaria delle *aleluyas* teatrali resta inalterato il significato del termine "propaganda."

In conclusione, queste stampe hanno una funzione derivata da un'intenzione. Una funzione perché possa essere attendibile deve manifestarsi in una forma che sia in grado di essere immediatamente comunicativa. Per le *aleluyas*, tale forma fu trovata nella narrazione per vignette, dando ragione agli storici che oggi possono sostenere che "una serie di immagini offre una testimonianza più attendibile di quella fornita da immagini singole"[68].

68 Ivi, p. 218.

IMAGEN Y POLÍTICA: EL INQUIETANTE MUNDO DE SEM

Jesús Rubio Jiménez y Javier Urbina

Uno de los asuntos que más ha llamado la atención de la crítica becqueriana en los últimos veinticinco años ha sido la colección de acuarelas satíricas, *Los Borbones en pelota*. Su demoledor contenido político y la asociación de su autoría con Gustavo Adolfo y Valeriano Bécquer las convirtieron durante los años noventa en asunto de debate y polémica. Después, la calma volvió y hoy casi nadie habla ya de las controvertidas acuarelas salvo que alguna circunstancia relacionada con la monarquía española atraiga la atención sobre la licitud o no de caricaturizarla como sucedió con una imagen publicada en la portada de *El Jueves* en 2007 donde aparecían el príncipe Felipe y su esposa fornicando. Su publicación dio lugar a una denuncia y a una condena al dibujante a pagar una multa de 3.000 euros.

Han quedado las acuarelas, no obstante, asociadas a los artistas sevillanos aunque algunos pusimos reparos a su atribución becqueriana y, sobre todo, no se aportaron entonces pruebas sobre la participación de estos artistas en la debatida colección.

Las informaciones difundidas por los grandes diarios nacionales han jugado un papel fundamental en que así sea. Nadie cuestionó en sus páginas la autoría becqueriana ni se hicieron eco de las dudas que suscitaban con lo que la atribución quedó consolidada. Por ello, hoy se consideran obras de Valeriano y Gustavo Adolfo y se citan como tales en ediciones sobre el poeta o en ensayos interpretativos donde no se cuestiona la autoría y hasta se censura a quienes lo hacen[1]. Y cuando se duda de la autoría tampoco es fácil encontrar argumentaciones sino

1 Irene Mizrahi, *La poética dialógica de Bécquer*, Amsterdam, Editions Rodopi-Atlanta G. A., 1998. Lou Charnon-Deutsch, "The Pronographic Subject of *Los borbones en pelota*", en *Bodies and biases: sexualities in Hispanic cultures and literatures*, David William y Roberto Reis editors, University of Minnesota, 1996, pp. 274-293. Mercedes Alcalá Galán, «*Stupeur et tremblements*: estética de lo obsceno en *Los Borbones en pelota*», en *Venus venerada II: Literatura erótica y modernidad en España*, Madrid, Editorial Complutense, 2007, pp. 53-78. Ed. de José Ignacio Díez Fernández y Adrienne Laskier Martin.

apenas interrogantes[2]. Asentado el error es fácil presagiar qué barbaridades se irán diciendo en manos de quienes cultivan los llamados *estudios culturales* que entran en los temas con un fideísmo absoluto y dispuestos muchos de sus cultivadores a las más inverosímiles piruetas interpretativas. Los ensayos de Irene Mizrahi, Lou Charnon-Deutsch y Alcalá Galán ya se despeñan por estas laderas regocijándose del estupor y los temblores que suponen que provoca la colección de acuarelas en algunos lectores. En previsión de que tales desmanes no se multipliquen pensamos que conviene seguir indagando sobre el alcance de la fascinante colección de acuarelas y sobre sus autores, amparados tras el controvertido seudónimo.

Tampoco otros historiadores del periodo han andado más diligentes y han incorporado las acuarelas a la documentación satírica sobre la monarquía, particularmente los autores de biografías de la reina Isabel II para recalcar sus libidinosas costumbres –bien contrastadas como se sabe– pero que aún lo son más denunciadas supuestamente por el poeta de las *Rimas* en picarescos versos y dibujadas por su hermano Valeriano. Las imágenes han saltado a las páginas electrónicas y se hace un uso abusivo y simplificado de las mismas.

Nos contamos entre quienes en su día pusimos reparos a la atribución de las acuarelas a los hermanos Bécquer y adujimos ya documentos que nos hacían pensar en que el asunto era más complejo de lo que algunos pretendían. Nos acusaron de que pretendíamos mantener una imagen idealizada y hasta ñoña del poeta de las *Rimas*. Nada más lejos de nuestras intenciones entonces y ahora. Simplemente pedimos que se estudiaran sin precipitación y sin apriorismos las acuarelas y el seudónimo que las ampara antes de dar por sentado que Gustavo Adolfo y Valeriano eran los autores de las acuarelas y de los textos que las comentan. No excluimos su participación en la aventura sino que llamamos la atención sobre otros artistas gráficos y literatos cercanos. Y en ello estamos pasados veinte años con nuevas pruebas documentales y argumentos. En este asunto –como en otros– no debe contar la opinión, sino la documentación porque ante todo se trata de validar un documento con la mayor nitidez y precisión posibles.

Nos quedó la comezón de que se asociaran las acuarelas sin las matizaciones necesarias a los hermanos Bécquer y no por su contenido político-pornográfico que responde a patrones satíricos internacionales de entonces, sino por el riesgo que suponía de añadir más apócrifos a la obra de los artistas de los que se derivarían interpretaciones incorrectas.

Durante estos años hemos ido acumulando datos que permiten avanzar más en la clarificación del enigmático seudónimo. Los documentos son ya los suficientes como para que intentemos un relato de lo acontecido, un relato provisional, pero

2 Gustavo Adolfo Bécquer, *Leyendas*, Madrid, Akal, 1992, edición de J. Monleón, pp. 38-39.

con suficientes asideros como para que otros puedan añadir a partir de él nuevas piezas al rompecabezas y se vaya perfilando mejor el apasionante mundo que sustenta el controvertido seudónimo. Las imágenes nuevas firmadas por SEM que presentamos reunidas son muchas y de una variedad enorme.

Todo comenzó en 1986 cuando ingresaron las acuarelas de *Los Borbones en pelota* en Biblioteca Nacional en 1986 y las dio a conocer Lee Fontanella asociadas a los hermanos Bécquer en 1988[3].

3 Lee Fontanella, "El disparatado mundo palatino de SEM", *Álbum. Letras y Artes*, 17, 1988, pp. 29-34. La polémica llegó tras su ponencia en el congreso sobre *Los Bécquer y el Moncayo* en septiembre de 1990 –dirección científica de Jesús Rubio Jiménez– y con su edición en las actas: "El disparatado mundo palatino de Sem", en *Actas del Congreso Los Bécquer y el Moncayo. Celebrado en Tarazona y Veruela, septiembre de 1990*, Egea de los Caballeros, Centro de Estudios Turiasonenses-Institución Fernando el Católico, 1992, pp. 71-89.
La edición de las acuarelas en 1991 –en cuya presentación se acoge de nuevo el ensayo con el título de "El carnaval palatino de SEM"– trasladó el debate a los grandes rotativos nacionales: Valeriano Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer, *Sem, Los Borbones en pelota*, Madrid, El Museo Universal, 1991. Ed. de María Dolores Cabra, con estudios de Lee Fontanella y Robert Pageard.

Alguna vez se había asociado antes SEM a Bécquer. Lo hicieron Eduardo del Palacio en 1947, Francisco Pompey en 1953 en su librito sobre Valeriano y en tiempos más cercanos Rubén Benítez llamó la atención sobre este seudónimo referido a los Bécquer en la revista *Gil Blas*, cuando estos fallecieron en 1870. Esta nota necrológica es la prueba más firme de la participación los dos hermanos en el seudónimo, se publicó en la misma revista donde habían colaborado y cuando cualquiera podía desmentir tal uso[4]. Decía el suelto:

Ha muerto Gustavo Bécquer, cuando apenas hacía tres meses que dejó de existir su hermano Valeriano. La suerte ha sido despiadada con estos dos artistas, que tantas esperanzas hicieron concebir a los amantes de las letras y de las artes. Contra su costumbre, *Gil Blas* no puede hoy menos de consagrar un recuerdo a la memoria de quienes en la primera época de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma de SEM[5].

Después se han olvidado los límites que ponían a sus palabras: "la memoria de quienes en la primera época de esta publicación, ilustraron sus columnas con dibujos que llevaban la firma de SEM." Es decir, la primera etapa de la revista antes de estar prohibida durante varios meses y reanudarla cuando las circunstancias lo permitieron.

En 1991 se produjo la primera edición de las acuarelas y se abrió el debate sobre la colección, posicionándose quienes la reseñaron más o menos favorablemente a la atribución, aunque ello obligaba a replantear asuntos como el humorismo becqueriano o negando su atribución a los dos hermanos con argumentaciones diferentes[6].

Comenzaron a publicarse también artículos en los que se mostraba la incredulidad sobre la atribución de las acuarelas. El posicionamiento en contra más claro fue el de Joan Estruch. Mostró la incongruencia ideológica de estas imágenes respecto a sus posiciones políticas. Apuntó la cercanía de las acuarelas al pensamiento republicano y sugirió a Francisco Ortego y Vayreda como posible autor[7].

---

4 Eduardo del Palacio, *Pasión y gloria de Gustavo Adolfo*, Madrid, Libros y revistas, 1947, p. 94. Francisco Pompey, *Valeriano Bécquer*, Madrid, Publicaciones españolas, 1953. Rubén Benítez, "El periódico *Gil Blas* defiende a Bécquer censor de novelas, *Hispanic Review*, 36, 1968, pp. 35-43. Y "Los hermanos Bécquer en *Gil Blas*", *Ínsula*, 311, 1972, pp. 1, 10-12. Realiza un recuento Lee Fontanella en "El carnaval palatino de SEM", incluido en Valeriano Bécquer, Gustavo Adolfo Bécquer, *Sem. Los Borbones en pelota*, Madrid, El Museo Universal, 1991.

5 *Gil Blas*, 25-XII-1870.

6 Algunas reseñas: Ricardo Centellas en *El gnomo*, 1, 1992, pp. 141-144. Rubén Benítez, *Hispanic Review*, 61, 1993, pp. 575-577.

7 Joan Estruch, "Los Bécquer, ¿pornógrafos y republicanos?", *Ínsula*, 545, mayo de 1992, pp. 3-5.

En un segundo artículo adujo una prueba notable: un número suelto de la revista republicana *La Píldora* –su toma 15– correspondiente al 18 de marzo de 1869 firmada su cabecera por SEM, que seguía orientando la búsqueda hacia el mundo del republicanismo español nada cercano a la militancia política de los dos hermanos[8].

La cabecera de *La Píldora* –el único grabado de la colección de la revista– contiene datos de interés para su argumentación: en primer plano se ve la figura de una mujer simbólica, "la situación", que recibe a la fuerza "la píldora" que le administra un personaje que según Estruch representa a la prensa progresista; lleva un gorro frigio, emblema de la república, y al fondo se ve el trono español bajo un palio donde se lee "Se da barato", aludiendo a la búsqueda de candidatos a ocupar el trono que se estaban llevando a cabo en aquellos meses[9].

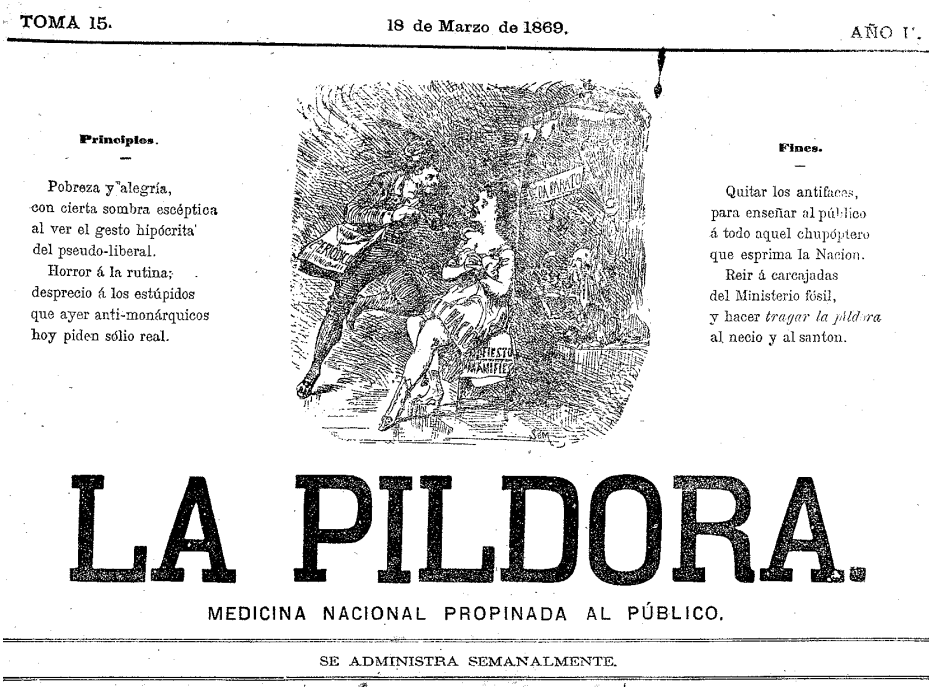
La Píldora se subtitulaba "medicina nacional propinada al público" y fue una de las muchas revistas nacidas tras la revolución de 1868 donde se debatió en la nueva

8 Joan Estruch, "Nuevos datos sobre SEM", *El gnomo*, 2, 1993, pp. 63-66. Yo recordé después que el periódico había sido prohibido según Iris Zavala por sus ideas junto con *La Igualdad* (Madrid) y *Los descamisados* (Cádiz); este quisimos verlo en Cádiz, pero no pudo ser; estaba detrás Roque Barcia (en mi artículo de *El gnomo*, 1994)

9 Acerca de las figuraciones simbólicas de la república, véanse Marie Angèle Orobon, "La symbolique republicaine espagnole: aux sources", en *Image et transmisions des savoirs*, Tours 1999. "Marianne y España: la identidad nacional en la primera república española", *Historia y política*, 13, 2005, pp. 9-30. Francisco Javier Maestrojuan Catalán, "El lenguaje en imágenes: 1873, España y la republica. Un coqueteo a través de la prensa satírica", *Anthropos*, 223, 2009, pp. 185-198.

situación qué hacer en el país, apostando por la república. Pero nada permite aclarar más la autoría de Francisco Ortego.

En 1994 se publicó el ensayo de Jesús Rubio "En torno a la autoría y primera difusión de *Los borbones en pelota*" con las primeras evidencias documentales de la asociación entre alguna de las acuarelas y el dibujante Francisco Ortego[10]. Estas evidencias son la publicación de versiones litográficas de dos de las acuarelas, una de ellas firmada por Ortego en *El siglo ilustrado* en los primeros días octubre de 1868, es decir, apenas producidos los acontecimientos que llevaron a la reina al exilio. El dato tiene importancia porque no hubo margen para la apropiación de la imagen, ya que su contenido remite a acontecimientos de los días anteriores. Eran imágenes surgidas de la actualidad política española y difundidas al hilo de los acontecimientos.


TOMA 15. 18 de Marzo de 1869. AÑO I.

Principios.

Pobreza y alegría,
con cierta sombra escéptica
al ver el gesto hipócrita
del pseudo-liberal.
Horror á la rutina;
desprecio á los estúpidos
que ayer anti-monárquicos
hoy piden sólio real.

Fines.

Quitar los antifaces,
para enseñar al público
á todo aquel chupóptero
que esprima la Nacion.
Reir á carcajadas
del Ministerio fósil,
y hacer *tragar la píldora*
al necio y al santon.

LA PILDORA.

MEDICINA NACIONAL PROPINADA AL PÚBLICO.

SE ADMINISTRA SEMANALMENTE.

Una segunda acuarela en versión litográfica fue localizada en la colección de don Antonio Bonet por Jesusa Vega. Es prueba menos precisa al no estar firmada, aunque alguien ha escrito en su margen que la litografió Ortego. Pero ¿quién y cuándo? ¿Con qué conocimiento de lo sucedido? No se ha podido precisar por el momento, es una hoja suelta sin indicaciones de la publicación periódica en que apareció.

10 Jesús Rubio Jiménez, "En torno a la autoría y primera difusión de *Los borbones en pelota*", *El gnomo*, 3, 1994, pp. 65-91.

Se abrió con estas litografías el debate sobre la autoría de las acuarelas y el asunto de la difusión de las imágenes, reproducidas con otras técnicas para ponerlas al alcance de un público amplio. Es un aspecto fundamental para la comprensión de las imágenes y para explicar el hermetismo que acompañó a su creación: por su contenido podían causar peligro a sus autores y por lo tanto les pareció oportuno cobijarse bajo un seudónimo. Las acuarelas se reproducían litográficamente, uno de los procedimientos más eficaces y baratos para su multiplicación.

Los borbones en pelota no fueron una colección de acuarelas destinada al disfrute particular, sino pensadas para que tuvieran una difusión amplia en la prensa litografiadas o reproducidas por otros procedimientos. Algunas circularon en versiones fotográficas como *carte-de visite* y en revistas. Tienen un carácter paródico de una moda de entonces: las tarjetas de visita fotográficas.

No obstante, hay que señalar algunos matices. La imagen que Fontanella adujo para probar su difusión como *carte-de-visite* es una imagen fotográfica manipulada del esposo de la reina, Francisco de Asís, con una cornamenta desmesurada. Es decir, esta imagen del cónyuge real no necesariamente fue extraída de las acuarelas –tampoco se puede afirmar lo contrario– mientras que las litografías a las que vengo aludiendo sí son versiones literales de dos acuarelas de la colección.

Repasando el libro de Ricardo Gónzalez sobre fotografía decimonónica *El asombro de la mirada* volvimos a encontrar nuevas pruebas de estas reproducciones con otras técnicas[11].

11 Ricardo González, *El asombro de la mirada. Cien años de fotografía en Castilla y León (1839-1939)* (Salamanca, 2002). Se encuentran nuevos testimonios de imágenes de *Los borbones en pelota* en versión de tarjeta y litográfica. Viñeta reproducida en p. 130.

Otro de los hallazgos de nuestra investigación es una viñeta litográfica que parece tener que ver con la misma técnica y uso de las imágenes creadas previamente[12].

La colección de acuarelas fue publicada de nuevo en 1996. Cambió el formato del libro y cambiaron algunos de los textos de presentación de los editores. Ahora se ofreció en edición apaisada más cercana a los formatos de los álbumes decimonónicos con lo que se reforzó la idea de que se trataba de un álbum de imágenes, cuando en realidad son imágenes sueltas, numeradas correlativamente si bien faltan algunas piezas.

El primer cambio notable en la nueva edición se encuentra en la cubierta y portada donde la colección es ahora *Sem, Los Borbones en pelota. Originales, textos y litografías de Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Francisco Ortego y*

12 Nos referimos a una litografía coloreada a mano con acuarelas y lápiz grafito incorporada en fecha posterior a los fondos de la Biblioteca Nacional (Inventario: 80.429).

otros artistas y escritores[13]. Se abría camino la tesis mantenida en mi estudio de que probablemente el seudónimo amparó a un colectivo de dibujantes. Es equívoco. No obstante María Dolores Cabra negaba esto[14].

En 1997, Beatriz Hernando en su confuso libro *Los hermanos Bécquer. Una aproximación al periodismo satírico madrileño del siglo XIX* aportó una nueva prueba notable para el debate al citar un número suelto de la revista *Esto se va, periódico satírico cuyo color esta indicado*, nº 2, correspondiente al 10 de enero de 1870, con una viñeta firmada por SEM: "Figuerola da un tiento a la romana"[15].

Y en 1998, Marie-Linda Ortega ha localizado y estudiado algunas colaboraciones francesas de SEM[16].

A estas evidencias se añaden ahora otras nuevas que permiten describir con mayor precisión el itinerario del debatido seudónimo, pero con toda probabilidad aún será corregida nuestra narración con la recuperación de nueva información y de otras imágenes. A lo conocido y citado debemos sumar estas evidencias:

La incorporación a los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid de cuatro nuevas acuarelas de SEM que completan un poco más la colección, llenando huecos de la numeración de las contenidas en los cartapacios. (Signaturas: Dib / 18 / 1 / 8455; Dib / 18/ 1 / 8456; Dib / 18 / 1 / 8457; y Dib / 18 / 1 / 8473).

La incorporación a los fondos de la Biblioteca Nacional de una litografía coloreada a mano con acuarelas y lápiz grafito, cuya firma es SEM (Inventario: 80.429).

El hallazgo de nuevas litografías firmadas por SEM en la revista *El trancazo.*

Una colección completa de *La Píldora*, cuyo estudio permite precisar mejor el horizonte ideológico en que se utilizó el seudónimo.

La presencia también de imágenes litográficas firmadas por SEM en el periódico *Los Sucesos.*

---

13 *Sem, Los Borbones en pelota. Originales, textos y litografías de Gustavo Adolfo Bécquer, Valeriano Bécquer, Francisco Ortego y otros artistas y escritores*, Madrid, La Compañía Literaria, 1996. Edición a cargo de Robert Pageard, Lee Fontanella y María Dolores Cabra Loredo.

14 Véanse además sus artículos, "La orquesta de SEM", *El gnomo*, 4, 1995, pp. 11-34. Y "Sem y el burdel imaginario: un estudio sobre *Los Borbones en pelota*", *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 38-46.

15 Beatriz Hernando *Los hermanos Bécquer. Una aproximación al periodismo satírico madrileño del siglo XIX*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, Biblioteca Universitaria, 1997, pp. 129-130.

16 Marie-Linda Ortega, "Donde se dan noticias desde París de Urrabieta, SEM y Ortego", *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 207-220.

Versiones fotográficas de algunas imágenes de *Los borbones en pelota* en un álbum fotográfico de Valladolid.

Una litografía suelta con la propuesta de un proyecto de monumento escultórico público dedicado en los héroes de la nación en 1869, firmada por SEM.

Nuevas viñetas firmadas por SEM en la revista *El Rey de bastos* en septiembre y octubre de 1872.

Varios pliegos de Aleluyas firmados por SEM, que amplían todavía más si cabe los registros genéricos del mismo, la ampliación de su difusión y también las dificultades para clarificar el alcance del seudónimo.

Con toda esta información vamos realizar nuestro relato, más pormenorizado que los hasta ahora conocidos de lo publicado al amparo de SEM, diferenciando dos etapas: 1865-1868 y 1868-1872. Con estos documentos, las acuarelas de *Los Borbones en pelota* se comprenden mejor, forman parte de una serie mucho más amplia.

Y no se necesita mucha agudeza para advertir que la publicación de nuevas imágenes en *El rey de bastos*, en 1872, descarta definitivamente que el seudónimo solo acogiera a los hermanos Bécquer.

1. SEM en *Gil Blas*: 1865-1868

La primera aparición de SEM conocida tuvo lugar en el agitado otoño-invierno político de 1865, mientras se sucedían los cambios ministeriales con el consiguiente movimiento de empleados y medidas represivas de la libertad de expresión. En esos meses se ha asociado el nombre de Gustavo Adolfo, a su participación en la prensa política en *Los Tiempos*, y a dos aventuras editoriales satíricas: las revistas *Doña Manuela* y *Gil Blas*.

DOÑA MANUELA.
PERIÓDICO POLÍTICO.
AÑO I. Madrid 26 de Setiembre de 1865. NÚM. 1.°

El primer y único número de ***Doña Manuela*** se publicó el 26 de septiembre de 1865. Fue recogido por la censura y se han vertido opiniones muy dispares sobre la participación de Gustavo Adolfo en esta fugaz empresa periodística. Él lo desmintió con una carta publicada el 3 de octubre en *Las Noticias*. No se ha demos-

trado lo contrario a pesar de los trabajos a favor de María Dolores Cabra[17]. O Joan Estruch Tobella[18].

Bécquer –al caer el gobierno presidido por Narváez–, perdió su puesto de censor de novelas[19]. Escribía en *Los Tiempos* desde donde se criticaba a los unionistas. Fue entonces cuando surgió la operación de *Doña Manuela*. La cercanía de Bécquer a la operación la juzga Estruch por su situación política, la amistad con algunos de los participantes en la pequeña revista. Justifica la mezcla de republicanos con seguidores de González Bravo en la dependencia de la política para sobrevivir con la literatura o el dibujo[20]. Se admita o no la participación de Bécquer en *Doña Manuela* su única imagen de la cabecera no arroja mucha luz para su participación en las imágenes de SEM publicadas en *Gil Blas*. Más bien es una prueba contraria, ya que la firma Ortego, a quien veremos –eso sí–, vinculado a SEM en años posteriores.

En diciembre de 1865 se inicia la colaboración en ***Gil Blas*** con el seudónimo de SEM o su abreviatura –S.– de los hermanos Bécquer[21]. La revista sufrió cortes continuos de la censura tanto en sus textos como en sus imágenes. Censuras acompañadas por multas y detenciones[22]. Publicar viñetas satíricas enmascarados bajo el seudónimo de SEM adquiere toda su lógica en este contexto de falta de libertad de expresión escrita y gráfica, reforzando aún más hábitos comunes en la manera de elaborar entonces los periódicos donde muchas colaboraciones aparecían sin firma o con seudónimos[23].

Y, además, la prensa por su estrecha dependencia de los avatares de la política era uno de los espacios donde se dirimían con mayor virulencia las diferencias ideológicas entre partidos. Los enfrentamientos entre periódicos llenaban las columnas de diarios y revistas y también se trasladaba la puja a las viñetas. Ya al co-

17 Cabra en *Los borbones en pelota*, 1996, ed. cit., p. 51.

18 Joan Estruch Tobella, "Bécquer, autor de *Doña Manuela*", *Spain and its Literature. Essays in Memory of E. Allison Peers*, ed. A. L. Mackenzie, Liverpool University Press, 1997, pp. 303-315. La parodia es la siguiente: "Hojas del árbol caídas, / juguetes del viento son; / las credenciales perdidas / ¡ay! son brevas desprendidas / de la higuera de la Unión."

19 Rafael Balbín Lucas, "Bécquer, fiscal de novelas", *Revista de Bibliografía Nacional*, III, fascículos 1 y 2, 1942, pp. 133-165.

20 J. Estruch, art. cit., p. 307.

21 Así lo afirma R. Pageard, *Bécquer*, ob. cit., p. 394.

22 La acuarela 67 de *Los Borbones en pelota* presenta amordazados a los periodistas de *La Discusión*, *La Iberia*, *Gil Blas*, *El Pueblo*.

23 Para una discusión metodológica sobre sus implicaciones, véase, Leonardo Romero Tobar, "Los seudónimos colectivos", en *Escribir en España entre 1840 y 1876*, Marie-Linda Ortega ed., Madrid, Fundación Duques de Soria y Visor Libros, 2002, pp. 93-104.

mienzo de *Gil Blas*, un grabado de Ortego sintetiza con su habitual claridad estas rivalidades: "Fraternidad de la prensa periodística"[24].

La escena representa una reyerta callejera en la que se enfrentan gentes de toda condición que personifican distintos periódicos: *La Época* (diario conservador), *La Regeneración, La Esperanza* y *El Pensamiento* (periódicos neos), *El Contemporáneo* (periódico conservador), *La Iberia* (periódico liberal) *El Pueblo* (periódico progresista)… Tras unas rejas observan dos suripantas bajo un letrero donde se lee Correspondencia y Noticias, es decir, *La Correspondencia de España* y *Las Noticias*. El pie del grabado lleva el siguiente comentario:

Gil Blas.– ¿Lo ven ustedes? La calle de la Política está intransitable. Siempre escándalos y alborotos. Yo llamaría a aquella reja… pero me han dicho en mi pueblo que huya en Madrid de los cuartos bajos.

Gil Blas muestra que a un primer momento de creación de imágenes firmadas por SEM sucedió otra etapa de explotación de las mismas en nuevos contextos, modificando su significado al ser reeditadas con otros comentarios. Estos usos nuevos de imágenes ya editadas previenen sobre la prudencia con que debe ser considerada la colaboración de los dos hermanos en *Gil Blas*. La serie está formada por cuatro entregas entre finales de 1865 y febrero de 1866: "Revista cómica, por Sem", *Gil Blas* (2-XII-1865); *Sem*, "Revista cómica", *Gil Blas* (30-XII-1865). *Sem*, "Itinerario de las máscaras el próximo Carnaval. Desde la guardilla a Capellanes", *Gil Blas* (20-I-1866). Y "El discurso de la corona, ilustrado por SEM", *Gil Blas* (24-II-1866).

Distinta consideración merecen las imágenes de SEM en los *Almanaques* anuales de *Gil Blas*: el *Almanaque de Gil Blas para 1866*, publicado a finales de 1865, que recoge colaboraciones firmadas por SEM, alguna de las cuales es nueva. Los *Almanaques* para 1867 y 1868, por el contrario, retoman imágenes publicadas anteriormente y no añaden nada nuevo salvo su actualización mediante los nuevos textos que las acompañan. Para entender la creación de las imágenes y sus usos posteriores es imprescindible su comentario contextualizado. Eran *revistas* de la actualidad en clave satírica y en esta se encuentran su origen y su sentido.

La **"Revista cómica, por Sem"**, publicada en *Gil Blas* el 2 de diciembre de 1865 consta de 8 viñetas con sus correspondientes pies. Falta una más en cuyo hueco se lee "La caricatura que ocupaba este hueco ha sido prohibida por el señor gobernador." Menos una, todas las caricaturas van firmadas con una "S." Siguiendo el orden de la página de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo las viñetas son las siguientes:

24 Ortego, "Fraternidad de la prensa periodística", *Gil Blas*, 2, 10 de diciembre de 1864.

a. Diálogo sonante

El duro.– Qué cara se vende Vd., señora! Hace un siglo que no se la ve por ninguna parte.

La onza.– ¡Qué quiere Vd.! Con esto del retraimiento anda una asustada.

El duro.– Pues mire Vd., la gorda va a ser cuando se retraigan los míos.

Se saludan las dos monedas personificadas (cuerpos humanos y la moneda como cabeza) y dialogan sobre medidas que estaba tomando Hacienda con vistas a la regularización y estabilidad de la moneda española en aquellos difíciles y agitados días.

b. Consulta

–*Un caballero*.– Pero será posible que no se encuentre remedio? ¡Un teatro que gozaba de tan buena salud!

–*Un periódico*.– Yo creo que con alguna que otra novedad y un par de buenos cantantes aplicados a la boca del estómago...

–*La Correspondencia*.– ¡Quiá! No es menester tanto. Bastará ponerle un suizo a las puertas.

Sentado en un sofá, agoniza el Teatro Real observado por distintos personajes que representan a los periódicos madrileños. El famoso coliseo arrastraba una vida lánguida desde hacía meses y esta dio lugar a numerosos artículos de los periodistas reclamando una mayor atención de las empresas responsables. Gustavo Adolfo se había destacado desde las páginas de *El Contemporáneo* reclamando mayor atención.

c. Despedida

–¡Vamos chiquito, vamos!... Te has portado como un caballero... Si se ofrece, volveré a llamarte... pero... con franqueza, ya estás haciendo mala obra... se acercan las elecciones y...

–¡Eso es, sirva Vd. a las gentes para que luego le den este pago!

Un esqueleto con su guadaña (el cólera) es despedido por un responsable político. Ya no es necesario para distraer la atención de las gentes. Es una viñeta que relaciona las imágenes no sólo con el acontecer diario que se estaba resumiendo sino con otros dibujos de Valeriano y de Gustavo Adolfo, sus bizarrerías, de las que ofrecen unas excelentes muestras los álbumes de Julia Espín.

d. Caricatura suprimida por orden del gobernador.

El espacio aparece en blanco con esta indicación. Era habitual entonces en las publicaciones periódicas dejar constancia del paso del lápiz censor dejando la página en blanco o llenando el espacio de lo censurado con una mancha negra.

e. Viaje alrededor de un editor

–Vamos, monono... atrévete. Tú que eres liberal independiente, y que has sido miliciano, ¿te negarás a ser editor responsable de esta buena moza?

–¡Cuando le digo a Vd. que me escamo!

Una esbelta mujer joven con gorro frigio e identificada como la prensa progresista dialoga con un editor. Trata de seducirlo para que se anime a dar la cara, pero el experimentado editor elude todo compromiso. Era una forma oblicua de crítica por la falta de libertad de expresión en la prensa. La siguiente lleva este pie:

f. Un caballero particular a quien no le importa un pito de nada, y que por lo tanto está llamado a hacer gran papel en la política española

Un personaje cosificado como un pito se pasea tranquilamente por la ciudad. Sin duda alude a los cercanos acontecimientos de la trágica noche de San Daniel en que fueron apaleados los estudiantes que se manifestaron en apoyo de sus profesores, tocando pitos como protesta. La represión fue brutal y hubo algunos muertos.

g. Aria de baja

–Pero señor, ¿será posible? Ayer me pasaba de la cintura y hoy apenas me llega a la rodilla... Si la Bolsa sigue bajando así, se nos va a poner al nivel de las suelas de los zapatos.

La inestabilidad económica ponía un día sí y otro también en un brete al país y a su economía especulativa basada en la Bolsa. Un personaje mira con curiosidad el nivel de la bolsa, representado por una barra que sube y baja en función de las cotizaciones. Se encuentra la barra casi en el suelo.

h. Un incorregible

–Y qué quiere Vd. que le diga: yo creo que tengo el cólera.

–¡Desgraciado! ¿qué blasfemia profieres? ¿pues no oyes la campana del *Te Deum*? ¡Hay gentes capaces de morirse por hacerle la oposición al gobierno!

El diálogo tiene lugar en una buhardilla entre un hombre viejo y abatido y un médico orondo. El segundo se empeña en que diga que está bueno a pesar de su abatimiento. Podría ser una personificación del país el hombre anciano y enfermo y quien le amonesta uno de los políticos de la época empeñado en afirmar que la situación no es mala a pesar de las evidencias.

i. Epílogo

El señor Alonso Martínez (estudiando).– C... U... CU. P... O... PO... CUPO.

Vea Vd. Si yo pudiera acabar de aprender a deletrearlos para reconocerlos, se remediaban todas estas cosas.

El político citado lee en una cartilla con grandes dificultades, como un escolar torpe, que no logra apenas ligar las palabras.

Esta primera entrega tuvo un carácter misceláneo como correspondía a una revista de actualidad y los dibujantes hicieron comparecer tanto la política como la actividad cultural de la ciudad en aquellas semanas. El lenguaje gráfico combinó para la creación de las figuras elementos de procedencia diversa. La influencia de los caricaturistas franceses –Grandville, Cham– es evidente en los procedimientos de cosificación que dan lugar a personajes con rostros de monedas o la reducción de uno de ellos a un pito. Por otra parte, la presencia de un esqueleto parlante que personifica el cólera tiene inequívoca procedencia del arte grotesco romántico. La viñeta de Alonso Martínez es un verdadero *portrait chargué* y cuando los dibujantes lo han considerado necesario han acudido a los procedimientos de simbolización que estaban popularizando las revistas teatrales políticas: la personificación de ideas mediante personajes cuyo significado se concreta mediante rótulos u objetos simbólicos es idéntica. En la segunda viñeta sirve para objetivar el Teatro Real (su edificio con su nombre) y a los periódicos. En la quinta, a la prensa progresista (una joven mujer con gorro frigio). El lenguaje gráfico como los pies está preñado de alusiones no siempre transparentes para un lector actual.

La **"Revista cómica, por Sem"**, publicada en *Gil Blas* el 30 de diciembre de 1865, consta de doce viñetas molde habitual para una revista que resumía el año con sus doce meses[25]. Los pies no son diálogos sino comentarios a las viñetas. En

25 María Dolores Cabra en *Los Borbones en pelota*, 1996, pp. 52-54 la reproduce y describe aunque de forma apenas fiable.

la mitad de las viñetas se aprecia la firma de "S." En realidad, es un relato de lo sucedido en el mundo político en los últimos meses ilustrado con viñetas, algo que era también habitual en los almanaques que las publicaciones editaban para el año siguiente. Entre sus contenidos había siempre un repaso mensual de lo acontecido en el año que concluía. Se puede leer seguido y quedaría de este modo, colocando al comienzo de cada pie el número que corresponde a su viñeta:

1. Antes de proceder al escamoteo, el *Gran prestidigitador* echa una arenga al público para convencerle de que juega limpio.

La murga ministerial repite el tema en todos los tonos posibles y hasta imposibles.

2. Y comienza la función representándose en cada uno de los colegios la segunda parte de *Los siete durmientes*.

3. Lo que no impide que algunos amigos, tomando a pecho lo de la *lucha* electoral, animen los intermedios con estas o parecidas escenas.

4. La farsa termina entre los silbidos del público y la sorpresa del prestidigitador, que contra lo que esperaba ve aparecer varios neos debajo de los cubiletes.

5. Los cuales combinados con alguno que otro ministerial mal parecido dan por resultado un Congreso de esta catadura.

6. Pero el Mefistófeles de la unión se consuela cantando al pie de la reja de los angélicos la serenata del *Fausto*, acompañada de su correspondiente risita.

7. Para alegrar al país, aburrido de la comedia, *La Época* y *El Diario Español* se ofrecen en espectáculo, renovando, a guisa de sainete, el combate, de Eteocle y Polinice ante los muros de la Tebas vicalvarista.

8. El país sigue en sus trece, empeñado en no divertirse. El general O´Donnell que comienza a escamarse, revista a su gente y manda a un general de toda su confianza a averiguar si *Los soldados de plomo* del señor Eguilaz podrán echarse a la calle en un momento de apuro.

9. Satisfecho, respecto a la actitud de los de plomo y de los que no lo son, el general O´Donnell se tranquiliza, y pasan cosas respecto a las cuales GIL BLAS no quiere meterse en dibujos.

10. Mas llega la Noche buena,
y entre el cólera y la unión,
solo permiten que en sueños
pueda un ciudadano pacífico
atracarse de pavo y turrón.

11. Antes de abrirse las Cortes, el señor Ríos Rosas pide para sí la parte del León. Algunos ministeriales tratan de disputársela; pero aterrados de oír sus rugidos, deciden votarle por unanimidad.

12. Se descorre el cerrojo y da principio la función.
El primer discurso en el número siguiente.

Hasta el 24 de febrero de 1866 no se incluye el discurso de la corona glosado irónicamente por SEM en *Gil Blas*. Hay varios aspectos de este relato gráfico y literario que merecen ser comentados porque marcaron decisivamente la continuación de la serie y fijaron la personificación de O´Donnell como Mefistófeles.

Como es sabido, Mefistófeles, el personaje demoníaco de Goethe juega un papel fundamental en *Fausto*. Sus intrigas condicionan completamente la trama. Contaba con cierta tradición de utilización satírica de Mefistófeles y con relación a O´Donnell se puede encontrar ya en *El Contemporáneo* en alguna crónica, como en la descripción de un baile vicalvarista publicado en 1863. La crónica –que Gamallo Fierros atribuyó a Bécquer– presenta un simbólico baile donde concurren las gentes más diversas ligadas a la Unión y entre ellas O´Donnell con disfraz de Mefistófeles:

Esto es cuanto hemos podido averiguar acerca de las disposiciones que se han tomado para la soirée; respecto a los trajes de los convidados, tenemos detalles no menos curiosos.

Con traje completo de Mefistófeles sonrisita de Dios nos libre y tufillo de azufre, se presentará el jefe de una de las dos comparsas, el cual, rozándose por las paredes como los gatos en acecho, llevará al hombro un costal lleno de mendrugos, carga que es todo un sistema político de tahona; la conciencia plegada a lo Liborio Romano, una garibaldina debajo del justillo por *si fortis*, un pepinillo colgado del ojal del chaleco para librarse del mal de ojo y una pala y un azadón con que enterrar al que se ofrezca.

Cinturón de Ayacucho, pantalones de miliciano, sobrepelliz de sacristía y bolsillos de vicalvaristas, completarán los detalles de este traje, uno de los más originales y simbólicos de la reunión.

He aquí el mote:
¡Per me si va nella citta dolente![26]

El personaje de Goethe había sido actualizado en la ópera *Faust*, con libreto de J. Barbier y M. Carré y música de Charles François Gounod, estrenándose en París el 19 de marzo de 1859. Es esta la versión que sirve de referencia inmediata. Se había estrenado el 18 de enero de 1865 en el Teatro Real, cantado por Spezia, Grossi, Mario, Aldighieri y Selva, destacando en su interpretación según la crítica éste y Mario. La ópera gustó en Madrid y se popularizaron sus valses y el aria del jardín, que acabaron tatareándose en todas partes[27].

El viejo Fausto para conseguir a Margarita vende su alma al diablo Mefistófeles y a partir de ahí se suceden situaciones y aventuras que acabarán con Mefistófeles dominado por un arcángel y arrojado al infierno mientras Margarita asciende a los cielos. Pero antes de este final donde la divinidad se impone, Mefistófeles ha mostrado sus poderes de intriga y manipulación engañando a unos y a otros.

Con la referencia a "los angélicos" en la viñeta sexta, aluden a la escisión vivida entre los periodistas de *El Contemporáneo*, que le llevó a Bécquer a la creación del periódico *Los Tiempos*, para apoyar a la facción de González Bravo. Lamentablemente no se conoce ninguna colección de este periódico, que permitiría describir con precisión su posición política, ya que fue su principal redactor, aunque enfrentado a antiguos compañeros como Valera o Fabié, "los angélicos"[28].

---

26 ¿Gustavo Adolfo Bécquer?, "Baile de disfraces vicalvaristas que tendrá lugar en la noche del día 8 de abril de 1863", *El Contemporáneo*, 8 de abril de 1863. La visión teatralizada y carnavalesca de la política era habitual de todos modos en la época. Véase, Juan Francisco Fuentes, "Iconografía de la idea de España en la segunda mitad del siglo XIX". Edición electrónica.

27 Joaquín Turina, *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 107.

28 Robert Pageard, "Bécquer et *Los Angélicos*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 51, 1974, pp. 157-162. Joan Estruch en su edición de *Obras completas* (Madrid, Cátedra, 2004), le atribuye editoriales de al-

Al identificar a O´Donnell con Mefistófeles se recalcaba su carácter fullero y de hecho en el relato aparece como un prestidigitador que trata de convencer al público de que juega limpio. Apoyado por la murga ministerial repite el tema hasta lo imposible logrando adormecer a los que debían velar por el proceso político. De nada sirven las protestas de otros. Mefistófeles, sin embargo, se lleva la sorpresa al levantar los cubiletes –es un trilero– de que debajo no aparece lo que esperaba sino los neos, quienes combinados con algún que otro ministerial dan lugar a un congreso retrógrado. O´Donnell, sin embargo, no se arredra y se consuela cantando serenatas al pie de la reja de *los angélicos*, mientras *La Época* y *El Diario Español* se enzarzan en polémicas. Entretanto, O´Donnell mide sus apoyos militares por si hiciera falta echar mano de ellos y realiza otros movimientos, pasando cosas "respecto a las cuales *GIL BLAS* no quiere meterse en dibujos."

Seguramente se referían a acontecimientos tan luctuosos como la Noche de San Daniel a sabiendas de que cualquier viñeta alusiva a ella sería censurada y adoptaban por ello la estrategia de la alusión cómplice: diciendo que callaban, denunciaban la situación sin nombrarla.

Las últimas viñetas se referían a las tensiones por ocupar la presidencia de las Cortes durante los últimos meses del año, decantada del lado de Ríos Rosas con lo que quedaba preparado todo para el año siguiente, cerrando la serie un ujier abriendo los cerrojos de las Cortes para dar paso al espectáculo político del año siguiente.

La página de viñetas de SEM es por tanto una revista del agitadísimo año 1865, utilizando los recursos que las revistas teatrales políticas que José María Gutiérrez de Alba había popularizado. Otras viñetas remiten a otros modelos: la quinta con sus siete viñetas de neos y angélicos caricaturizados hasta rozar la animalidad remite a Grandville o la décima con su escena de pesadilla muestra nítidos paralelismos con otras figuraciones plásticas de G. A. Bécquer, inspiradas por Fusseli y por las linternas mágicas.

El *Almanaque de Gil Blas para 1866*, publicado a finales de 1865, recoge distintas colaboraciones firmadas por SEM, que dan continuidad a esta revisión del año y añaden una prospección del año siguiente.[29] Escribieron en él Manuel del

---

gunos números sueltos de *Los Tiempos*, que ha visto. Suponemos que los conservados en la Biblioteca de Cataluña, aunque no indica la procedencia, no razona la atribución de los textos y deja fuera otros de estos mismos números.

29 En la cubierta un personaje dibujado (reproducción p. 68) similar a los del *Almanaque de Don Diego de noche*, de 1869 (y que firmó G.).
Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (V / C 2745-7): *Almanaque de Gil Blas, para 1866. Escrito por Palacio, Blasco, Rivera, Robert y Balart. Dibujantes: Bécquer y Perea.- Grabados: Rico*. Madrid:

Palacio, Eusebio Blasco, Luis Rivera, Roberto Robert y Federico Balart. Los dibujantes fueron Perea, Bécquer y el grabador, Rico, según las indicaciones de la portada. Hay que destacar que este año no figura Ortego en el almanaque[30].

La cubierta del almanaque dibujada por SEM ("S.") y grabada por Rico presenta a Gil Blas en medio de la página y triunfante tras el año viejo y las fiestas navideñas cuyos restos aparecen desparramados a sus pies: un reloj de arena volcado, botellas vacías, la luna emborrachándose o el sol vomitando… toda una alegoría sobre los excesos de las celebraciones de fin de año acaso y su amargo despertar con la resaca al comenzar el nuevo año.

1865.– Impr. De J. A. García. Almirante, 7.

30 Ob. cit., p. 1. Puede verse reproducida en la edición de *Los Borbones en pelota* de 1996, ob. cit., p. 68.

En la contracubierta y bajo el título "Gil Blas, periódico político-satírico", una nueva figura de Gil Blas sentado y mientras dicta sus ingeniosas sátiras a cuatro periodistas que se aplican a copiarlas.

La portada incluye un dibujo de SEM ("S."), grabado por Rico: "La luna jugándose los cuartos al monte. Esta es la idea que domina hoy en las altas esferas"[31].

Debe contener alguna alusión a un personaje real esta luna jugadora que se juega los cuartos al monte con cuatro estrellas que siguen la partida con gran atención. Entre esta viñeta y la de la cubierta se establece un diálogo al reiterarse alguna imagen la de la luna y se concreta su sentido con la referencia a "las altas esferas", que bien pueden referirse al gobierno.

Y además, ¿no espejea esta imagen con la de Mefistófeles en la página 8: "Un congreso de soberanos"[32]? Si la luna fuera una representación de la esposa de O´Donnell espejearía a su vez con la cabecera de *Doña Manuela*.

"Un congreso de soberanos" presenta a cuatro personajes, tres de ellos animalizados, jugando a las cartas[33]. A la izquierda se sienta Mefistófeles (O´Donnell) que tiene enfrente a un perro, un gato y un aguilucho (Estrada, Novaliches y Santa Coloma). Todos miran al tapete para seguir los movimientos del juego. Mefistófeles sostiene el mazo de cartas con lo que se indica que preside la partida y los naipes juegan aquí el mismo papel que los cubiletes en la revista que acabo de comentar. Es una reunión de fieras y un demonio que se están jugando los cuartos. Se refiere a lo ocurrido durante el año en la política española tal como la repasan los versos con acre ironía.

31 Puede verse reproducida en la edición de *Los Borbones en pelota* de 1996, ob. cit., p. 68.

32 Ob. cit., p. 8.

33 "Un congreso de soberanos" ha sido comparado por María Dolores Cabra con las acuarelas 2, 12, 61 y sobre todo 50, de *Los Borbones en pelota*.
En nuestra opinión, la 2 nada tiene que ver, ni la 12, ni 61; quizás algo la 50 por la animalización de personajes, pero no son coincidentes ninguno, ya que en la acuarela es Sor Patrocinio la animalizada; pertenece a las grandes corrientes de caricaturas de la época esta figuración animalizada.

El almanaque contiene otros dibujos firmados por "S.":

a. "El sol, al cual se le ha roto el carro, alquila un coche de plaza para dar la vuelta y llegar a tiempo al día siguiente, porque ha oído decir que hay crisis ministerial"[34].

Tiene un aspecto muy Cham con el sol personificado, pero no tiene un valor general sino muy concreto, una variación sobre O´Donnell personificado como el sol y acudiendo a resolver la crisis política aludida también al final de los versos de Palacio. Es visto con todo muy negativamente: viene conduciendo un carro mortuorio, con un caballo escuálido.

b. "Testamento del año", con este pie:
1865.– Aquí te dejo esas frioleras.
1866.– ¿Y el dinero?
1865.– Hasta que hagan la cesión los obispos no hay un cuarto.
1866.– En ese caso moriré tan pobre como tú. ¡Bonito porvenir, compañero![35]

Es continuación de juicio del año, con una visión extremadamente pesimista de la situación económica del país y sus nulas expectativas de mejora si todo lo que se podía esperar era una contribución de los obispos.

c. "Los contrastes de la edad" con una fina ironía del matrimonio.

La primera viñeta titulada "La niña a los 14 años", presenta a esta correteando alegremente; en la segunda, "La niña a los 14 años y un día", casada y modosa[36]. Es difícil saber si aluden a alguna situación concreta que otorgue un alcance político a estas viñetas.

d. "El carnaval en el Prado":

–¿Quién es ese hombre que se disfraza de Cupido para hacerte el amor? ¿Es el conde de...
–¡Ca! No, es el tendero de la esquina[37].

Recuerda ciertas viñetas de la serie "Antaño y hogaño" de Ortego publicadas en *El Museo Universal* y también sus caricaturas bufo-mitológicas: una dama en carruaje

34 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 2. Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 71.

35 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 3.

36 S. "Contrastes de la edad", *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 14. Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 69.

37 S., "El carnaval en el Prado", *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 56.

cortejada por hombre gordito disfrazado. Puede que no tenga más sentido que el ser una viñeta juguetona de humor romántico con su juego de contrastes. El teatro de los bufos de Arderíus estaba poniendo de moda las funciones mitológicas bufas.

e. Sin título se presenta una viñeta en la que un astrólogo mira a la luna con un catalejo; su hijo, en brazos de su madre mira a su vez por otro, pero enfocado al cogote del padre, dando lugar la escena a este diálogo:

El papá.-Que bien se ve con este telescopio. Parece que está la luna a media legua.
El niño.- Papá, pues a mí se me figura que la estoy tocando con la mano[38].

f."Proyecto de una exposición de pinturas en el salón del Prado, en vista del tamaño que van adoptando para sus cuadros los primeros pintores"[39].

Constituye una visión satírica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero sobre todo por la moda de los grandes cuadros de historia que competían no sólo en calidad sino hasta en tamaño.

g. "Una historia de lágrimas", con este texto:

–¡Pisch, pisch! Venid acá, animalitos.
–A nosotros no nos la da Vd.
–Si os voy a hacer un regalo. No creáis que es algún cigarro del estanco.
–Pues ¿qué es?
–Una morcilla.
–¿De las que hace Mariano Fernández en el teatro?
–No.
–Entonces se podrán comer.
……

(¡Desgraciados!... A la mañana siguiente el sol alumbraba dos cadáveres.)

……

¡Ah![40]

En la viñeta un sereno dialoga con dos perros callejeros ofreciéndoles la citada morcilla. Quizás se refiera a algún acontecimiento de actualidad como el control de los perros vagabundos en la ciudad mediante su envenenamiento.

38 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 17. No es comentada por María Dolores Cabra.

39 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 25. No es comentada por María Dolores Cabra.

40 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 33. No es comentada por María Dolores Cabra.

h. "¿Quién me envía esto?": una señora con su criada mira un collar que alguien le ha enviado y se produce este diálogo:

–¿Quién me envía esto?
–Fausto. ¡Ay, señorita, no tengamos aquí otra como en la ópera!
–No temas. Si Margarita hubiera hecho lo que yo!...
–¿Pues qué va Vd. a hacer?
–Me guardaré estas alhajas, y a Fausto le daré con la puerta en los hocicos. Verás como no me sucede nada[41].

i. Sín título: diálogo entre dos personajes sobre cómo pasarán el verano:

–¿A dónde va Vd. Por fin este verano, amigo Pantaleón?
–Al Norte, al Este, al Oeste, a san Sebastián, a Biarritz, Santander Suiza, Inglaterra, Alemania… que sé yo… donde haya fresco. ¿Y Vd. Que va a hacer para pasar el calor?
–Nada.
–¿Cómo?
–Lo que Vd. Mira. Estarme quieto y a la sombra[42].

j. Una escena satírica sobre el mundo del toreo en la que a unas imágenes catastróficas con un banderillero se añaden estos versos:

La afición a banderillas
dan a Gil Testa de Buey
renombre en ambas Castillas,
que escucharán de rodillas
desde el zapatero al rey[43].

Es claro que su referente es de nuevo *Fausto*. Pero parece menos evidente el sentido. Faltan datos para interpretarlo salvo por el camino de la contigüidad. Si O´Donnell era Mefistófeles aquí cabe pensar en un juego similar.

k. "El baile de trages" lleva el siguiente texto:

–Pero vecino, ¿se atreve Vd. a presentarse así?
–Hombre, yo vengo en trage de Adán; no lo hay más antiguo ni más histórico[44].

41 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 34. Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 56.

42 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 35.

43 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p.47.

44 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 51. Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 69.

Los bailes de trajes venían siendo un procedimiento muy productivo en la elaboración de sátiras políticas desde Larra. Eran habituales estas personificaciones de los años y sus diálogos en el momento de su simbólico encuentro, comentando asuntos de actualidad, sobre todo los deberes que quedaban pendientes para el año entrante.

l. **"En el colmado de la calle de Sevilla"**, una escena en que dos comensales consumen unos platos de ostras da lugar a este texto:

–Después de comerse una docena de ostras, estaba llorando sobre el plato que contenía los restos un amigo mío, hombre muy extravagante.
–¿Por qué lloras? Le pregunté.
–¡Ay, qué desgracia! Me contestó llevándose nuevamente un pañuelo a los ojos.
–¿Te has casado?
–No.
–Entonces…
–¡Voy a morir!... ¡soy el número 13!
–¿Cómo?
–¡Hemos sido 13 a la mesa!... ¡Las doce ostras y yo!

m. **"Nuevos profesores contratados por la empresa de los Campos Elíseos para tocar las noches de concierto ciertas piezas de los maestros alemanes"**[45].

En la viñeta, un director dirige a una orquesta cuyos cantantes son una cucaracha, un búho y un macho cabrío. Esta visión irónica de los conciertos de música alemana que entonces se estaban poniendo de moda implica probablemente una toma de postura contraria a ellos. En sus gusto musicales los hermanos Bécquer estaban mucho más habituados al *bell canto* italiano que a estas corrientes más modernas.

n. **"Pasado"** y **"Futuro"** acompañadas las viñetas respectivamente de estos dos pies en verso:

–Juanita, ¡viva la sal!
yo te entrego el corazón.
–Don Roque, por compasión,
¡si es usted un carcamal!

–¿Con que me amas, no es verdad?
¡Ay que remono eres, niño!

45 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 52.

–Doña Juana, ese cariño
no sienta bien a su edad![46]

La habitual técnica costumbrista de contrastar situaciones en distintos tiempos sirve aquí para mostrar la diferente actitud de una misma mujer ante el amor: cuando es joven, rechazando a un hombre de edad y cuando es madura tratando de aproximarse a un joven.

ñ. "La víspera del día de Reyes" dos personajes mantienen este diálogo:

Un neo se tropieza con un rojo.
EL ROJO.-– ¿A dónde va Vd.?
EL NEO.– A ver venir los reyes. ¿Y Vd.?
EL ROJO.– A verlos marchar[47].

o. Sín título, una escena circense en la que un gimnasta pierde el control de las anillas y cae sobre el público, con estos versos:

El Circo es un espectáculo
Que tiene algo de diabólico;
Pues por ver danzar a un zángano
Espone la vida un próximo[48].

p. "Los reyes de la plaza de Oriente abandonan sus pedestales para reunirse a echar un párrafo sobre política palpitante"[49].

Tres reyes vestidos a la antigua departen afablemente sentados sobre política. La imagen conlleva una visión desacralizada e irónica de la monarquía.

Firmado con una "B", solamente aparece un dibujo en el almanaque con este texto:

El buen tirador nunca yerra el golpe.
Sobre todo cuando este golpe se traduce por una credencial[50].

Un arquero (*La Época*) ha disparado una flecha que atraviesa la cabeza a otro personaje. Sería necesaria una investigación de enfrentamientos políticos a lo largo del año para ver a qué situación concreta se refiere.

46 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 55.

47 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 56.

48 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 57.

49 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 61.

50 Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 61.

Resulta llamativo que una de las viñetas del almanaque haya sido firmada con esta inicial, saliéndose de la tónica habitual de firmarlas como "S.", SEM. Y no menos curiosa resulta la inclusión de una "Traducción del italiano", firmada por "B…":

¡Ay! ¿qué es la vida? ¡una memoria, un punto!
El pasado se huyó; ya solamente
la memoria lo alcanza;
el futuro se ignora, y tristemente
lo finje la esperanza;
un sueño es lo presente,
que desaparece apenas lo barrunto…[51]

Podría ser obra de Bécquer. Sin embargo, en el almanaque escriben también Eusebio Blasco y Balart. Del primero todos los textos aparecen firmados con su nombre y apellido completos, mientras que de Balart no se encuentra ningún otro texto. Por tanto bien pudiera ser suyo este, firmado con su abreviatura.

También recogió el *Almanaque* una docena de dibujos de Ortego de sátira política: "El vicalvarismo en el poder", "El vicalvarismo en la oposición", "El héroe en tierra", "Nadie pase sin hablar al portero", "Vida y hechos de Ibrahim Clarete. Primera época.– 1838", "Vida y obra de Ibrahim Clarete. Segunda época.- 1843", "Vida y hechos de Ibrahim Clarete. Tercera época.– 1854", "Vida y hechos de Ibrahim Clarete. Cuarta época.– 1865", "Con el cirio te vi ayer", "Sobre cual de

51 B…, "Traducción del italiano", *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., p. 56. En la misma página se incluye de M. de Palacio "¡Os ví rabiar! Imitación del "Te ví llorar" de Lord Byron":

Os ví rabiar… al veros en la cuna,
os ví rabiar… tomando la papilla,
os ví rabiar… leyendo la cartilla,
os ví rabiar…ansiosos de fortuna.

Os ví rabiar… enamorando a alguna,
os ví rabiar… amantes en capilla,
os ví rabiar… perdiendo a la malilla,
os ví rabiar… al sol como a la luna.

Niños, os ví rabiar a cada instante
de un perceptor oyendo las sandeces,
o mirando a papá pobre y cesante.

Hombres, os ví rabiar por pequeñeces;
hoy ya sois viejos y rabiais no obstante
por no poder rabiar como otras veces.

ellos *es mas*," "¡Que yo me retraigo!", "Un chico que parece grande." Esto llama la atención porque en principio no figura en la portada del álbum como dibujante Ortego[52].

Era dibujante habitual en la revista y estos dibujos obedecen a líneas habituales suyas de sátira política. Es necesario detenerse en algunos de ellos sobre todo porque comparece la iconografía que será habitual en *Los borbones en pelota*, en particular una acerada crítica de González Bravo de quien se desvelan sus movimientos políticos y se realiza una despiadada sátira de su ejecutoria política presentándolo en cuatro épocas: 1838, 1843, 1854 y 1865. Viñetas y pies que las acompañan no dejan dudas:

Ibrahim Clarete escribe en *El Guirigay*.

En un momento de espansion, esclama:

–El bello ideal de la justicia humana es ver ahorcar un ministro. (1838)

Ibrahim Clarete llega a ministro.

Y manda fusilar en Alicante, a los que siguiendo sus teorías, se habían sublevado contra los ministros. (1843)

El teatro de oriente es la reunión de toda la juventud revolucionaria.

Allí se presenta Ibrahim, toma la palabra, y dice:

–¡Joven demócrata, yo te saludo! ¡Tuyo es el porvenir! (1854)

Ibrahim Clarete vuelve a ser moderado.

Y pide la previa censura después de la noche de San Daniel. (1865)

En sus años mozos, González Bravo había popularizado el seudónimo de Ibrahim Clarete para sus radicales artículos. Ahora se volvía contra él y se denunciaban su oportunismo y su falta de coherencia que le llevaba a bascular desde posiciones incendiarias mientras se hallaba en la oposición a un comportamiento dictatorial en los gobiernos; no tenía pudor en firmar ejecuciones y amordazar a la prensa.

Y no sólo comparece en las viñetas caricaturizado González Bravo sino también Napoleón III como "Un chico que parece grande", con una apariencia muy similar a la que presentará en *Los borbones en pelota*. Estas viñetas de Ortego se centran en la sátira de González Bravo mientras que las firmadas por SEM eluden al perso-

52 *Almanaque de Gil Blas*, ob. cit., respectivamente pp. 20, 21, 26, 27, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, pp. 58-59, alguna de ellas.

naje. En la conformación de las caricaturas de *Los borbones en pelota* son estos los referentes iconográficos mucho más que los de otras viñetas firmadas por SEM que, como se ha visto, o se refieren a costumbres de la vida urbana o cuando lo hacen al mundo político es mucho más la Unión Liberal presidida por O´Donnell el blanco de sus críticas. Desde el comienzo de la andadura de SEM por tanto la cercanía de Ortego en el diseño de sus caricaturas políticas es evidente.

SEM no critica aquí a González Bravo sino a O´Donnell.

El *Almanaque* entero es otra *revista del año* con escenas alusivas a hechos concretos cuyo sentido se desvela teniendo en cuenta el acontecer político de los meses anteriores. Era uno de los usos habituales de estas publicaciones y el almanaque no sólo no traicionaba sino que lo reforzaba, el carácter de periódico político-satírico.

Ya en 1866 aparece en primer lugar en *Gil Blas*, firmado por SEM, **"Itinerario de las máscaras el próximo Carnaval. Desde la guardilla a Capellanes"**, el 20 de enero de 1866[53].

53 María Dolores Cabra en *Los borbones en pelota*, 1996, p. 54, ofrece la imagen con dos jóvenes mujeres preparándose para ir a Capellanes a un baile de carnaval.
Pageard, *Bécquer*, ob. cit, p. 395, lo titula "Itinerario del próximo carnaval" y lo fecha el 26 de enero.

Se deja el discurso politizado para incidir solamente en la sátira de las costumbres en este bello dibujo donde la mano de Valeriano se descubre no solo en el trazado de las jóvenes sino también en el de la buhardilla con un par de detalles llamativos: el jarro puesto al fresco en la ventana y la tela colgada que puede ser comparada con distintos apuntes de sus álbumes de dibujo conocidos.

Esta escena central es la única que se ha citado, pero se encuentra rodeada por varias más, de menor tamaño y relativas a costumbres urbanas. En primer lugar, cuatro escenas sueltas firmadas con la abreviatura de SEM: "S." En la primera de ellas dialogan dos hombres jóvenes haciendo una pausa en la lectura de sendos libros:

–Mira que aquellas nos esperan en el café.
–Y yo espero el dinero. Todos esperamos.

Quizás forma pareja con la segunda viñeta que recoge a dos mujeres sentadas en el café y que hablan mientras el camarero se dirige hacia ellas:

–¿Qué vas a pedir, Vicenta?
–Si viniera Arturo, pediría un bistek con patatas para cada una.
–Pues mira, por si no viene pediremos un azucarillo para los dos.

También entre las otras dos hay cierta relación aunque sea por contraste. Una se titula, "Desde el salón al Prado" y presenta a un buen burgués que pasea con sus tres hijitos, todos ellos bien acicalados, por el Paseo del Prado. En la otra, titulada "Desde la taberna al Canal", se recoge una escena de carnaval que representa a una familia popular disfrazada la madre con una máscara y el padre de torero.

Finalmente, en la parte inferior de la página, se presentan 9 pequeñas viñetas sobre la primera parada de un joven en Capellanes para conocer mundo. Es una indagación en el mundo de las apariencias de las costumbres urbanas. La salida del nido familiar le conducen a situaciones que le desengañan: es atracado en la calle, en el café de Capellanes cree estar cortejando a una dama tapada pero resulta tener bigote… Los peligros de la corte nutren la iconografía de estas viñetas.

Estas catorce viñetas, en definitiva son otras tantas sátiras de la vida moderna en la ciudad y sus engaños, unificados en el viejo tópico de la vida como mascarada que en las distintas épocas va dando lugar a diferentes apariencias.

Con **"El discurso de la corona, ilustrado por SEM"**, publicado en *Gil Blas* el 24 de febrero de 1866 retomaban la sátira política, estableciendo una continuidad con la *revista* del año anterior donde se anunciaba al final este discurso[54].

54 María Dolores Cabra en *Los borbones en pelota*, 1996, p. 54, cita esta página de *Gil Blas* y la re-

Se trata nuevamente de doce viñetas con comentarios al pie que resumen el discurso y al final sacan algunas conclusiones de desafección al discurso. En el lugar de la viñeta décima aparece una mancha negra a causa de la censura. El relato formado por los pies es el siguiente:

1. La apertura de las Cortes es siempre un motivo de júbilo: sobre todo si se abren por Pascuas.
2. Mi constante anhelo por la paz no ha sido inconveniente para que nos rompamos la cabeza con todo el mundo.
3. Motivos especiales me han obligado a echar un poquito de incienso a la Revolución.
4. Lo que no impide que bese el pie al primer sacristán que me salga al paso.
5. El estado de la Hacienda es un poco climatérico.
6. Pero dándole una nueva forma a los impuestos que los haga más productivos.
7. Y utilizando la gran masa de Bienes Nacionales.
8. Podremos si se hacen economías, convertir al país en una Jauja. ¡Música, música!
9. Nuestra política tolerante sin ser servil.
10. Censurada.
11. Ahora puesta la vista en Dios digamos con el Ángel amén.
12. Apaga y vámonos.

---

produce en p. 66. Indica que es de la misma fecha en que Valeriano pierde su pensión.

Realiza una apreciación muy interesante al relacionar la penúltima viñeta y su pie ("Y ahora puesta la vista en Dios digamos con el ángel amén") con la acuarela número 103 de *Los borbones en pelota*, donde entre los candidatos al trono aparece "Ángel 1°" (p. 285).

Menciona también una revista satírica que nunca ha sido estudiada, *El Ángel*. No hemos localizado más que alguna entrega suelta de esta revista.

Pageard, *Bécquer*, ob. cit., p. 395, asocia la pérdida de la pensión de Valeriano a la publicación de estas viñetas. Pero realmente la pérdida de la pensión –congelaciones aparte por sus retrasos en las entregas– se debió al estallido de la revolución de 1868.

El asunto de "los angélicos" parece que late tras todo esto.

El discurso era una justificación de la política de alianzas seguida para conseguir el orden social, tratando de armonizar intereses liberales –la viñeta 3 lo presenta incensando al gorro frigio– y conservadores –la viñeta 4 lo presenta a los pies de un cura neo. Debido a la ruina de la hacienda nacional se creaban nuevos impuestos que caían sobre las clases productivas –personificadas en un labrador en la viñeta sexta–, y con remesas de pagarés del Banco Nacional. Así podría el país salir adelante, siendo tolerantes sin ser serviles a la prensa crítica –personificada por *Gil Blas* que es enviado una vez más al Saladero– y encomendándose a la providencia. Las murgas favorables al gobierno eran presentadas en acción en la viñeta octava recuperando un motivo que había aparecido en entregas anteriores. La última viñeta, tras el amén de cierre del discurso, es el comentario de SEM al discurso: "Apaga y vámonos."

SEM no volvió a aparecer. En realidad con su "apaga y vámonos" dejaba cerrada la pequeña serie que he comentado y que constituye una obra notable de la sátira política aunando textos e imágenes. Fue en el *Almanaque de Gil Blas para 1867* donde nuevamente compareció SEM[55]. Firmaron este año las colaboraciones del almanaque Manuel del Palacio, Eusebio Blasco, Luis Rivera, Roberto Robert, Balart y "otros aficionados". Como dibujante figura Ortego y Rico como grabador con lo que desaparecen Bécquer y Perea, salvo que se admita que quedan velados bajo la alusiva mención a "otros aficionados".

La cubierta es diferente y presenta una nueva versión del personaje de Gil Blas, ahora aplicado a escribir él mismo. La viñeta de la portada recoge a dos personajes saltando a la comba: el sol (O´Donnell) y la luna (su esposa), formando serie con el almanaque del año anterior, pero sin firma.

Lo novedoso desde el punto de vista que aquí interesa es la reaparición de algunos dibujos de SEM publicados antes, pero con otros pies.

a. **"Mefistófeles entona la serenata"**, que es una reutilización del ya aparecido en la revista cómica de 30-XII-1865. Ha cambiado el pie:

Mefistófeles entona la serenata.
¡Ojo a las niñas que tienen dote![56]

Se avisaba ahora de las nuevas maniobras de O´Donnell allí donde pudiera sacar algún beneficio. Se mantiene sugerido el carácter demoníaco del personaje evocado.

55 Utilizamos el ejemplar de la Biblioteca Nacional (signatura: V / C 2745-7): *Almanaque de Gil Blas para 1867, escrito por Palacio, Blasco, Rivera, Robert, Balart y otros aficionados. Dibujante: Ortego; grabador: Rico*. Madrid: 1866, Imp. de R. Labajos, Cabeza, 27.

56 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 54. Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, p. 60.

Varias viñetas más son retomadas de 1865, cambiando los pies para adecuarlos a las nuevas situaciones vividas durante el año 1866 y que eran ahora destacadas al hacer balance del año:

b. "¡Qué caro se vende Vd. caballero!"

–¡Qué caro se vende Vd., caballero!
–Pues, ¿y Vd., señora, que no se la ve el pelo por ninguna parte?[57]

c. "La gran polémica periodística de 1866"

La gran polémica periodística de 1866.
¡Ni los rabos![58]

d. "Este que aquí viendo estás"

Este que aquí viendo estás,
es un Congreso de feos
como yo no vi jamás[59].

e. "El doctor.- Con que una indigestión, eh? Vamos"

El doctor.- ¿Con que una indigestión, eh? Vamos a ver, ¿qué ha tomado Vd.? ¿Melón?
–No señor.
–¿Escabeche en ensalada? ¿Pepinos?
–Tampoco.
¿Pues qué ha tomado Vd?
–He tomado mujer hace ocho días[60].

f. "Ya se acerca la Navidad"

Ya se acerca Navidad
y yo la alegría alabo
de la pobre humanidad
que corre detrás del pavo[61].

57 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 52.

58 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 58.

59 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 59.

60 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 55.

61 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 53.

Cierra el volumen una nueva imagen reutilizada en la que presenta a Gil Blas sosteniendo un paño con el que cubre algo que no quiere se vea mientras comenta: "Se ha acabado la función / y GIL BLAS corre el telón"[62].

Las dos dos siguientes deben corresponder a almanaques de años posteriores:

g. "Prensa"

-Ven conmigo y serás editor responsable, mono mío.
-Mira, hija mía, eso es como si me convidaras a ir a presidio.

h. "Ultimo pensamiento" presenta una original fórmula donde se combina el poema satírico y el dibujo. Se reutiliza la viñeta que antes había presentado convertido en pito a un personaje. Es el cierre del almanaque pronunciándose contra la Dinastía reinante. Las alusiones son inequívocas:

Mi último pensamiento, Dinastía,
es solo para ti.
¿Te vas? Lo siento. Pero, en fin, memorias,
y olvídame al partir.

Yo voy a darte la agradable nueva,
De que el más zarramplín
Siente tu marcha y se convierte en pito
como verás aquí:

(imagen del hombre-pito)

Silbada estás por la nación entera
y la guardia civil;
¿aún piensas en volver, jamona mía?
¡Pues lo siento por ti!
FIN[63]

En el *Almanaque de Gil Blas para 1868* se repite la portada de los años anteriores, pero la firma "S." está tachada con una mancha de tinta. María Dolores Cabra lo considera un caso de autocensura, motivado por la vuelta de Gustavo a la fiscalía de novelas y a que Valeriano de nuevo tenía su pensión que le permitía seguir dedicándose a pintar cuadros de costumbres populares. La penitencia estaba cum-

62 *Almanaque de Gil Blas para 1867*, ob. cit., p. 64.

63 Reproducción en *Los Borbones en pelota*, 1996, pp. 62-65.

plida[64]. Es una lectura excesiva y habría que comprobar con varios ejemplares del almanaque si ha sido tachada adrede o si por el contrario se debe al azar.

La firma "S." se recupera en los almanaques de 1869 y 1870 cuando ya no había nada que perder, pero tan solo en la portada de los almanaques que sencillamente repiten el diseño de los años anteriores actualizando el número del año. No hay por lo tanto novedad alguna.

Nada se opone a la atribución de estos dibujos a los hermanos Bécquer tal como señalaron los periodistas de *Gil Blas* en su nota necrológica. No hay que olvidar que en la nota necrológica de *Gil Blas* se aludía precisamente a la colaboración de los artistas en la revista en aquella primera etapa.

Los contenidos políticos de las revistas son coincidentes con otras críticas escritas por Gustavo Adolfo, aunque sería preciso recuperar una colección completa de *Los Tiempos* para conocer con detalle su evolución política. Fueron pocas colaboraciones pero suficientes para dejar buen recuerdo entre sus compañeros de redacción y un asunto bien distinto es la reutilización de imágenes en contextos nuevos. En *Gil Blas* por lo tanto durante los últimos meses de 1865 y los primeros de 1866 SEM jugó un importante papel tal como recordaban sus periodistas al despedir a los dos hermanos. Tras este brillante momento el seudónimo parece haber quedado en estado latente hasta 1868, lo que no deja de ser sorprendente. O quizás no se ha indagado todavía lo suficiente para conocer lo que ocurrió en esos años.

2. La reaparición de SEM en 1868-1872

Podemos añadir nuevas pruebas gráficas de la presencia social de SEM durante estos años sobre todo en la prensa satírica antigubernamental republicana y progresista. No siempre las viñetas tienen un carácter político, pero la revolución de septiembre impulsó esta orientación y con toda lógica: era el gran suceso del país y a su lado quedaba en segundo plano la revista de las costumbres madrileñas. Son varias las publicaciones periódicas en las que se ha encontrado la debatida firma.

La primera de ellas, ***El trancazo, pasmo semanal contemporáneo,*** que se publicó entre el cinco de enero y el cinco de abril de 1868[65]. El periódico cesó en esta

64 María Dolores Cabra, *Los Borbones en pelota*, 1996, ob. cit., p. 65, no encuentra firmado por "Sem" más que la portada. Ver reproducción en p. 72.

65 Se vendía a dos cuartos y tenía su administración en la calle Lope de Vega, 42, bajo, de Madrid. Contaba con puntos de suscripción en varias librerías de la capital y podía abonarse también por trimestre. Se imprimió en la Imprenta de C. Moliner y Compañía, que estaba situada en la calle de Jesús, 3. Constaba de cuatro páginas y las caricaturas se publicaron siempre en la tercera.

fecha por la nueva situación personal en que se vio su impulsor –Enrique Rodríguez Solís– al producirse el fallecimiento de su padre.

La lectura de la revista resulta decepcionante para el esclarecimiento de la identidad de SEM, pero atractiva en otros aspectos, sobre todo en la configuración de un lenguaje satírico de profundas implicaciones teatrales que después son fundamentales para descifrar los códigos gráficos de *Los Borbones en pelota*.

Enrique Rodríguez Solís explicó en sus *Memorias* la trayectoria del periódico poniendo nombre a sus impulsores: además de él, Manolo Rodríguez, estudiante entonces de la Escuela de Ingenieros; Joaquín Gabarda, estudiante de Medicina; José de Rozas, estudiante de Leyes (que figura como editor responsable de la revista)[66].

Rodríguez Solís no aporta ningún testimonio acerca del seudónimo SEM y a quien ocultaba. Su "cansada memoria" recordaba no obstante con admiración a Bécquer a quien conoció en la *Revista de España* o en *La Ilustración de Madrid*. De haber sido él autor de SEM ¿no lo hubiera mencionado? Sería extraño que no lo hiciera. Además, no parece probable que en ese momento Bécquer se rebajara a escribir en un periodiquillo estudiantil como *El trancazo*.

Lo significativo aquí es que Rodríguez Solís para nada recordaba su hipotética colaboración en *El trancazo* bajo la rúbrica de SEM o de algún otro modo. De haberlo hecho y teniendo en cuenta la significación posterior del poeta, parece que lo lógico hubiera sido que lo mencionara.

El repaso de *El trancazo* ofrece algunos datos de interés para determinar el lugar e importancia concedidos a las caricaturas. La revista carecía de imagen en la cabecera y sólo hacia la mitad de la publicación y paralelamente a su consolidación pudieron permitirse incluir imágenes. Cada número era considerado por ellos como un "caso". Pues bien, en el caso 6, correspondiente al 9 de febrero de 1868, la Redacción anunció su interés en incluir caricaturas, pero hasta el ocho no se materializó.

En efecto, el caso 8°, 23 de febrero de 1868, ofrece la lámina "EL CARNAVAL.- POR SEM." Son cinco viñetas de la "Lit. Castell"[67]. sobre distintos momentos del carnaval y de los bailes celebrados en los teatros por esas fechas:

66 Enrique Rodríguez Solís, *Memorias de un revolucionario*, Madrid, Plutarco, 1931. Dirigió después *La Federación Española* (5 de mayo de 1870 a octubre de ese año); *La Ilustración Republicana Federal* (15-VI-1871 al 16-IX-1872) donde se vuelven a publicar algunas imágenes ya conocidas de Valeriano Bécquer. Colaboraba en esta revista el dibujante Francisco Ortego. *La Ilustración Popular* desde 16-III-1873 hasta julio de ese año. Fundó luego *La gaceta de teatros*.

67 "El carnaval. Por SEM", *El trancazo*, 8, 23-II-1868, p. 3.

a. Relativa a los bufos de Arderíus: éste, presentado como un titiritero, mueve los hilos de sus muñecos –que son muñecas, las suripantas de sus funciones– y acuden los "pollos" piando: figuras metamórficas entre animales y hombres en la línea y tradición de Grandville. El pie de la viñeta es el siguiente:

Arderíus.– ¡Al higuí!
Coro de pollos.– ¡Pi, pi!

b. "En la Zarzuela": una pareja disfrazada por el carnaval mantiene un diálogo equívoco en el ambigú del teatro:

–Yo pongo la cena, y tú?
–Yo, la boca.

c. "En el Real": en un palco del teatro una pareja que curiosea con sus impertinentes lo que sucede durante el baile en el patio de butacas:

–El infame está bailando con Adela; estoy despechada!
–Bá! [sic] quien repara en noche de baile!

d. Escena callejera donde un sereno agrede a un viandante.

–Que se quite V. la careta, digu!
–Pero, si es mi cara!
–Tu cara, eh? Ahura lo veremus.

e. "En el Prado" una pareja de máscaras procura pasar desapercibida ante la llegada del marido, que es un militar que pasea a caballo:

–No vuelvas la cabeza, ese es mi marido que nos ha visto.
–Lo conozco en el toque.

En el caso 9, 1 de marzo de 1868, firmadas por SEM aparecen cuatro viñetas (una es doble) en la página tercera[68].

68 Sin título, *El trancazo*, 9, 1-III-1868, p. 3.

Todas ellas son teatrales y parece una continuación de la página de la *toma* anterior, ya que continúa su recorrido por los teatros madrileños en las fechas de carnaval:

a. "BUFOS. Buen sastre que sabe cortar el paño": Arderíus armado con una gran tijera va recortando a una serie de mujeres con cabezas de gatas sus vestidos. La técnica como en el número anterior viene de Grandville.

b. "JOVELLANOS Y NOVEDADES: Tanta mudanza no indica nada bueno: / muerto de engaño o aquí tendremos trueno."

Se alude a los cambios continuos en la programación porque las obras fracasaban una tras otra: *Galatea*, *El ángel de la muerte*...

c. Una viñeta doble en la que se lee por un lado "PRINCIPE. Aguarda el tiempo de la poda": con un caballero arreglista esperando junto a un árbol el momento de la poda: el árbol tiene ramas acabadas en cabezas, que deben ser caricaturas de personajes reales.

Se debe referir a la situación del teatro Español o del Príncipe y a problemas que hubiera con su funcionamiento.

A su lado "EL REAL ¿Es tragón?" El Teatro Real representado como un personaje muy gordo que se traga a parejas de ciudadanos unos tras otros. ¿Quizás se refiere a su insoportable presupuesto para el estado?

d. "VARIEDADES. Este teatro otra vez sus puertas cierra, / que huyó el francés de su variable tierra.": Debe aludir a la quiebra de la compañía. La viñeta representa a una figura francesa femenina pero tocada con gorro francés cerrando unas puertas.

En el caso 10, del 8 de marzo de 1868, comienza el número con un aviso "A los suscritores", anunciaron un álbum humorístico que no hemos visto. No sabemos si este álbum llegó a realizarse. En caso de haberse hecho, pudo contener nuevas escenas firmadas por SEM. La viñeta en esta ocasión es única y se titula "APLICACIONES DE LA FILANTROPÍA": con dos jóvenes pobres hablando junto a la entrada de un teatro donde se celebra un "Baile benéfico de los pobres":

-No te dejan entrar: ¿y te enfadas por eso, Panoli?
-Si te parece justo, cuando soy uno de los beneficiados!...

El caso 11, lleva como fecha el 15 de marzo de 1868. La viñeta de SEM se refiere a los "CONCIERTOS BARBIERI" y representa una orquesta dando un concierto. El comentario:

"Por Dios, maestro... Piano... pianísimo...!"

El pie probablemente aludía a la nueva música wagneriana que estaba comenzando a difundir el maestro Barbieri en Madrid y que sonaba con una intensidad desacostumbrada a los oídos de los madrileños. La viñeta representa toda la orquesta, presidida por un gran bombo.

En el caso 12, del 22 de marzo de 1868, la viñeta de SEM se titula **"ZOOLOGIA.– Notabilidades contemporáneas."**: Un cerdo durmiendo que es saludado con estas palabras: "EL CERDO DE SAN ANTON.- Saludémosle con respeto ya que posee un jamón en cada pata"[69].

En el caso 13, 29 de Marzo de 1868, la viñeta de SEM se titula: **"La Varita de Virtudes"**: una corista y una anciana con un candil hablan en el interior de un teatro:

–LA PRESUNCION.– Sigue dando entradas la comedia, abuela.

–LA VIEJA DEL CANDILEJO.– Tú crees que vienen por verla? Te engañas: muchos sólo lo hacen por las buenas formas[70].

69 SEM, "ZOOLOGÍA.– Notabilidades contemporáneas", *El trancazo*, 12, 22-III-1868, p. 3.

70 SEM, "La Varita de Virtudes", *El trancazo*, 13, 29-III-1868, p. 3.

Debe aludir a alguna pieza teatral estrenada por entonces y que estuviera obteniendo éxito, pero más por las actrices que por la propia pieza.

Caso 14, el 5 de abril de 1868, la viñeta se titula **"Revista de modas, por SEM"**. Representa una fila de mujeres vestidas según el devenir de los siglos desde la desnudez de Eva al acortamiento de vestidos actual. Comenta:

> Va la moda en la mujer
> hacia el origen volviendo:
> ¡Qué será de las modistas
> si tornan aquellos tiempos![71]

Aquí acaba la colección vista. Es difícil saber si tuvo continuación. En cualquier caso en el folletín que estaban publicando, queda indicado "continuará".

Las conclusiones a que conduce el estudio de la revista para los fines aquí pretendidos es que en las imágenes la crítica no era política sino de costumbres en general sin especificaciones. Son diferentes aspectos de la vida urbana y su devenir los comentados. Con interés para ver cómo se configuraban las imágenes teatralizadas de la realidad, que darán mucho juego en *Los Borbones en pelota* (los bufos, los títeres, el circo, etc.)[72].

71 "Revista de modas, por SEM", *El trancazo*, 14, 5-IV-1868, p. 3.

72 Con el fin de completar la información gráfica de esta revista hemos seguido algunas pistas indicadas en sus páginas: *El Trancazo*: número 3 se anuncia la novela *Vicente de Paul*, por D. Enrique Werthy de Guzmán, que se publica por entregas y a cada 48 páginas corresponderá "una lámina dibujada y grabada por los mejores artistas españoles"; esperan que conste de 110 a 120 entregas. En Biblioteca Nacional: *Vicente de Paul o la caridad por amor de Dios*: novela histórica, Madrid, s. n., 1867, Impr. De D. Eusebio Fréixa, a cargo de Enrique de la Riva. Prólogo de D. Emilio Moreno Cebada. (Recoletos, sala

El siglo ilustrado, que se publicó en Madrid entre el 19 de mayo de 1867 (nº 1) y al menos el 20 de noviembre de 1868 (nº 78), ofrece claras pruebas del cambio que supuso el estallido de la revolución[73]. Fue una revista miscelánea durante sus primeros meses y aunque incluyó algunos comentarios o imágenes políticos, nada hacía presagiar lo sucedido después de la Septembrina en que cambió su tono y durante sus últimas semanas los ataques a la dinastía expulsada del país fueron constantes. También en la parte gráfica la crítica política pasó a primer plano.

Fueron semanas de actividad frenética y comparecen en sus páginas nombres habituales en *Gil Blas* como Luis Rivera y Juan Álvarez Guerra ya antes de las fechas de la Septembrina. Juan Álvarez Guerra fue el director durante la etapa más progresista y responsable por tanto de la inclusión de literatura antiborbónica reforzada con caricaturas. Él mismo en las entregas inmediatas al levantamiento, al grito de "¡Viva la libertad!", insertó trabajos muy radicales en sus ideas. Los números 73 y 74, –4 y 11 de octubre de 1868–, ofrecen una muestra singular de aquella literatura.

Las litografías del número 73 se refieren a los comienzos de la revolución y el inicio del exilio de Isabel II en Francia, acompañada por González Bravo a quien se ve en una de ellas teniendo cerca unas grandes bolsas de dinero que representan los bienes nacionales: **"Ayer. Últimas horas de reinado"**, *El siglo Ilustrado* (4-X-1868)[74]. Este número contiene también la primera imagen de aprovechamiento literal de las acuarelas de *Los Borbones en pelota* con el título de **"Hoy. Primeras horas de emigración"**, que reproduce la acuarela 62 de la colección firmada como la anterior por Ortego.

---

general: 3/649).
Número 4 se anuncia la aparición de la revista *Elemento joven*. No sabemos nada más de ella.
Número o caso 12 –22 de marzo de 1868– anuncia el primer álbum de *El Trancazo*: *Las contusiones de un alma apaleada* con una "novela fantástico-disolvente-mágica" imitando a los señores Zumel y Larra.

73 Jesús Rubio Jiménez, "En torno a la autoría y primera difusión de *Los Borbones en pelota*", *art. cit.*, con un relato pormenorizado de los contenidos de la revista en sus distintos momentos.

74 Puede verse reproducida en el artículo citado en la nota anterior, p. 71.

De la huida de la reina y su séquito a Francia se ocupan varias acuarelas de *Los Borbones en pelota*. En esta versión litografiada tan solo hay una pequeña diferencia y es que en la litografía de *El siglo ilustrado* se ha añadido un letrero que reza "Barrio Latino", ayudando a ubicar la acción en el barrio parisiense. En la litografía se ve al P. Claret con un organillo rondando a la Reina vestida de chulapona, mientras apoyado en el quicio de la puerta observa Francisco de Asís indiferente.

El P. Claret fue sorprendido al igual que la reina en San Sebastián y cruzó la frontera con ella el 30 de septiembre acogiéndose a la hospitalidad del emperador Napoleón III e instalándose en el Sur de Francia a la espera de ver cómo evolucionaban los acontecimientos.

Otras imágenes publicadas por la revista no estaban nada lejos de estas en sus contenidos críticos y están firmadas por Ortego. Se confirma con rotundidad la cercanía de Ortego al seudónimo de SEM y se plantea su uso por personas diferentes a los Bécquer.

Estas imágenes litografiadas no fueron una excepción, sino que todo apunta a que la colección de *Los borbones en pelota* estaba destinada a estos usos.

La litografía ingresada en la Biblioteca Nacional e inventariada como AB 80.429 sería un nuevo ejemplo. Por su contenido parece referirse a los meses siguientes a la revolución de 1868, al momento en que se trató de encauzar el movimiento revolucionario. Entre diciembre de 1868 y enero de 1869 hubo levantamientos revolucionarios en Cádiz y Málaga por parte de los denominados "Voluntarios de la libertad", una milicia equivalente a la Milicia Nacional, a la que se armó tras la revolución. El gobierno de Serrano-Prim, que estaba preparando las elecciones por sufragio universal para las Cortes Constituyentes, reprimió este levantamiento mandando al general Antonio Caballero de Rodas con tropas especiales.

La litografía lleva el siguiente pie: "Dicen que este Caballero pasará una gran revista de voluntarios después que los haya completamente reorganizado."

La alusión a "este Caballero" –escrito con mayúscula– no deja lugar a dudas: se trata de Caballero de Rodas. Tras los agitados días revolucionarios, el gobierno trató de integrar las milicias en el ejército regular. Caballero se excedió en su celo y dejó a los voluntarios andaluces no dormidos sino muertos o malheridos[75].

75 Corregimos aquí así la interpretación de la litografía que se ofrece en la base de datos ARIADNA de la Biblioteca Nacional. En ella se identifica al personaje con el general Ramón Nouvilas, quien con su espada en alto estaría contemplando a los revolucionarios dormidos.
Se apoyan en que Nouvilas participó en la proclama revolucionaria de 1868 y fue nombrado después presidente de la junta redactora de la Ordenanza General del Ejército.

Los borbones en pelota contienen una narración satírica de lo acontecido en los meses que siguieron a la revolución de 1868. Resulta cada vez más evidente que el estudio de las acuarelas requiere su ordenación y la búsqueda de su sentido en lo acontecido en aquellos días, abriéndose además hacia otras colecciones satíricas rubricadas con el mismo seudónimo.

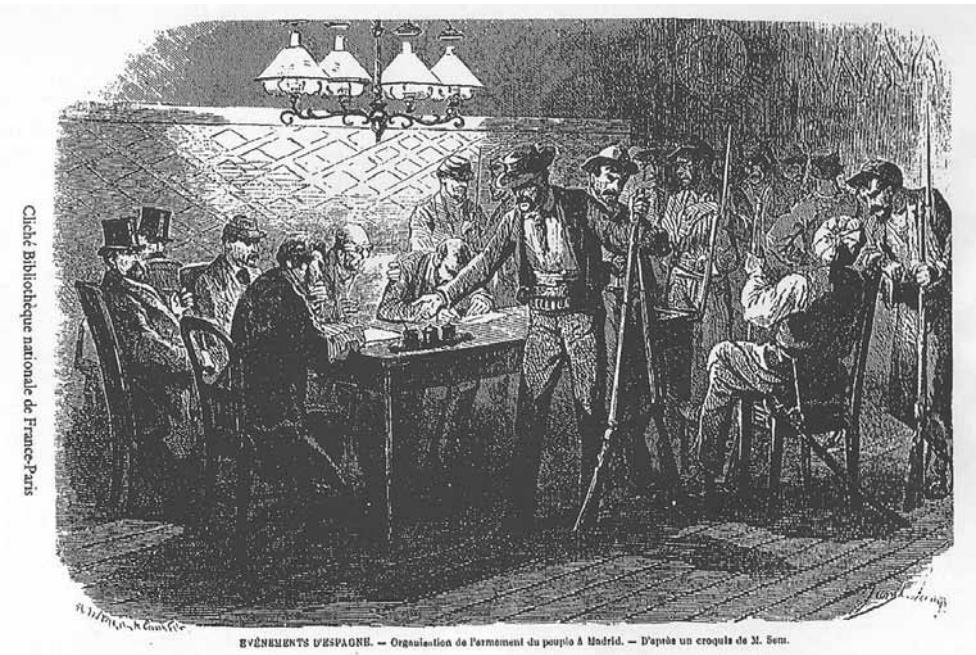
Marie Linda Ortega ha encontrado algunas viñetas firmadas por SEM en ***L´Illustration, journal universel*** (París), durante los últimos meses de 1868 y en 1869[76]. Asocia el seudónimo al dibujante español Daniel Urrabieta que colaboraba en la revista. En ellas, tras los sucesos revolucionarios se mantiene el carácter de crónica satírica de lo que estaba sucediendo. Son estas escenas:

El 17 de octubre de 1868: "Habitans de la Mancha traversant le Despeñaperros pour se joindre aux insurgés. Croquis de M. V. Sem."

ÉVÈNEMENTS D'ESPAGNE. — Habitants de la Mancha traversant le Despeñaperros pour se joindre aux insurgés. — Croquis de M. V. Sem.

76 Marie-Linda Ortega, "Donde se dan noticias desde París de Urrabieta, SEM y Ortego", *París y el mundo ibérico e iberoamericano*, Paris, Université Paris X-Nanterre, 1998, pp. 207-220.

El 24 de octubre de 1868: debajo de "Entrée des vainqueurs d´Alcolea à Madrid, d´ après un croquis de M. Urrabieta", se encuentra, "Organisation de l´armament du peuple de Madrid, d´après un croquis de M. Sem."



El 31 de octubre de 1868: dos escenas, "Arrivée de M. Olózaga a Madrid" y "Scène populaire au Prado, d´après les croquis de Urrabieta", pero ocupando la mitad superior de la página de la derecha: "Madrid, une bande populaire brûle le concordat devant la résidance du nonce apostollique. D`après un croquis de M. V. Sem."

Recuerda Marie Linda Ortega que el 7 de noviembre de 1868 se publica en primera página un grabado –"Inventaire du mobilier de la curonne fait au Palais Royal de Madrid, d´après un croquis de M. Sem"–, al que sigue un artí-

culo de Henri Grignan "Correspondance de Madrid", en el que daba cuenta de las numerosas caricaturas sobre la familia real que circulaban por Madrid.

El 12 de junio de 1869, aún aparecía un nuevo grabado de interés: "Uniformes des volontiers de la liberté à Madrid, d`après un dessin de M. V. Sem."

Todas ellas tratan sobre la actualidad española y los agitados días que se vivían. Eran dibujos destinados a enriquecer la información escrita que la revista ofrecía sobre España. En Francia, adonde se había refugiado la dinastía expulsada de España y cuyo emperador estaba jugando un papel importante a la búsqueda de soluciones al conflicto, se seguían con interés los acontecimientos españoles. Ya no se trataba solamente del territorio confuso de los primeros momentos de la revolución sino que son pruebas referidas a meses posteriores. Marie Linda Ortega concluye:

Yo no me atreveré a decidir en la identidad de "Sem", más bien vengo a añadir la faceta parisina al poliedro del enigma de este seudónimo –cada vez más a las claras colectivo– siendo *El Museo Universal* "el cogollo del meollo" por reunir a todos los actores de estos nuevos "misterios de París", incluso el que nos queda por evocar[77].

Difícilmente se pueden asociar los croquis de estas imágenes a los hermanos Bécquer, retirados de la vida pública y a la espera de que cambiaran las circunstancias políticas. Queda abierto un nuevo horizonte de rastreo del uso del seudónimo relacionado con temas españoles, pero sin nada concluyente respecto a sus usuarios. Más enigmas a los que aún debemos añadir otros.

Don Diego de Noche, periódico liberal, dirigido por José del Campo, se publicó en 1868 y comienzos de 1869. La cabecera, en la que aparece Don Diego cortejando a una mujer a través de una reja, está firmada por Ortego. Sin embargo, como dibujantes de la publicación figuran "Gustavo y Ortego." Se ha identificado a Gustavo con Gustavo Adolfo Bécquer, que habría colaborado en la ilustración de sus páginas con viñetas firmando "Gustavo" o "G." y antes como "Gustavo Alonso"[78].

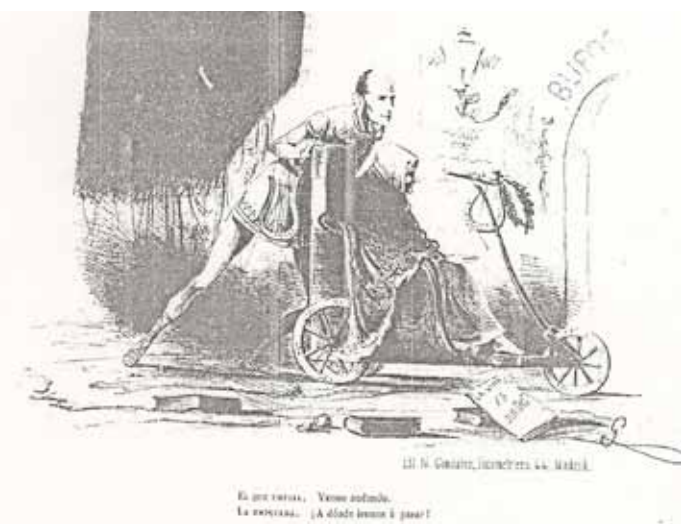
77 Art. cit., p. 217. Y a continuación habla de Ortego colaborador en estas publicaciones, pero en Paris no lo detecta en publicaciones republicanas y solo halla una colección de 24 oleografías y cromolitografías en la Biblioteca Nacional París (24 piezas) sobre la España de toros y pandereta para la clientela francesa; pintura de tono dieciochesca y hasta goyesca siguiendo la moda del mercado.

78 Es la opinión de María Dolores Cabra en la edición de *Los Borbones en pelota* de 1996, pp. 66 y ss. Afirma que en esta revista el poeta firmó trabajos como "Gustavo Alonso."

Esta publicación, sin embargo, no ha sido estudiada con detalle para poder precisar la posible participación de Gustavo Adolfo.[79] En opinión de María Dolores Cabra habrían sido sus amigos quienes le facilitaran la colaboración en sus páginas para ayudar a su maltrecha economía mientras estaba desterrado en Toledo tras la revolución, pero con su afirmación no presenta prueba alguna. Pero a la altura del 13 de septiembre la revista había publicado ya 22 números y figuraba como dibujante "Gustavo Alonso", ya en el primer número que hemos visto (el 4). Por tanto, no tiene que ver con la revolución su incorporación a la revista, sino que era anterior, caso de corresponder este nombre a Bécquer.

Es necesario realizar un seguimiento de la revista ordenado para tratar de reconstruir lo sucedido. En el número 4 figura "Gustavo Alonso" como único dibujante en la portada y este número incluye una litografía de tema teatral: un personaje empuja el carrito de una anciana hacia una puerta en cuya parte superior se lee "BUFOS". Acompaña al dibujo esta leyenda:

EL QUE EMPUJA.- Vamos andando.
LA EMPUJADA.- ¡A dónde iremos a parar![80]



Se aludía a la postración de la literatura dramática, referencia que evidencia todavía más el que en el mantón de la anciana se lee "Literatura española" y cabe suponer que quien la empuja es Arderíus que va sorteando libros por desparramados por el suelo, entre otros, *La vida es sueño*. En la

79 Hemos manejado una colección incompleta formada por los números de la Biblioteca Nacional y la Hemeroteca Municipal de Madrid. Hemos visto una colección incompleta de la revista con números que van desde el 1 de mayo de 1868 (nº 4) al 5 de enero de 1869 (nº 37).

80 G., "EL QUE EMPUJA.– Vamos andando…", *Don Diego de noche*, 4, 1 de mayo de 1868, p. 3. Imágenes realizadas en la Lit. N. González, Jacometrezo, 44. Madrid.
Las relaciones entre *Don Diego de noche* y Arderíus fueron tirantes. Un ejemplo de este enfrentamiento puede verse en el artículo de José del Campo, "La prensa y los Bufos", *Don Diego de noche*, 22, 13 de septiembre de 1868, donde le acusa de haber vuelto la espalda a su buena condición de actor cómico, degradándose.

sección de "Rotos y descosidos" se lee entre otros supuestos refranes: "Arderíus contra Catalina y todos contra la poesía."

En los días siguientes, nuevas viñetas sin firma o firmadas por "G." Algunas reinciden en la temática teatral mientras otras tienen cierto aire político. En el número cinco, sin firma, un personaje sube con una escalera a un monumento y trata de clavarle un puñal a la estatua femenina que lo preside:

–El de arriba.– ¡Maldición! Se me ha roto el puñal.

–El de abajo.– Baja y no seas tonto, que no eres tu el que ha de concluir con ella[81].

La estatua femenina sostiene en su mano una máscara. ¿Se trata nuevamente de la literatura española o tiene un alcance político? Es difícil aventurarse. El 16 de mayo continúan los temas teatrales con cuatro viñetas: "Los cantantes"[82].

Claramente de sátira literaria es la siguiente, **"Un puesto concurrido"** donde alrededor de un puesto de mercado protegido por un parasol y con un letrero –LA FAMA. FABRICA DE CORONAS– se agolpan los clientes comprando coronas de todo tipo. Un ángel con cuerpo femenino toca una trompeta:

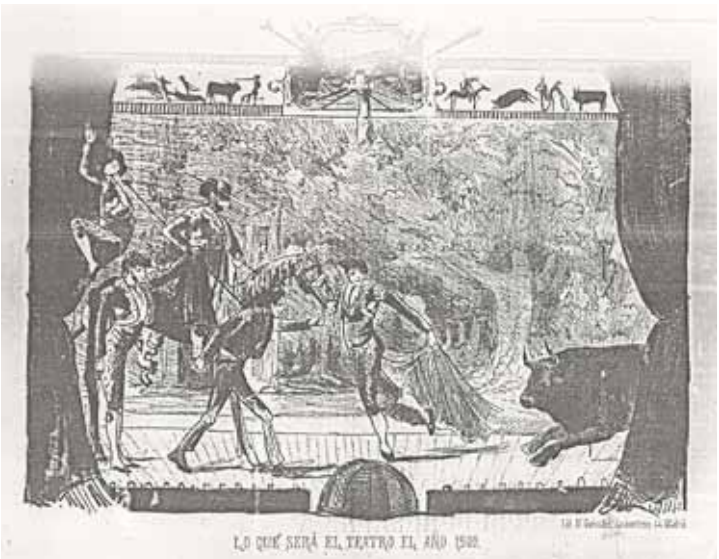
81 Sin firma, "–El de arriba.– ¡Maldición! Se me ha roto el puñal…", *Don Diego de noche*, 5, 8 de mayo de 1868, p. 3.

82 G., "Los cantantes", *Don Diego de noche*, 6, 16 de mayo de 1868, p. 3.

–El público.– ¡Una de 20! ¡Una de 60! ¡Que yo he venido antes!...
–Los espendedores.– ¡Calma, señores que para todos habrá![83]

¿Se adelantaban ingeniosamente a las subastas de la corona que tanta presencia tuvieron en la prensa satírica después de la revolución? Pero bien puede ser que sencillamente siga la serie de sátiras literarias. Los que acuden a coronarse son literatos y las coronas son de laurel. Se estaría aludiendo así a la mercantilización absoluta de la vida artística y literaria que es un tema recurrente en la revista.

El 1 de junio se insiste en la temática teatral presentando un escenario teatral donde se está toreando a un toro: **"Lo que será el teatro el año 1900"**[84].

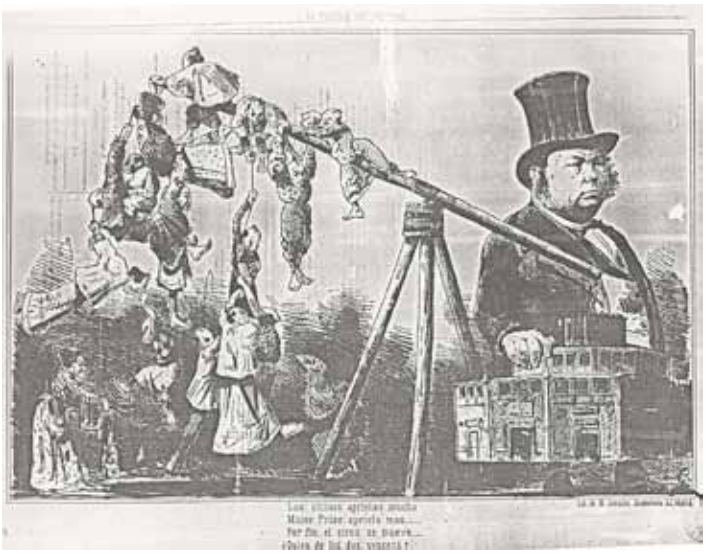


Es en el número 9 de 6 de junio de 1868 donde por primera vez la revista tiene cabecera ilustrada. El dibujante continúa siendo "Gustavo Alonso", que en este número incluye una serie de nueve viñetas relativas a **"Los exámenes"** con distintas situaciones que

83 G., "Un puesto concurrido", *Don Diego de noche*, 7, 24 de mayo de 1868.

84 G., "Lo que será el teatro el año 1900", *Don Diego de noche*, 8, 1 de junio de 1868.

producen la publicación de las notas[85]. El mismo tono costumbrista se mantiene la semana siguiente en **"Un domingo en los campos Elíseos. Tipos cogidos al vuelo por Gustavo"**[86].



En el número 11, sin embargo, se produce un cambio significativo: aparecen como dibujantes Ortego y Gustavo y se incluye una serie de 8 viñetas firmadas por Ortego: "Media docenita de Juanes"[87]. Es el mismo quien ilustra el número 12 con dos viñetas, "En la calle del Carmen"[88]. Un nuevo nombre se suma en el número 13 con "Algo sobre Paul": E. Berges[89]. La revista estaba en una fase de crecimiento en su parte gráfica y anuncian en su número siguiente que en adelante llevará una gran litografía iluminada de Ortego, aunque en esta no aparece. Quizás iba suelta encartada y se haya perdido. La incluida la firma G. y se refiere a una compañía china que actuaba en el Price y que había tenido problemas con el empresario.

A cada lado de una balanza tiran los chinos y Mister Price respectivamente:

Los chinos aprietan mucho
Mister Price aprieta más…
Por fin el circo se mueve…
¿Quién de los dos vencerá?[90]

85 G., "Los exámenes", *Don Diego de noche*, 9, 9 de junio de 1868.

86 Gustavo, "Un domingo en los campos Elíseos. Tipos cogidos al vuelo por Gustavo", *Don Diego de Noche*, 10, 16 de junio de 1868.

87 Ortego, "Media docenita de Juanes", *Don Diego de noche*, 11, 24-VI-1868.

88 Ortego, "En la calle del Carmen", *Don Diego de noche*, 12, 1 de julio de 1868.

89 E. Berges, "Algo sobre Paul", *Don Diego de noche*, 13, 8 de julio de 1868.

90 G., "Los chinos aprietan mucho…", *Don Diego de noche*, 14, 16 de julio de 1868.

Ortego reincidía la semana siguiente sobre el tema chino presentando a estos en la verbena de Santiago[91].

Y G. volvía a la semana siguiente con dos escenas en el estanque del Retiro y los intrépidos marinos ciudadanos[92]. Eran escenas veraniegas un poco pícaras como las que incluye el día 9 Ortego relacionadas con la moda de las bicicletas[93].

La muerte de Julián Romea hizo que el número 18 correspondiente al día 16 de agosto le fuera dedicado casi completo, incluida su parte gráfica donde reproducen un retrato del actor orlado[94]. Sin firma va la viñeta del día 23 de agosto relativa al escaso valor del franco, que miran unos caballeros con catalejo:

Con franqueza caballeros
El astro que aquí se mira,
Aunque vale cinco francos
No es nada franco a la vista[95].

El día treinta de agosto G. volvía sobre los temas teatrales con una grotesca escena, "Música de la Traviata" donde aparecen tres cantantes en poses exageradas:

-Ricordas… nuestra gran fortuna
Que al circo Price
Nos trajo a cantar.

91 Ortego, "Hamaikari Sadakichi. Su tropa en la verbena de Santiago", *Don Diego de noche*, 15, 24 de julio de 1868.

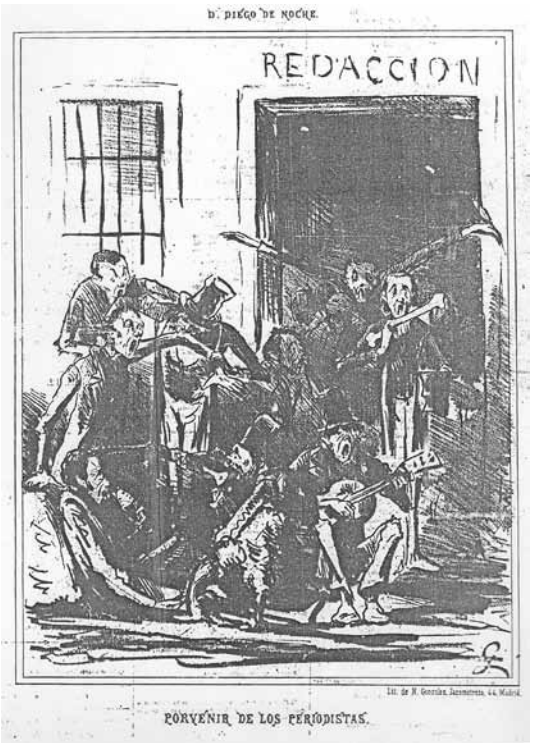
92 G., "En el Retiro", *Don Diego de noche*, 16, 2 de agosto de 1865.

93 Ortego, "Como corre mi mujer" y "Efectos del entusiasmo", *Don Diego de noche*, 17, 9 de agosto de 1868.

94 "La redacción de D. Diego de Noche. A la memoria de D. Julián Romea", 18, *Don Diego de noche*, 18, 16 de agosto de 1865. Abrieron una suscripción pública la erigirle un monumento.

95 Sin firma, "Con franqueza caballeros…", *Don Diego de noche*, 19, 23 de agosto de 1865.

-Artistas de primo carleto
Se van a Los Bufos
O se van al Real[96].



En el número 21, cambiaron de cabecera. Ahora Don Diego corteja en una reja a una mujer. Está firmada por Ortego aunque figuran como dibujantes de la revista Ortego y Gustavo. Anuncian, además, que a comienzos de octubre recibirán los suscriptores el almanaque ilustrado "con preciosos grabados" y en una elegante edición. Seguramente este almanaque se retrasó por los acontecimientos de la septembrina y fue el que se repartió a finales de año. En todo caso la situación política era convulsa y la libertad de prensa se hallaba muy amenazada lo que dio lugar a una acre litografía firmada por G. sobre el "Porvenir de los periodistas" donde se ve a un grupo de estos famélicos y degradados a la puerta de la redacción de un periódico y aun así enzarzados en una discusión[97]. Debe compararse con la publicada en *Gil Blas* en 1865 ya citada. Si allí preocupaba la falta de libertad ahora se añade la presentación miserable de los periodistas: uno roe un hueso y otro canta con una guitarra como un ciego callejero.

Andaban enfrentados con *Gil Blas* a cuyos redactores acusaban de haber perdido la imparcialidad. Ante un ataque inferido a la crítica dramática y a la prensa de Madrid en el teatro del Circo por boca de Larra no habían sabido contestar como merecían haciendo gala de cinismo. Y a este tema dedicó Ortego su litografía, "Bufos Arderíus. Cría cuervos y te sacarán los ojos", donde la figura de la crítica es atacada por unos cuervos que le sacan los ojos[98].

96 G., "Música de La Traviata", *Don Diego de Noche*, 20, 30 de agosto de 1865.

97 G., "Porvenir de los periodistas", *Don Diego de noche*, 21, 6 de septiembre de 1868.

98 Ortego, "Cría cuervos y te sacarán los ojos", *Don Diego de Noche*, 22, 13 de septiembre de 1868.

En similares discusiones teatrales andaban el día 20 y Ortego representó en su litografía a los representantes de los distintos teatros –Real, Jovellanos, Bufos, Príncipe, Novedades, café teatro…– pescando en el Manzanares[99] como contraste cabe señalar que se incluye un listado de "periódicos callejeros" este día, probablemente refiriéndose a como debían subsistir buscando clientes en las ventas callejeras[100]. Así las cosas, llegó la revolución de septiembre que retrasó la aparición del número 24 hasta el 4 de octubre con esta advertencia:

El DON DIEGO DE NOCHE, desde este número, se hace político. Al cambiar, no de ideas, que siempre hemos tenido las mismas, sino de circunstancias las queremos cambiar hasta el título que hasta ahora hemos llevado en la época del absolutismo. Desde el número próximo el DON DIEGO DE NOCHE se llamará GARIBAY.

Lo cierto es que ya en este número la revista se subtitula "Periódico liberal" y el número es un despliegue de alegatos antimonárquicos: Marcos Zapata, "La honradez pública", "Apólogo" y "Al pueblo"; Sin firma, "Apuntes para un discurso", artículo antes prohibido por la censura. Satanás, "Satanás a su hermano Gonzalez Brabo", etc. Ortego firmó la viñeta del día: "**Situación de España al huir los neos**": en ella se ve a un grupo de pobres hambrientos entre cadáveres y calaveras gritando a los neos que huyen hacia Francia[101].

99 Ortego, "La pesca del abono", *Don Diego de Noche*, 23, 20 de septiembre de 1868.

100 Son los siguientes. *El Universal, El Imparcial, La Nueva Iberia, Gil Blas, El cascabel, Figaro, El siglo ilustrado, Los Sucesos, El fusil de aguja, La fiesta española, El barbero del siglo, El Mengue, Don Diego de Noche.*

101 Ortego, "Situación de España al huir los neos", *Don Diego de Noche*, 24, 4 de octubre de 1868. Entre las muchas notas curiosas de este número se lee la siguiente: "Nuestro querido amigo el Sr. D. Juan Álvarez Guerra, según nos han dicho verbalmente varios oficiales que se encontraban el día 29 en el ministerio de la Gobernación, fue la persona que más eficazmente influyó en el buen resultado de la empresa popular, poniendo en inminente riesgo su vida a trueque de conciliar la armonía de los sitiados

El alineamiento de la revista no deja dudas y se confirma en las semanas siguientes. Falta en las colecciones revisadas el número 25, pero en el 26 –correspondiente al 18 de octubre– se mantiene el tono militante. En la litografía de G. comparecen delante de la nación española –con gorro frigio republicano– que ofrece como cebo una corona distintos pretendientes al trono de España: Portugal, Inglaterra, Italia[102].

La litografía de la semana siguiente presenta a Napoleón III con una linterna buscando: "Isabel Segunda!... Por aquí debe andar la mía"[103]. No va firmada, pero creemos que pertenece a Ortego que gustó mucho de la imagen que proviene de Diógenes consistente en pintar a un hombre con una linterna buscando a un hombre a la luz del día… El primero de noviembre en una viñeta similar ofrecían a la revolución de septiembre saliendo de su caja: "¡Esto es lo que tanto nos habían exagerado? ¡Pues yo creí que era otra cosa! Lo que más me gusta es el gorro frigio"[104].

No hemos podido ver los números 29, 31 y 33 con lo que nuestro repaso es incompleto. Con todo, en el número 30 de 15 de noviembre de 1868 vuelve a aparecer la firma de G. en la litografía "Ya salió" donde aparece Gil Blas llevando una gran tarta de dos pisos en la que se lee "Demócratas" y "Progresistas Unionis-

---

y sitiadores.
Como una prueba de honrosa deferencia, el Sr. Guerra recibió en depósito la espada del general Peláez, cuya prenda es el mejor testimonio de su patriótico arrojo y de su prudente y delicada conducta.
Rasgos como los del Sr. Álvarez Guerra no necesitan más premio que la satisfacción que produce siempre el ejercicio de la buena obra.
Este es el verdadero patriotismo."
En *El siglo ilustrado* fue el artífice de sus proclamas revolucionarias en las semanas siguientes.

102 G., "Los pretendientes a la corona presentando los memoriales", *Don Diego de Noche*, 26, 18 de octubre de 1868.

103 Sin firma, "Isabel Segunda!....Por aquí debe andar la miá", *Don Diego de Noche*, 27, 25 de octubre de 1868.

104 Sin firma, "¡Esto es lo que tanto nos habían exagerado? ¡Pues yo creí que era otra cosa! Lo que más me gusta es el gorro frigio.", *Don Diego de Noche*, 28, 1 de noviembre de 1868.

tas" como si lanzara un mensaje de que los tales se disponían a repartirse el pastel[105]. Aunque no hemos podido ver todos los números, la litografía del 32, del 29 de noviembre, parece formar parte de la serie iniciada en la viñeta que acabamos de comentar. En esta se ve ahora a un personaje que ha terminado una opípara comida mientras es observado por otros:

Ellos.– Ese es, ese es.
Él.– Aplaudid, imbéciles[106].

El día 13 de diciembre, G. dedicó cuatro viñetas a reseñar irónicamente el discurso abolicionista del orador Mr. Duprat[107]. El 22 de diciembre incluyó una ambiciosa composición a doble página titulada "Navidades. Aguinaldos de Dn. Diego de Noche". Se inicia con una serie de tipos que son "Los concurrentes a la misa del gallo" y ocupan una primera línea, desde una mujer y un hombre del pueblo a una zumba o unos borrachos. Pero ya en la segunda fila las viñetas se politizan con escenas de la corte en el exilio: la reina, el rey y Marfori en Rohan tocando panderos, Paquita rechazando "el nacimiento" que le ofrece Isabel, la familia real tomando una sopa de almendras amargas que no obstante Marfori endulza para Isabel… En otras viñetas, los reyes magos deliberan sobre si venir o no; Olózaga hace de mensajero e introductor, pero el pueblo apedrea a los reyes mientras Olózaga llora desconsolado… Se estaba haciendo balance de los últimos meses y cargando de connotaciones políticas a los elementos característicos de la Navidad.

El año concluye con una viñeta de Ortego en que aparece *Don Diego de Noche* mirando un pasquín pegado en la pared donde se lee el "Programa de Cádiz": Libertad de reunión, de cultos, de enseñanza… Eran los grandes temas pendientes para los siguientes meses.[108] Pero quizás el contrapunto irónico lo marca ya a comienzos de año la siguiente entrega de Ortego donde la Revolución –con gorro frigio y una gran espada en la mano– dialoga con Venus:

–La Revolución.-–¿Y qué vamos a hacer este año?
–Venus.– Hacer que hacemos[109].

105 G., "Ya salió", *Don Diego de Noche*, 30, 15 de noviembre de 1868.

106 G., "Ellos.– Ese es, ese es….", *Don Diego de Noche*, 32, 29 de noviembre de 1868.

107 G., "Efectos producidos por el discurso abolicionista de Mr. Duprat", *Don Diego de Noche*, 34, 13 de diciembre de 1868.

108 Ortego, "Programa de Cádiz", *Don Diego de Noche*, 36, 29 de diciembre de 1868.

109 Ortego, "La Revolución.– ¿Y qué vamos a hacer este año?"…, *Don Diego de Noche*, 37, 5 de enero de 1871.

Es el último número de la revista que hemos podido ver, pero en él se anuncia una publicación de gran interés: los álbumes que Ortego publicó bajo la rúbrica de *Menestra*:

A LA GENTE DE BUEN HUMOR
MENESTRA
QUINCENAL
ALBUMS DIBUJADOS
POR
ORTEGO

"Desde el presente mes de enero empezará a publicarse los días 15 y 30 de cada uno, un elegante ALBUM DE CARICATURAS, debidas al lápiz del célebre dibujante español, en el que se tratará de política, de acontecimientos, de modas, etc., etc.

"No obstante los muchos gastos que proporciona esta obra, se dará al precio de 4 reales cada Album.

"Los que deseen suscribirse, por 6 reales al mes, acudirán a las librerías de Cuesta, Durán, Gaspar y Roig, Baillo-Bailliere o a la Administración, Jesús del Valle, número 15, cuarto bajo.- En provincias, 8 reales al mes, en todas las librerías, o mandando el importe bajo sobre a la Administración de la MENESTRA."

Esta notabilísima colección de caricaturas es una de las mejores muestras gráficas de la sátira política durante los meses siguientes y volveremos sobre ella tras comentar brevemente el almanaque anunciado por la revista en noviembre y repartido en aquellas semanas últimas del año.

A finales de año, adelantando para aparición del ***Almanaque de Don Diego de Noche para 1869*** reprodujeron algunas viñetas firmadas por "G." en su número 33 (4 de diciembre de 1868). Se había anunciado ya que repartirían el almanaque el 15 de noviembre. En una de sus páginas recogen cuatro viñetas con "Caricaturas del Almanaque" que después efectivamente se encuentran también en éste. Las dos primeras aluden a la situación política internacional y española. A la solicitud de ayuda por parte de Isabel II, cuya corona está tirada en el suelo, responde Napoleón con evasivas, mientras sostiene un gran fardo donde se lee "Prusia":

–Caballero, ¿me hace V. el favor de alcanzarme esa corona?

–*Pardon, madame*, tengo las manos ocupadas[110].

110 "Don Diego de Noche. Caricaturas del Almanaque", *Don Diego de Noche*, año I, 33, 4-XII-1868.

En la siguiente, el año 1869 personificado como una jovencita trapecista hace equilibrios en una maroma ante la atenta mirada del año 1868, personificado como un anciano. A su lado tiene una gran caja donde se lee: "Sufragio Universal". El sentido de la imagen se concreta con estas palabras:

El año 69 va a dar principio a sus equilibrios en la cuerda floja; su papá, el año 68, aprovecha la ocasión para probar en él una nueva resina importada de América, por ver si pega. La novedad del espectáculo hace temer alguna escena desagradable, por lo que muchos espectadores abandonan el local[111].

En la parte inferior de la página se adelantan dos viñetas con cuatro caricaturas de "Las mujeres políticas", agrupadas de dos en dos: "La nea" y "La progresista"; "La demócrata" y "La unionista."

Fue en la parte gráfica del *Almanaque* para 1869 donde Gustavo alcanzó todo su protagonismo. Firma la cubierta con su nombre completo y en la portada figura como único dibujante, que realizó para este almanaque un total de 30 imágenes, más la cubierta que es una revista del año con una viñeta por mes y Don Diego de Noche observando a su alrededor.

En la portada se representa el artista dibujando con la figura del mismo Don Diego de Noche y formando un paralelo el mismo personaje cierra el almanaque con una de sus propuestas. En el interior las viñetas siguen la tónica de las ya comentadas relacionadas con temas de actualidad política como la libertad de enseñanza o de confesión religiosa, la visión satírica degradadora de los carlistas; pero también en "Panaceas Universales", las ironías sobre los productos cosméticos que ofrecen soluciones quiméricas a la caída del cabello.

Resultan evidentes en repaso de *Don Diego de noche* dos aspectos; primero: la revista no se politizó completamente hasta octubre de 1868 en una oportuna maniobra de ponerse al día participando del ambiente posrevolucionario. En segundo lugar, la firma de Gustavo aparece desde el comienzo en la publicación y alterna después con Ortego hasta los últimos números que hemos visto. De ser Gustavo Adolfo Bécquer el dibujante que se ampara tras esta firma caería por tierra la creencia que viene sosteniendo la crítica de que cuando estalló la revolución de septiembre se retiró con su hermano a Toledo o incluso otra que afirma que salió de España con la reina.

No es posible realizar aquí un estudio pormenorizado de *Menestra* pero sí queremos señalar algunas líneas maestras de esta colección. Hemos tenido ocasión de ver once entregas de este álbum por cortesía de Cecilio Alonso. Cada entrega

111 Ibid.

contaba con 16 páginas y se realizaba en el establecimiento litográfico de N. González en la calle Jacometrezo 44. Su tamaño era de holandesa apaisada y para su cubierta Ortego dibujó una gran olla alrededor de la cual hay dos diablillos y el dibujante con un aspecto diablesco –aunque sin rabo–, y que revuelve el contenido de la marmita con su lápiz.

Todos los temas de actualidad fueron objeto de comentario gráfico y escrito por Ortego con un despliegue de recursos admirable. Una verdadera miscelánea o menestra del acontecer diario. En muchos casos, la cercanía a *Los borbones en pelota* es extraordinaria, no sólo por la caracterización general los personajes (Olózaga, Prim, el príncipe Alfonso, Napoleón III, etc.), sino por las composición de las escenas.

Aún publicó Ortego otra serie de álbumes con el título de ***La criatura***. *Caricaturas por Ortego*. Hemos visto siete entregas con ocho páginas por cuaderno[112]. La cubierta presenta al dibujante como un niño con su lápiz litográfico y con una cámara fotográfica y cada entrega es considerada un "cuaderno". Al dorso del cuaderno dos se indica que saldrá los domingos y se indica que la administración está en la calle santa Isabel, 50, segundo cuarto.

El tono general es muy pesimista y de fechas posteriores, ya en el cuaderno primero la guerra entre Francia y Alemania aparecen tanteando el comienzo de la guerra o luchando. En el segundo son dibujadas escenas de guerra. En el 3 se vuelve a la política española. El cuarto relativo a las guerras carlistas y como se resolverá el poder en España. El quinto sobre los avatares de la guerra europea. El sexto acerca de los avances de la guerra y la política. Y el séptimo, en fin, sobre candidatos y partidos políticos.

La criatura nos aleja un tanto de los acontecimientos del tramo cronológico pintado por SEM en *Los borbones en pelota*, pero permanecen elementos de estilo y temáticos que no son ajenos a su elaboración y aun colean temas como el destino de España como monarquía o república y el siempre sinuoso tema de los pretendientes a la corona o los zigs-zags de los políticos en su lucha por alcanzar y controlar el poder.

Lo que se concluye de este acercamiento a *Gil Blas* y a los álbumes citados es una cercanía cada vez mayor entre SEM y Ortego en la utilización de elementos iconográficos recurrentes.

No acaban aquí las novedades sobre SEM. En el periódico ***Los Sucesos*** –octubre 1866 al 15 mayo 1869– y en sus almanaques volvemos a encontrar el controvertido

112 Nuevamente gracias a la cortesía de Cecilio Alonso.

seudónimo[113]. En su prospecto, dirigiéndose "Al público" señalaban que no venían "a hacer competencia a los diarios políticos ni a los que no lo son, ni a los científicos, ni a los literarios, ni a los ilustrados, ni a los satíricos, ni a ninguno", porque su propuesta editorial buscaba ante todo fomentar la lectura "en el hogar donde se desliza oscura y olvidada la vida rural, pastoril, marítima, mercantil o sedentaria del pueblo, y llegue a ser lectura favorita de la multitud laboriosa y honrada."

Inscribían así su aventura editorial en la tradición de la prensa ilustrada destinada a satisfacer la demanda de información y de imágenes sobre asuntos variados, haciendo "un periódico diario, escrito y dibujado, que hable a la vez al entendimiento y a la vista." Un periódico misceláneo para educar al público.

Fue la línea seguida hasta finales de 1868, pero el 30 de diciembre de 1868, insertaron un nuevo editorial, "Los sucesos, al público", comentado que en el último año, para seguir los dictados de la actualidad el periódico había adquirido carácter político "liberal e independiente". Para el año entrante anunciaban algunas novedades:

Con el objeto, pues, de armonizar la índole especial de nuestro diario con las exigencias que impone la marcha de los interesantísimos acontecimientos que estamos llamados a presenciar, no hemos vacilado en hacer un sacrificio más en obsequio de nuestros suscritores.

Desde el 1° de Enero próximo nos proponemos sustituir los dos o tres clichés que diariamente ahora publicamos y que en realidad, por su asunto unas veces, y por sus condiciones otras, no ofrecen interés alguno, con magníficos retratos de todos los hombres que se han distinguido en la gloriosa revolución de Setiembre: de todos los que sucesivamente se vayan dando a conocer en cualquiera de los bandos políticos que constituyen el gran partido llamado a regenerar el país y en cualquier orden de ideas: de todos los candidatos que se presenten al trono de España y de todos aquellos diputados Constituyentes, en fin, que por su conducta en pro de los intereses del país, conquisten el favor de la popularidad.

113 Su cabecera completa en el número prospecto era: *Los Sucesos, diario barato entre los más baratos. Enciclopedia general de lecturas y conocimientos útiles y agradables. Periódico ilustrado diariamente con profusión de preciosos grabados.*
Según Hartzenbusch en sus *Apuntes para un catálogo de periódicos madrileños* se publicó en Madrid, primero en la imprenta de M. Tello y después en el establecimiento tipográfico de Los Sucesos, entre 1866 y 1869. El primer número apareció el 2 de octubre de 1866 y el último que hemos visto corresponde al 15 de mayo de 1869. Era un periódico ilustrado y fue a comienzos de 1868 cuando adquirió un carácter político. Era diario y constaba de cuatro páginas de 37,3 x 26,6 cm. Su director fue Ángel Fernández de los Ríos. Entre sus redactores figuran D. Pedro Avial, D. Ángel Avilés, D. Félix Javier Bona, D. Francisco Javier Bona, D. Nicolás Díaz Pérez, D. Francisco Hernando, D. Eduardo de Inza, D. Manuel Prieto y Prieto, D. Pedro Francisco Raymundo y D. Eduardo Saco, entre otros.

Todos estos retratos, grabados unos por nuestros mejores artistas, y litografiados otros, alternarán convenientemente con vistas de sitios, célebres por algún acontecimiento de importancia y que, con toda fidelidad y exactitud, trasladaremos a LOS SUCESOS, que así en esta parte como en todas sus secciones lo tiene acreditado.

Fue en este contexto y horizonte donde apareció una vez más el inquietante seudónimo de SEM con las siguientes colaboraciones, que a lo largo del 1868 fueron de vistas o crónicas de acontecimientos políticos y en 1869, retratos de políticos tal como se indica en el editorial citado:

MONASTERIO DE CELANOVA.—COLEGIO DE ESCOLAPIOS.

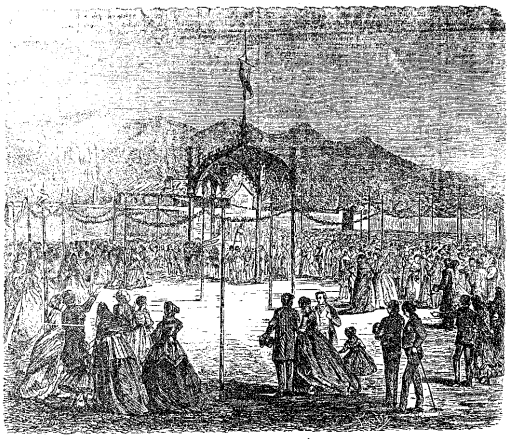
1. Sem, "**Monasterio de Celanova.– Colegio de escolapios**"[114]. Al comentar la imagen señalaban la importancia una vez más de la educación de las clases populares. El monasterio citado se había convertido en un establecimiento educativo, gracias al diputado a Cortes por Celanova D. Cesáreo Fernández de Losada, que había activado esta fundación haciéndose cargo de su dirección los PP. Escolapios. La descripción artística del edificio se enriquecía con comentarios sobre su posible nueva utilidad y se apuntaba a la posibilidad de que edificios similares se dedicaran a instituciones educativas, salvándolos de su ruina y adquiriendo un nuevo uso útil para el país.

2. SEM, "**Conducción de aguas a Talavera**"[115]. Para el periódico era uno de los actos más importantes del consistorio talaverano por lo que suponía de avance hacia el bienestar social el que todos los talaveranos tuvieran acceso a agua pota-

114 Sem, "Monasterio de Celanova.– Colegio de escolapios", *Los Sucesos*, año III, 414, 7-II-1868, p. 121, grabado por Capúz. Acompañado de un extenso suelto anónimo, "Grabados. Monasterio de Celanova. Colegio de escolapios", pp. 121-122.

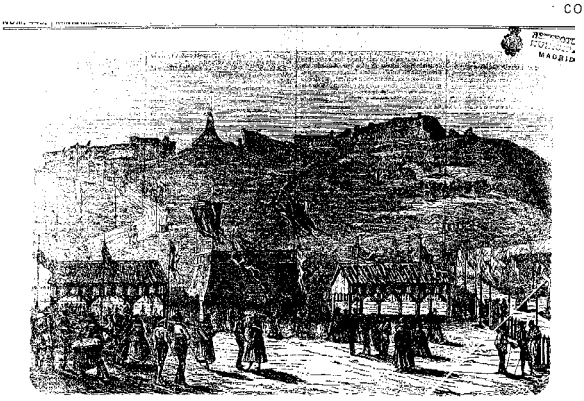
115 SEM, "Conducción de aguas a Talavera.", *Los Sucesos*, año III, nº 415, 8-II-1868. Grabado por Capúz. Comentario anónimo, "Grabados. Conducción de aguas a Talavera"

ble. La inauguración fue acompañada de una brillante fiesta que es recogida en la imagen. La obra fue posible gracias al filántropo Sr. Piñeiro y al ingeniero D. José Canalejas y Casas. En la población otros benefactores habían puesto en marcha una escuela de estudios primarios de la que también se da noticia.



CONDUCCION DE AGUAS Á TALAVERA.

3. SEM, "**Inauguración de la conducción de aguas a La Guardia**"[116].



INAUGURACION DE LA CONDUCCION DE AGUAS Á LA GUARDIA.

La nueva obra pública, llevada a cabo en la población Toledana de La Guardia por una sociedad francesa y dirigidos los trabajos por el ingeniero D. José Canalejas y Casas, les llevaba a felicitarse del bienestar social que produciría.

4. SEM, "**San Isidro Labrador. Patrón de Madrid**"[117]. Su inclusión venía forzada por las fiestas de la villa. La imagen es una más de las representaciones hagiográficas del santo, al igual que el artículo que la acompaña donde Mariano Mariani traza un bosquejo de la biografía del santo y de su vinculación a Madrid, invitando a los lectores a divertirse, pero sin excederse en los gastos.

SAN ISIDRO LABRADOR.
PATRON DE MADRID.

116 SEM, "Inauguración de la conducción de aguas a La Guardia", *Los Sucesos*, año III, nº 449, 10 de enero de 1868. Grabado por Capúz. Con un comentario de N. T., "Grabados. Inauguración de la conducción de aguas a La Guardia."

117 SEM, "San Isidro Labrador. Patrón de Madrid", *Los Sucesos*, año III, nº 496, 18-V-1868, p. 449. Lit. Castell. Acompañado de un artículo de Mariano Mariani, "San Isidro Labrador, patrón de Madrid", p. 450.

5. SEM, **Desfile de los voluntarios de la libertad por delante del Congreso**, el 11 de octubre de 1868.

6. SEM, "**Prim**", "**Serrano**" y "**Topete**"[118]. Apenas producido el triunfo de la revolución de 1868, el periódico se apresuraba a representar a sus líderes, pero además, enaltecían el sentido de la libertad del pueblo español y reclamaban un programa de reformas que modernizaran el país, siguiendo la trayectoria habitual del periódico. Son retratos, no caricaturas.

D. SALUSTIANO OLÓZAGA.

D. NICOLÁS MARIA RIVERO.

7. SEM, "**D. Salustiano Olózaga**"[119]. La confianza en el político les llevaba a afirmar que fue el primero que se levantó en frente del trono de Isabel de Borbón, el primero que tuvo el valor de acusarla ante el país, y de sus labios brotó el *delenda est* de la dinastía.

Los Borbones escóndense hoy allende el Pirineo, Olózaga recibe por doquiera las muestras del cariño, del agradecimiento que España le profesa. Lección magnífica para los reyes, lección para los que solo arrastrarse ante el poder saben.

E invitaban al pueblo a acudir a recibirlo como uno de sus liberadores.

8. V. SEM, "**D. Nicolás María Rivero**"[120]. Abría la serie de "Contemporáneos ilustres" porque era el alcalde popular de Madrid y porque había venido sosteniendo con coherencia sus ideas. Indudablemente todavía no se le había subido el cargo a la cabeza –ni el vino– por lo que no tocaba todavía una visión caricaturesca del personaje.

118 SEM, "Prim", "Serrano" y "Topete.", *Los Sucesos*, año III, nº 616, 8-X-1868. Grabados por Severini el primero y el tercero y por Capúz, Serrano. Acompañado del suelto, "Entrada del general Prim."

119 SEM, "D. Salustiano Olózaga.", *Los Sucesos*, año III, nº 625, 18-X-1868. Grabado de Capúz. Acompañado de un breve suelto, "Olózaga."

120 V. SEM, "D. Nicolás María Rivero", *Los Sucesos*, año IV, nº 688, 1-I-1869, p. 609. Lit. N. González Jacometrezo, 44. Acompañado de un suelto sin firma, "Contemporáneos ilustres. Don Nicolás María Rivero", en p. 610.

9. SEM, "**Caballero de Rodas**"[121]. Del teniente general de los ejércitos españoles destacaban su decisión en la Vicalvarada a las órdenes del general Dulce, su notable comportamiento en la guerra de África, pero sobre todo en la batalla de Alcolea. Como político aún no se había manifestado, pero le auguraban un brillante porvenir.

El apoyo del periódico a la revolución triunfante era notorio, pero también su distanciamiento de posiciones radicalizadas republicanas. Y, sin embargo, son imágenes firmadas por SEM cuando en otros ámbitos su firma avalaba imágenes mucho más radicales. El 10 de enero de 1869 –por no poner sino un ejemplo– en su editorial "El manifiesto republicano" recordaban que habían publicado el "Manifiesto republicano", pero que esto no suponía que aceptaran todas sus propuestas. Debieron ser incluidos en el gobierno provisional, pero discrepaban con ellos acerca de las juntas revolucionarias. Mientras los republicanos censuraban al gobierno por su disolución, los periodistas de *Los Sucesos* mantenían que su momento había pasado:

Las juntas revolucionarias vinieron a satisfacer una necesidad del momento, y en este concepto cumplieron digna y patrióticamente su misión; pero una vez que se constituyó un gobierno provisional, todos los actos de la política y de la administración debieron estar revestidos de un sello de personalidad, que en vano las múltiples y encontradas decisiones de las juntas hubieran pretendido darles.

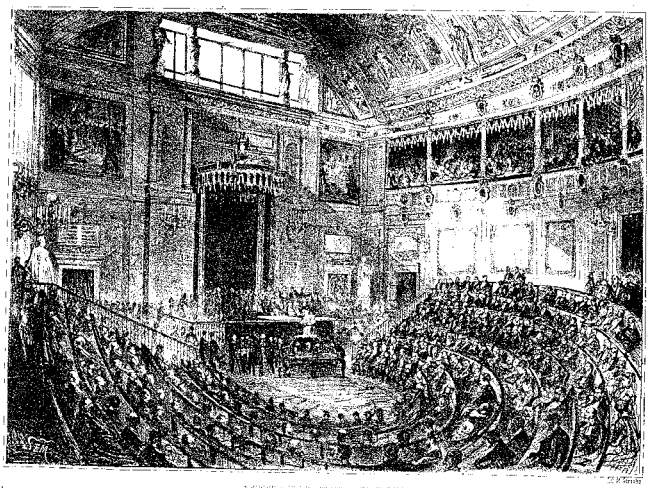
Después de la sacudida brusca experimentada por un repentino cambio político, era menester que la nación marchase de un modo uniforme y estuviese regida por un sistema fijo, que fuera como el alma que armonizase los diversos elementos de la vida de la nación entera. La mayor parte de las juntas eran tan revolucionarias como el gobierno mismo, comprendían tan bien como él las aspiraciones del país; pero había algunas que, formadas por los hombres de la reacción, eran grave obstáculo a la marcha de la nación en su nueva senda. Por estas razones, el gobierno actuó cuerdamente al disolver las juntas, y estas no mostraron la resistencia que suponen los republicanos ante la idea de su disolución[122].

A medida que transcurrían los meses se iba clarificando el panorama político y parece evidente que *Los Sucesos* se alineaban ya en estas fechas con el gobierno

121 SEM, "Caballero de Rodas", *Los Sucesos*, año IV, nº 695, 10-I-1869. Lit. N. González Jacometrezo, 44. Acompañado del suelto, "Contemporáneos ilustres. El general Caballero de Rodas."

122 Sin firma, "El manifiesto republicano", *Los Sucesos*, año IV, nº 695, 10-I-1860.

provisional, alejándose del radicalismo de otros grupos, inclinándose cada vez más hacia el orden.



Y aún hallamos unas semanas después una última litografía realizada sobre dibujo de SEM: **"Apertura de las Cortes Constituyentes. 11 de febrero de 1869"**[123].

Se trata de una litografía a toda plana con una vista del hemiciclo del parlamento completo en tan solemne ocasión y que debió ser tirada suelta tal como anunciaban a comienzos de año que harían cuando los asuntos tuvieran gran relevancia:

Para compensar, sin embargo, la falta de grabados, en algunos días repartiremos a los suscritores, sin periodo fijo pero cuando el interés de las circunstancias lo reclamen así, láminas sueltas tiradas aparte, en magnífico papel, y las cuales podrán intercalarse en los tomos al ser estos encuadernados[124].

Una nueva litografía suelta nos hace pensar en que no fue la única litografía que SEM realizó por estas fechas relacionada con la actividad política. En la Biblioteca Nacional de Madrid hemos localizado otra suelta firmada V. SEM y titulada **"Proyecto de Monumento a los héroes de la libertad española desde Juan de Padilla hasta nuestros días"**[125].

123 SEM, "Apertura de las Cortes Constituyentes. 11 de febrero de 1869", *Los Sucesos*, 17-II-1869. Lit. N. González.

124 "Los Sucesos. Al público", *Los Sucesos*, año IV, nº 688, 1-I-1869.

125 V. SEM y titulada "Proyecto de Monumento a los héroes de la libertad española desde Juan de Padilla hasta nuestros días. Por don Eugenio Duque, escultor." Lit. de J. Donon. 316 x 247 mm
En Biblioteca Nacional tiene la siguiente signatura: Invent./ 18.629.
Los datos que ofrece su catalogación no precisan su procedencia y se limitan a fecharla "ca. 1865", remitiendo al Repertorio de Páez, 2021. Es un dato que debe ser corregido.
Su tamaño es casi idéntico a las páginas de *Los Sucesos* con lo que quizás sea otra de las láminas sueltas ofrecidas por la revista.

Este proyecto –ignoramos si se realizó–, fue una de los varias propuestas monumentales políticas hechas en los meses que siguieron a la revolución. La sección de "Variedades" de *El Pueblo* recogió el día uno de febrero de 1869 un breve escrito del escultor Eugenio Duque donde exponía su proyecto que fue otro de los que en aquellos días pedían que quedara memoria permanente a los ojos de los ciudadanos de los héroes de la libertad[126]. Escribió el escultor presentando su idea:

Elevar un monumento a los héroes de la libertad es consagrar con el culto del arte la santidad de su causa.

Tiempo es ya de que se lleve a cabo una idea digna de los que supieron morir por la patria defendiendo la noble enseña de sus libertades.

Tiempo es de que el pueblo, a quien por todos lados y bajo todas las impresiones deseamos ilustrar, lea en un monumento elevado a los mártires y predicadores de su fe, porque la fe del pueblo es la libertad, lea el grandioso poema de las virtudes cívicas que adornan a sus defensores, y aprendan a imitarlos gloriosamente en sus combates y hasta en su desgracia.

Tiempo es, por último, de que España pague así el justo tributo a tantos preclaros varones que han sucumbido gritando "libertad".

Estos son los objetos del proyecto que se propone a todos los españoles, porque de todos son los beneficios recogidos por las conquistas de la idea liberal, […] Construido el monumento por medio de una suscrición popular, llevará el sello que distingue todos los actos de la verdadera libertad, el de la voluntad general, única norma y magnífico principio que rige a los gobiernos justos de los pueblos grandes[127].

Juan de Padilla era un viejo mito liberal por su lucha y muerte defendiendo los fueros castellanos frente a la monarquía. El monumento todo debía ser un símbolo

126 Véase, Javier Hernando Carrasco, *Las Bellas Artes y la Revolución de 1868*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, s. a [1987?], en particular, pp. 123-130, sobre "Escultura y Revolución."

127 Eugenio Duque, "Proyecto de monumento a los héroes de la libertad española desde JUAN DE PADILLA hasta nuestros días", *El Pueblo*, 1 de febrero de 1869.

con este mismo sentido, reforzada su imagen central con otras que daban lugar a una particular iconografía de la tradición liberal española:

El monumento ha de ser un símbolo para que despierte en el corazón las ideas, los hechos que trate de perpetuar; su estudio ha inspirado al autor la composición siguiente:

Un gran basamento mural representa el alcázar de la libertad, formado por cuatro torreones sobre los que se ven cuatro estatuas de tamaño colosal que simbolizan la *libertad*, la *unión*, la *reforma* y la *vigilancia*, emblema que han de tener siempre presentes los buenos patricios y los honrados ciudadanos. El friso de este basamento llevará en bajo-relieve de mármol los retratos de todos los hombres que en nuestra patria han contribuido a los triunfos, a la propaganda de la idea liberal, para que en sus rostros pueda leerse la gran doctrina que destelló de sus almas y que cimentó nuestra gloria. En los dos centros laterales, bajo hornacinas de que semejan las puertas del alcázar se ven las estatuas de mármol colosales de Juan Bravo y Francisco Maldonado en la noble actitud de guardar y defender el tesoro de nuestras libertades.

En el cimacio del segundo cuerpo, de forma rectangular, se ostentarán los escudos de armas de las cuarenta y nueve provincias, ornado sencillamente el fuste del pedestal con las frases romanas, símbolo de la justicia; también pueden colocarse inscripciones de los grandes principios que el pueblo debe conocer, así como los nombres de aquellos hombres ilustres que, figurando en segundo término no deben incluirse en los retratos del basamento.

El tercer cuerpo, también rectangular, sostenido por cuatro columnas, estará decorado por cuatro bajo-relieves que representarán los hechos más notables de la historia de la libertad española como Villamar, cabezas de San Juan, Luchana y Cádiz en 1868; sobre este cuerpo se ostentará la estatua ecuestre del ínclito Juan de Padilla, primer héroe y mártir de la libertad, digno coronamiento del altar elevado a la memoria de los buenos.

El monumento será tratado en el estilo del renacimiento, para que a escuela artística que coincidió con la aurora de nuestras libertades venga a prestar tributo a las grandes ideas que habrán de inspirarla.

El escultor sostenía que debía levantarse por suscripción popular y pergeñaba los pasos que se deberían seguir; en primer lugar, que el ayuntamiento de Madrid reservara un espacio público donde había de levantarse; además, todas las estatuas y bajo-relieves las ejecutarían escultores españoles galardonados con medallas en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, reservándose el autor del proyecto la ejecución de la estatua de Juan de Padilla. Las obras se ejecutarían por pública

licitación, culminándose en dos años. En el caso de que no se obtuviese el dinero necesario se suprimirían bajo-relieves y algunas estatuas, pero conservando la idea general.

La litografía de SEM formó parte sin duda de la campaña propagandística promovida para erigir el monumento y, tal como queda descrito por el escultor, sus distintos cuerpos y estatuas eran un *altar* a la libertad española.

Las colaboraciones de SEM en *Los Sucesos* o la litografía del "Proyecto de monumento a los héroes de la libertad española desde Juan de Padilla hasta nuestros días" abren nuevos y numerosos interrogantes acerca del seudónimo, ya que ofrecen facetas hasta ahora no consideradas: los trabajos del dibujante o dibujantes como cronistas de sucesos de actualidad en fechas anteriores a la revolución. Y ya en la cercanía de esta, su aplicación a la crónica política con la realización de retratos de políticos relevantes de la revolución triunfante y la crónica gráfica de la apertura de las cortes constituyentes en febrero de 1869. Lo cual distancia estas imágenes de las contenidas en *Los Borbones en pelota* donde estos mismos políticos comparecerán satirizados con dureza.

De ser de la misma mano estos retratos y las acuarelas habría que pensar en que los retratos caricaturescos presentados en estas fueran posteriores y nacidos de una situación de desencanto por el comportamiento de los políticos españoles.

Hay un dato más que invita a pensar que fuera así. *El Siglo Ilustrado* publicó el 11 de octubre de 1868 un grabado de "D. Juan Prim" en su primera página. Son las semanas en que esta publicación estaba publicando las sátiras antiborbónicas de Ortego. En aquellas fechas no se cuestionaba todavía a los nuevos políticos en esta revista y lo llamativo es que comparten la parte gráfica de la revista Ortego y como se ve ahora "Gustavo", ya que así aparece firmado el grabado que citamos[128].

Los Sucesos contienen otra grata sorpresa becqueriana en 1868 que como poco demuestra la proximidad de Gustavo Adolfo al periódico al menos en fechas anteriores a la Septembrina. El 6 de junio de 1868 se publicó en sus páginas su artículo "Herold", firmado como "Becquer"[129]. Se trata de uno de sus primeros artículos localizados en la prensa madrileña escrito con motivo del estreno de la versión española de la ópera *Zampa*. Gustavo Adolfo no lo consideraba un escrito de circunstancias sino una genuina reflexión sobre el *genio* artístico que tanto le preocupó.

128 Gustavo, "D. Juan Prim", *El siglo ilustrado*, 11-X-1868, p. 1. Grabado por Capuz.

129 BECQUER, "Herold", *Los Sucesos*, año III, nº 513, 6-VI-1868, p. 514. No ha sido nunca citado por la crítica.

Joan Estruch adujo en la discusión sobre la atribución de *Los borbones en pelota* a los hermanos Bécquer un número suelto de ***La Píldora*** (22 de noviembre de 1868 a 1 de abril de 1869), cuya cabecera se encuentra firmada por SEM, constante en el periódico, y sosteniendo que su autor pudo ser Ortego. Hemos dado con una colección de 16 números, que quizás son la colección completa[130].

TOMA 15. 18 de Marzo de 1869. AÑO I.

Principios.

Pobreza y alegría,
con cierta sombra escéptica
al ver el gesto hipócrita
del pseudo-liberal.
Horror á la rutina;
desprecio á los estúpidos
que ayer anti-monárquicos
hoy piden sólio real.

Fines.

Quitar los antifaces,
para enseñar al público
á todo aquel chupóptero
que esprima la Nacion.
Reir á carcajadas
del Ministerio fósil,
y hacer *tragar la píldora*
al necio y al santon.

LA PILDORA.

MEDICINA NACIONAL PROPINADA AL PÚBLICO.

SE ADMINISTRA SEMANALMENTE.

La cabecera firmada por SEM comenzó a incluirse en la "toma 2ª, correspondiente al día 28 de noviembre 1868, guarnecida por ambos lados con unos "Principios" (a la izquierda) y unos "Fines" (a la derecha). "Principios":

Pobreza y alegría,
con cierta sombra escéptica
al ver el gesto hipócrita
del pseudo-liberal.
Horror a la rutina;
desprecio a los estúpidos
que ayer anti-monárquicos
hoy piden solio real.

130 *La Píldora, medicina nacional propinada al público. Se administra semanalmente*. Comenzó a publicarse el 22 de noviembre de 1868 y su último número va fechado el 1 de abril de 1869. Cada número era considerado una "toma".

Y los "Fines":

Quitar los antifaces
para enseñar al público
a todo aquel chupóptero
que esprima la Nación.
Reír a carcajadas
del Ministerio fósil,
y hacer tragar la píldora
al necio y al santón.

Acogidos a este breve programa fueron urdiendo sus dieciséis tomas, acogiéndose casi al anonimato. ¿Se temía que la libertad de expresión era más una apariencia que una realidad? En la toma séptima ya denunciaban que el número seis de su inocente periódico había sido denunciado, ordenando el juez su recogida; como de los redactores "el que no estaba preso le andaban buscando" no pudo salir la toma del 3 de enero de 1869.

No aparecen muchos nombres propios: tan solo Juan Manuel Ruiz firma al final de las *tomas* desde la segunda hasta la séptima en que aparecen nuevos nombres: M. Rodríguez, J. N., Fabián Ortiz de Pinedo, M. P. y se inicia una pugna con la falta de libertad de imprenta.

Ya en la primera toma denunciaban las insuficiencias de la revolución en marcha y que se había tenido miedo a la Libertad; pocas cosas habían cambiado. No dudaban en denunciar a Nicolás María Rivero que de antimonárquico había pasado ya a monárquico, y monárquicos se declaraban muchos otros: Becerra, Martos; el poder inatacado de la iglesia. La mala gestión de Figuerola en Hacienda, los viajes de Olózaga a París a negociar, etc.

Su enfrentamiento con *La Iberia* o *El Imparcial*, que de látigos del gobierno habían pasado a ser sus incensarios una vez colocados sus protegidos es patente. Ellos se declaraban inequívocamente republicanos e hicieron campaña por los candidatos republicanos. En la toma octava del 17 de enero de 1869 daban cuenta de la candidatura acordada por el comité central de Madrid y animaban a los republicanos a seguirla: José María Orense, Emilio Castelar, Estanislao Figueras, Francisco García López, Francisco Pi y Margall y Blas Pierrad.

En la toma novena del 24 de enero de 1869 al grito de "¡Viva la república!" daban cuenta del avance republicano en distintas ciudades españolas, pero en Madrid, sin embargo, ganaba el Gobierno. A finales de mes clamaban contra el levantamiento del clero en distintas localidades y el pueblo reaccionaba.

Al abrirse las cortes en febrero era Antonio María Rivero quien imponía su fuerza, pero en las semanas siguientes dieron cuenta de los debates, mientras en Cuba se producían levantamientos y el congreso era el escenario de una farsa deprimente que hacía sentir la nostalgia de la revolución. El desánimo iba ganando a los promotores de la revista que en la toma 16, del día 1 de abril de 1869 confesaban:

Queridos lectores: la hora de nuestra separación ha sonado en el reloj de la situación; nuestra misión en la prensa termina aquí.

Al retirarnos de la vida periodística, no debe entenderse que desistimos ni por un momento de defender en todos terrenos y en todos los casos la causa de la libertad y el triunfo de la república como única solución, justa y equitativa, al problema hoy planteado.

[...] Soldados de la república, nos encontrarán nuestros correligionarios allí donde sean útiles nuestros esfuerzos para el triunfo de la justicia y de la moralidad, allí donde intente entronizarse la arbitrariedad y el dolo, para destruirlo.

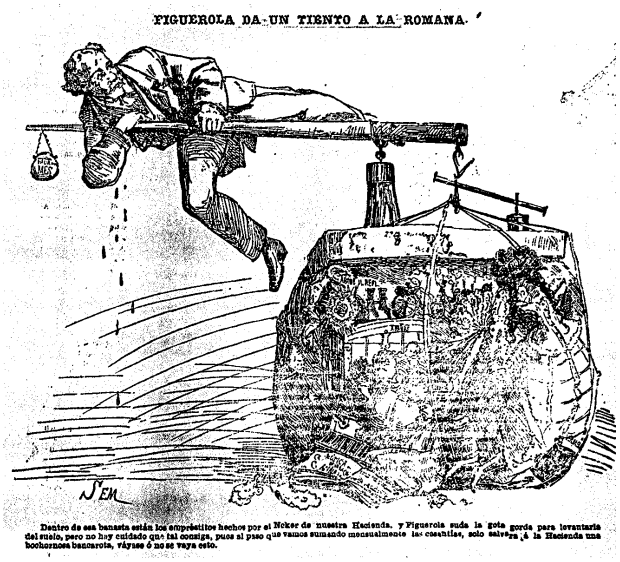
Nuestro propósito, escrito está en todos los números del periódico; desenmascarar a los jefes visibles de la situación y presentarlos al país tal cual han sido, tal cual son, tal cual pueden ser, para que al constituirse este obrase con perfecto conocimiento de lo que se hacía[131].

Las páginas se llenan con parodias de canciones de Espronceda, serenatas, piececillas de teatro bufo[132] o cantares políticos, alternando con comentarios de actualidad donde van desfilando todos los hombres fuertes del momento político, mostrando sus contradicciones. También la de algunos tapados que pretendían el trono. Se despedían de los lectores deseando no morir de una indigestión de orden y resignación promovidos por quienes se llamaban revolucionarios. La similitud de planteamiento satírico con parte de las acuarelas de *Los Borbones en pelota* parece evidente, pero no se proporciona el más mínimo dato sobre la autoría de la cabecera. El misterio de SEM permanece aun después de repasar toda la colección de la revista.

Pero, además, se utilizó SEM en más publicaciones sin que hayamos tampoco conseguido desvelar a su autor. En 1997, Beatriz Hernando en *Los hermanos Bécquer. Una aproximación al periodismo satírico madrileño del siglo XIX* aportó una nueva prueba para el debate al citar un número suelto de la revista ***Esto se va,***

131 *La Píldora*, toma 16, 1-IV-1869, p. 1.

132 Toma 6: "Cuadro nacional" con Prim sacando un pedazo de turrón envuelto en el programa de Cádiz, Sagasta tocando la zambomba y otros personajes: desde un español en cueros a un escritor recién empleado.



periódico satírico cuyo color esta indicado, nº 2, correspondiente al 10 de enero de 1870 con una viñeta firmada por SEM: "**Figuerola da un tiento a la romana**"[133].

Una búsqueda de la revista en cuestión no ha proporcionado apenas nueva luz más allá de que en su número primero aparece otra viñeta, "Viudas y cesantes de España", pero sin firma. En el compartimento de un vagón de tren viajan un matrimonio y su hijo, volviendo de una excursión campestre con evidentes muestras de que tienen el cuerpo movido y pueden vomitar –u otra cosa– en cualquier momento. El pie concreta la situación: "**Un atracón de setas montaraces ha puesto al borde del sepulcro a estas beneméritas clases.**"

El artículo doctrinal alude también a la viñeta: "Esto se va", lo firma Palomo Juan, y se refiere a que, de no cambiar Prim de actitudes, la revolución se va a ir al mismo sitio que el contenido de los estómagos de los viajeros. Ha motivado la publicación y el título del periódico una carta dirigida a Prim

133 Beatriz Hernando *Los hermanos Bécquer. Una aproximación al periodismo satírico madrileño del siglo XIX*, Madrid, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, Biblioteca Universitaria, 1997, pp. 129-130. La expresión "Esto se va" era relativamente común para aludir a la inestabilidad del país. Es, por ejemplo, la última frase de la revista *Doña Manuela*, que concluye con un "Telegrama confidencial": "La Granja antes del Consejo.- Mucho tufo. Esto se va."

por Llagostera que transcriben. En ella le avisa que todo parece movido en los comportamientos por el afán de hacer dinero y se olvidan otros asuntos más importantes del país; no se favorece la producción industrial y aumentan la emigración y la empleomanía. Sus afirmaciones suben de tono para asegurar que

En España no hay más que dos partidos: los que pagan y los que cobran. Con el primero está el país que trabaja y no quiere empleos, todos los demás están con el segundo.

Comenta que la situación del país ha favorecido que ascendieran a puestos notables auténticas nulidades y que en entregas posteriores darán nombres.

Unos villancicos cantados la noche de año nuevo completan el número bajo el título "¡¡Esto se va!!"

Presentan a Prim de caza y desean termine pronto porque el país "se va". Figuerola se queja desde Hacienda y Echegaray en Fomento ya no sabe qué pedir; Becerra no resuelve en Cuba y Ruiz Zorrilla hace guiños al rey. Entretanto Sagasta fabrica gobernadores. Concluyen afirmando que esto durará poco y que "esto se va."

La viñeta del número dos cobra todo su sentido con el artículo comentado: Figuerola da un tiento a la romana, que soporta un gran cesto. Y comenta el pie: "Dentro de la banasta están los empréstitos hechos por el Neker de nuestra hacienda. Y Figuerola suda la gota gorda para levantarla del suelo, pero no hay cuidado que tal consiga, pues al paso que vamos sumando mensualmente las cesantías, solo salvará a la Hacienda una bochornosa bancarrota, váyase o no se vaya esto."

Dirigen en esta ocasión una "Epístola doctrinaria" a Manuel Ruiz Zorrilla y la firma Juan Mañé y Flaquer. Una carta farragosa que apenas aclara nada salvo que censura comportamientos suyos para concluir el periódico que… "esto se va".

Más allá de que se trata de un periódico de oposición al gobierno poco se precisa. Quién pido ser el autor de las viñetas tampoco es posible saberlo, salvo que estaba alineado frente al gobierno provisional como la pequeña publicación. Que quizás no publicó más números.

Tiempo después, hallamos una nueva publicación satírica con la cabecera y las viñetas firmadas por SEM, ***El Rey de bastos***, semanario cuyo número 1 corresponde al 18 de septiembre de 1872. Los días 28 de septiembre y 6 de octubre se publicaron otras dos entregas. Se publicó en Madrid, en la Imprenta de Santos Larxé y consideraba cada entrega como una «jugada» pues junto a los datos de la fecha indica «Jugada 1ª» y como subtítulo, debajo de la imagen de la cabecera, añade

«Jugada semanal en la que todo el mundo gana menos el que cae debajo del basto»[134].

En su «Manifiesto prospecto de *El Rey de bastos* a todos los españoles» dejaban claras sus intenciones:

Españoles: ya tenéis conmigo lo que os faltaba, un rey que os haga reír, ya que tantos os han hecho llorar. Por la muestra se conoce el paño, y para muestra basta un botón. Echad una ojeada sobre la primera jugada semanal que os envío, y decid si seremos amigos o no; si puedo contar con vosotros para la patriótica empresa de pegar cada golpe que pinte un cardenal.

No os asustéis aunque llevo nombre de rey, que lo llevo para haceros reír más, supuesto que no lo soy ni lo he sido ni lo seré, que no quiero arrostrar las consecuencias. Pero hace falta mucho palo en este pícaro mundo, y vengo a pegarlo con el ridículo nombre de REY DE BASTOS, advirtiendo que no pertenezco a la partida de la Porra[135].

134 *El Rey de bastos*, año I, nº 1, 18 de septiembre de 1872, Jugada 1ª, Madrid, Imprenta de Santos Larxé, Calle del Río, 24. Subtítulo: «Jugada semanal en la que todo el mundo gana menos el que cae debajo del basto». La administración se hallaba en la Plaza de la Cebada, 11, cuarto 2º.
En la biblioteca del Museo del Romanticismo de Madrid se encuentra ejemplar del primer número. En la Hemeroteca Municipal de Madrid de los tres primeros.
No es extraña esta iconografía de la monarquía absoluta con la imagen del rey de bastos. Se encuentra por ejemplo en una baraja política que circuló en aquellos años.

135 «Manifiesto prospecto de *El Rey de bastos* a todos los españoles», *El Rey de bastos*, año I, nº 1, 18

Se presentaban dispuestos a sacudir con su porra a derecha e izquierda, arriba y abajo, adelante y atrás, sin compasión, a quien lo mereciera:

Los que viven sobre el país, chupando el dinero y la sangre del pueblo.

Los que ofrecen grandes cosas cuando quieren ser ministros, y en cuanto llegan a la altura, si te he visto no me acuerdo.

Las camarillas palaciegas de otros reyes.

Los farsantes, los camaleones políticos, los revolucionarios de pega, los liberales a empujones, con más soberbia que genio, los malos comediantes, las peores empresas, los usureros, los que tienen a pedir limosna a los maestros de la niñez, los caciques de las provincias, los santones, todo el que abuse de otro (¡hay tanto!)[136].

Consideraban el lema de su bandera muy sencillo: «Palo seco a todo el que lo merezca» y prometía el flamante rey lo siguiente:

Yo prometo regalaros unos cuadros al pastel en donde descuellen las escenas de la gran comedia parlamentaria; las veréis a través del cristal de un *tutti li mundi* que he recibido de Florencia, y al compás de un organillo, manejado por un saboyano… ¡Cómo nos vamos a divertir, descargando el basto!... ¡Cómo va a tronar! ¡Cómo va a saltar el mono![137]

Se trataba por tanto de una publicación de humor político donde iban a pintar escenas de la vida parlamentaria como si el congreso fuera un tutilimundi. Se echaba mano, por lo tanto, de una imaginería perfectamente sancionada por la tradición y aun por el propio SEM en series críticas anteriores. Y como se ha visto, se ampliaba la voluntad de criticar satíricamente a cuanto lo mereciera.

El rey de bastos es una revista de ideología inequívocamente republicana, una de tantas surgidas en aquellos turbulentos días en que se dirimía el futuro del sistema político español como monarquía o república. Y por esta se inclinaban sus promotores. No sabemos exactamente quien estaba detrás. El único texto firmado es «El discurso de…cajón», que aparece avalado por José Álvarez Sierra, que vuelve a situarnos en las cercanías de promotores de revistas como *El trancazo*, de la que ya ha habido ocasión de hablar[138].

---

de septiembre de 1872, p. 8.

136 Ibid.

137 Ibid.

138 José Álvarez Sierra, «El discurso de…cajón», *El Rey de bastos*, año I, nº 1, 18 de septiembre de 1872, p. 6.

En las estrofas de su discurso, José Álvarez Sierra repasaba la situación del país con ironía. Apenas unos ejemplos de sus 18 coplas:

Estamos como queremos
Con los reyes mis hermanos;
Nosotros nos entendemos,
A cuerpo de rey comemos…
Y que paguen los paganos.

-

La Hacienda está agonizando,
Entona el aria final,
Y a duras penas va dando
Para ir tirando, tirando…
De la noria radical.

-

Señores, larga es la obra:
Pido al cielo inspiración
Que, a la verdad, no me sobra.
¡Ojo! ¡que el mío cobra!
Haya fe, y habrá turrón[139].

Otro texto, «Cantares de él» firmado por el «Caballo de oros» donde en italiano macarrónico se ensartan una serie de lamentaciones que es fácil poner en boca de Amadeo I con sus quejas sobre el fiasco que para él ha supuesto venir a España: quería paz y no encuentra sino guerra; y manifestaba su deseo de marcharse:

Voglio pace, pace voglio,
É solo trovo la guerra…
Comme potrai regresare
A la mia terra?

Mio organniglio, mio organiglio
Vieni que sensa aspetare,
Andiamo, presto, prestísimo,
Voglio marchare[140].

139 José Álvarez Sierra, "El discurso de… cajón", *El Rey de bastos*, año I, nº 1, 18 de septiembre de 1872, p. 6.

140 Caballo de oros, "Cantares de él», *El Rey de bastos*, año I, nº 1, 18 de septiembre de 1872, p. 7.

En el proyecto de los promotores de la revista se manifiesta la voluntad de crear textos que se presentarían al público firmados por distintas figuras de la baraja, con lo que el enmascaramiento era múltiple y abría un sin fin de posibilidades. No falta ya en este número una «Charada» firmada por la «Sota de copas».

En lo que importa aquí dos asuntos resultan fundamentales: que las imágenes que contiene –la cabecera y las litografías a toda página– están firmadas por SEM. En segundo lugar, que al tratarse de una publicación de 1872, prueba de manera inequívoca que el seudónimo estaba vigente y en pleno rendimiento dos años después de la muerte de Valeriano y Gustavo Adolfo. Y no se trata de la utilización de viejas imágenes sino de la creación de nuevas imágenes al hilo de los sucesos de actualidad. En las «Bases de la publicación» queda meridianamente claro:

EL REY DE BASTOS saldrá a luz todos los miércoles en un pliego de gran tamaño, dividido en ocho páginas.

Cada número contendrá una caritura [sic] de gran tamaño, dibujada por Sem[141].

Se reiteraba el carácter satírico de los textos y de las imágenes que tenían previsto incluir: caricaturas de la vida política. La cabecera ya lo es: sobre una caja fuerte abierta, que figura la Hacienda de la nación y donde no hay Nada, el Rey de bastos sostiene con dificultad un gran basto con el que se dispone a golpear a otros personajes. De hecho está iniciando su caída uno de los personajes que lo rodean, Sagasta, quien arrastra un trozo de la capa del rey rasgada en su caída.

El basto en cuestión resulta un objeto tan contundente como ambiguo, porque por una de sus ramas arroja humo y su parte superior tiene forma del gorro frigio, emblema de la república en coherencia con el programa y las peculiaridades de *El Rey de bastos*, para nada simpatizante con el régimen monárquico. Es decir, el rey Amadeo I intenta sostener en vano el pesado basto que es la nación española que va tomando la imagen de la república.

La caja de caudales navega, además a la deriva, por el mar, con lo que se puede quizás interpretar como una figuración de la nación española sin rumbo, mientras unos y otros andan enzarzados en discusiones sin fin. Los versos citados avalan una interpretación en este sentido.

La página cinco completa está ocupada por la primera caricatura política de actualidad: «El Paraíso perdido», con este pie: «**Et collocavit Radicallem ante paradissum, cum tralla in manu, ad custodiam arbore presupuestae**.– (GÉNESIS, caput 3.)» Es decir, como guardián del paraíso, con un látigo en la mano y custodiando el

141 "Bases de la publicación", *El Rey de bastos*, año I, nº 1, 18 de septiembre de 1872, p. 8.

árbol de los presupuestos, como un ángel justiciero comparece Manuel Ruiz Zorrilla el hombre fuerte del momento, ejerciendo su autoridad.

La creación de las imágenes se basa en una utilización jocosa de la iconografía bíblica referida a la expulsión de Adán y Eva del Paraíso terrenal: sobre una nube y como un ángel, armado con un látigo, indica a Sagasta y a Serrano –este último es difícil de precisar pues lleva el rostro cubierto, pero porta gorro militar– desnudos que deben alejarse del paraíso, estos dos últimos figurando ser Adán y Eva.

En un segundo plano, tras una empalizada, se avista una segunda escena: sentado en la horquilla de unas ramas del gran árbol del presupuesto, cuyos frutos son grandes bolsas de dinero, un perro coronado como rey come plácidamente; desde el suelo le mira un gallo con gorro frigio como esperando la ocasión. La iconografía de esta segunda escena recuerda de algún modo la de fábulas como la zorra y el cuervo aunque invertida su posición.

El repaso de los sueltos de la revista ayuda a interpretar el contenido. En principio parecen no alinearse ni con los progresistas radicales, dirigidos por Manuel Ruiz Zorrilla, ni con los constitucionales, siendo su horizonte la instauración de la república.

Volvamos a los hechos históricos: el día 15 de septiembre se abrieron con un discurso del rey Amadeo las nuevas cortes. Fue el resultado de las elecciones celebradas en agosto. El vencedor fue Ruiz Zorrilla que había obligado al rey a disolver la cámara dominada por Sagasta para proceder a estas segundas elecciones de 1872. Previamente había fracasado un gobierno de Serrano y el propio se había autoexiliado en Tablada, renegando de la política. Sagasta había desviado 2.000.000 de reales de la Caja de Depósitos al Ministerio de la Gobernación para sufragar los gastos de su partido en las elecciones previas de 1872.

No en vano, Sagasta lleva en la viñeta una banda con la cifra de 2.000.000 con lo que se visualiza su "pecado" original, por si fuera poco el haber organizado unas elecciones fraudulentas auxiliado por Romero Robledo.

En la entrega del número dos, correspondiente al 28 de septiembre de 1872, los editores se alegraban de la buena aceptación de la revista. Se comentan los últimos acontecimientos políticos en clave humorística, por ejemplo, lo sucedido en el congreso el 22 de septiembre de 1872 bajo el título de "Congreso de gitanos", figurando que el congreso es un figón donde han comido hasta casi reventar los de la derecha. Se destaca al tío Porrón con un cencerro en la mano y los ojillos chirris –¿Romero Robledo?– que acaba de ser elegido para presidir las reuniones. Por los del lado de la izquierda habla el tío Anchoa quejándose. El tío Manolo –Manuel Ruiz Zorrilla– procura poner paz. Son las dos de la madrugada, "El tío Porrón se mete en la bodega a dormir, le acompañan algunos, y el que hace este extracto va a su casa, besa la mano de S. M. el REY DE BASTOS, toma una vela encendida como la vergüenza de los españoles honrados, apaga la luz y sueña que en España no hay sanguijuelas, ni farsantes, ni congresos de gitanos"[142].

La composición caricaturesca central representa al mismo personaje que expulsaba a los políticos del paraíso –Manuel Ruiz Zorrilla–, acompañado a su derecha por una anciana decrépita que representa a la Monarquía: la corona, el bastón de mando, el manto de armiño o los escudos la caracterizan.

A su izquierda la joven Libertad con gorro frigio, con un delantal que son las tablas de los diez mandamientos y con un león a su lado. Sostienen este diálogo Ruiz Zorrilla y la joven Libertad:

–Anda, hija mía, abraza a esta señora que te quiere mucho y te servirá de madre.
–¡Tiene las manos llenas de sangre![143]

142 "Congreso de gitanos. Extracto de la sesión del 22 de Setiembre de 1872. Presidencia del tío Porrón", *El Rey de bastos*, año I, nº 2, 28 de septiembre de 1872, Jugada 2ª, pp. 1-2.

143 SEM, *El Rey de bastos*, año I, nº 2, 28 de septiembre de 1872, Jugada 2ª.

La joven se niega en efecto, a abrazar, la vieja monarquía que tiene las manos sucias de sangre. Aludía a los esfuerzos por instaurar una nueva dinastía monárquica, pero la joven Libertad no estaba dispuesta a transigir con el recuerdo de la torpeza y la violencia de la dinastía anterior. Se denunciaban así las maniobras dilatorias a la llegada de la república por parte de Ruiz Zorrilla.

El 6 de octubre de 1872 se publicó la tercera "Jugada" de *El Rey de bastos*. Entre los textos que acoge se encuentra un "Manual del ministro", que puede resumirse en decir unas cosas y hacer lo que le dé la gana. Se inician también otros textos. "La buena ventura" y "Corrida de toros" llenos de alusiones satíricas a la situación política.

La caricatura firmada por SEM se titula "**Regias preocupaciones**" y presenta al rey acostado vestido y mirándose a un espejo a la luz de una vela, mientras comenta, para sí o para la mujer que duerme a su lado:

–¡El Monasterio ardiendo! ¡Qué hermosa ocasión! Señor, haz que me avisen presto, prestísimo[144].

144 SEM, "Regias preocupaciones", *El Rey de bastos*, año I, nº 3, 6 de octubre de 1872, Jugada 3ª, p. 5.

Durante la noche del dos de octubre se produjo un incendio en el monasterio del Escorial. Este acontecimiento es utilizado por el caricaturista como motivo a partir del cual traza su caricatura donde una vez más manifiesta el deseo del rey a abandonar el trono de España con cualquier pretexto, dado que no se le permitía en realidad reinar, acosado como estaba por unos y por otros, obligado a sostener un cetro que cada vez era más un amenazante basto con gorro frigio, es decir, una prefiguración de la república.

Ya en el número dos se aludía a la inseguridad en el trono y se auguraba que el nuevo rey se iba, pero en este número es mucho más elocuente la impresión con unos versos titulado precisamente "Se va, se va":

¿Quién no lo sabe
si esto es formal?
Si nadie ignora
pues ya, pues ya,
que el que nos vino
por ley fatal,
el que nos hace
desesperar,
pronto, muy pronto,
se va, se va.

Dicen que el pobre
cansado está
de tanta farsa,
de tanto afán,
que lo marean,
que no puede más,
que se arrepiente,
que está muy mal
y que a su tierra
se va, se va[145].

El reinado de Amadeo de Saboya para esas fechas estaba en trance de liquidación sobre todo tras el atentado que sufrió el 19 de julio de 1872 y que estuvo a punto de costarle la vida. Los procesos políticos posteriores no habían ayudado a consolidar la corona. No es extraño que SEM lo presentara buscando un pretexto para presentar su renuncia, como haría el 11 de febrero de 1873, proclamándose la Primera República.

145 "Se va, se va", *El Rey de bastos*, año I, nº 3, 6 de octubre de 1872, Jugada 3ª, p. 7.

Las aleluyas de SEM

Si complejo es el proceso que hemos reconstruido hasta aquí, aún se complica más con una nueva utilización de la firma de SEM. Nos referimos a su utilización en varias aleluyas. Ya no se trata de la imitación de la organización en forma de aleluya en el marco de una página de revista, sino de aleluyas en sentido estricto, con tirada autónoma. En la Imprenta Colegiata, 6, de Madrid, se publicaron aleluyas firmadas total o parcialmente por SEM, una situación llamativa porque normalmente las viñetas de las aleluyas no se solían firmar. En la colección de aleluyas de la Fundación Joaquín Díaz encontramos las siguientes obras con datos del controvertido seudónimo que tratamos de desentrañar:

- *Vida de los gitanos* (nº 5), firmada por SEM en la viñeta 46.

- *Aventura del caballero del pan pringado* (nº 6), firmada en la viñeta 48.

– *El general Cataplum* (nº 10), firmada en la viñeta 38.

– *Tipos sociales* (nº 50), firmada en parte por Tomás Padró (viñetas 40, 41) y algunas otras por S. de SEM. La sensación de estar viendo imágenes de Ortego es imposible eludirla.

– *Distintos modos de encender un cigarrillo* (nº), varias viñetas van firmadas por SEM.

– *Las calles de Madrid. Tipos que se ven en ellas a distintas horas* (nº 53) van firmadas por Padró, Urrutia y SEM.

Jean François Botrel nos ha proporcionado unos listados de aleluyas editadas en diferentes ciudades españolas (Madrid, Barcelona, Valencia), elaborados a partir de la colección de la Biblioteca Pública de Castellón. En principio las que aquí importan tienen en común haber sido editadas en Madrid y llevar como datos comunes la dirección en que fueron editadas o se vendían; del repaso de su listado de 478 números resulta:

- ***Vida de los gitanos*** (nº 5), firmada por SEM en la viñeta 46; en su relación:
a. con el número 14 *Vida de los gitanos*, Madrid, Imp. Colegiata, s. a.
b. con el número 15: *Vida de los gitanos*, Madrid s. i. Venta al por mayor, Encomienda, 19, s. a.

- ***Aventuras del caballero del pan pringado*** (nº 6), firmada en la viñeta 48. en su relación:
a. con el número 16, *Aventuras del caballero del Pan Pringado*, Madrid, Imp. Colegiata, s. a.

b. con el número 17: *Aventuras del caballero del Pan Pringado*, Madrid, (S. i., Venta al por mayor, Encomienda 19

– ***El general Cataplum*** (nº 10), firmada en la viñeta 38. En su relación:
a. con el número 24 *El general Cataplum* (S. I.: Depósito de Aleluyas y romances, Tabernillas, 2 (S. a.)
b. con el número 25, Madrid, Imp. Colegiata 6
c. con el número 26, otro ejemplar

– ***Tipos sociales*** (nº 50), firmada en parte por Tomás Padró (viñetas 40, 41) y algunas otras por S. de SEM. La sensación de estar viendo imágenes de Ortego es imposible eludirla. En su relación:
a. con el número 323. Tipos sociales. Madrid (S. i. Venta, Encomienda, 19) (s. a.)
b. con el número 324. Tipos sociales y los mismos datos.

– ***Distintos modos de encender un cigarrillo*** (nº), varias viñetas van firmadas por SEM. En su relación:
a. con el número 325: *Dieciocho modos distintos de encender un cigarrillo*, Madrid (S. i.: Venta, Encomienda, 19

– ***Las calles de Madrid. Tipos que se ven en ellas a distintas horas*** (nº 53) van firmadas por Padró, Urrutia y SEM. En su relación:
a. *Las calles de Madrid. Tipos que se ven en ellas a distintas horas*. Madrid, S. i.: Depósito de Aleluyas y Romances, Tabernillas, 2) (s. a.)

En otro listado, Botrel nos proporcionó información de las «Aleluyas de Tabernillas», indicándonos que en 1908 la Galería Tabernillas, 2, de Madrid ofrecía una gran colección de pliegos de aleluyas en papel de colores de 62 números. Ahí aparecen

5. Vida de los gitanos

6. Aventuras del caballero del Pan Pringado

10. El general Cataplum

50. Tipos sociales

53. Las calles de Madrid

Todo ello invita a una investigación específica sobre estas aleluyas firmadas por SEM, de gran difusión a lo largo de los años, aunque seguramente ya nada decía a quienes las veían la misteriosa firma perdida entre las viñetas. Los escuetos datos que aquí proporcionamos no tienen más intención que sugerir la necesidad de llevar a cabo esta indagación.

3. Para acabar sin concluir

Se puede concluir de nuestro estudio que todavía en 1872 el seudónimo SEM estaba vivo pero sin que se haya logrado precisar al día de hoy a quienes protegía. Los lectores de entonces seguramente conocían las claves de su funcionamiento, que después se han ido diluyendo hasta convertirlo en un enigma.

La secuencia de SEM quedaría así al día de hoy: el seudónimo apareció por primera vez en 1865 en *Gil Blas* en algunas revistas cómicas de actualidad. Nada hay que oponer a que aquellas imágenes fueran de los hermanos Bécquer. Sin embargo, entre 1868 y 1872, la aparición de viñetas firmadas por SEM en distintas publicaciones complica el conocimiento de su verdadero alcance. Llegó a traspasar las fronteras como ha probado Marie Linda Ortega estudiando algunas colaboraciones en *L´Illustration, journal universel* (París) en los últimos meses de 1868 y en 1869, asociado al dibujante español Daniel Urrabieta. Entre el 17 de octubre 1868 y el 12 de junio 1869 dio a conocer algunos grabados sobre la actualidad española realizados sobre "croquis" de SEM, que sitúan el seudónimo también en cercanía a este dibujante.

En España, a medida que vamos revisando la prensa gráfica de aquellos años, las pruebas se acumulan a favor de que debió ser un seudónimo colectivo porque la diversidad de publicaciones es grande y no ha habido forma por el momento de confirmar su autoría. Aparece en una revista estudiantil satírica como es *El trancazo, pasmo semanal contemporáneo*, desde enero a abril de 1868. La presencia de republicanos, como Enrique Rodríguez Solís haría pensar en viñetas políticas y, sin embargo, son simples revistas de actualidad.

Durante las semanas siguientes a la revolución de 1868 *El siglo ilustrado*, que se publicó desde el 19 de mayo de 1867 al 20 de noviembre de 1868 (nº 78), entró en la dinámica de agitación de la revolución dando cabida a algunas colaboraciones de Ortego, con la particularidad de que una de ellas corresponde a una de las acuarelas de *Los Borbones en pelota*. Es la prueba más cierta de la proximidad del célebre dibujante al debatido seudónimo. Sin embargo, el mismo periódico publicó por aquellos días un grabado firmado por "Gustavo" que, de ser firma de Bécquer, marcaría distancias entre los borbones y los nuevos políticos, alineándose entre quienes esperaban un cambio.

El periódico *Los contrastes* ofrece interesantes ejemplos de imágenes de actualidad y retratos de políticos no satíricos bajo la rúbrica de SEM, pero es nítida su voluntad de no ser confundidos con los republicanos a quienes atacaban.

La paradoja surge nuevamente en *La Píldora* (1869), cuya cabecera aparece firmada por SEM y que fue una publicación inequívocamente republicana coinci-

diendo en esto con el contenido de gran parte de las acuarelas de *Los Borbones en pelota*. Nada aclara, sin embargo, la publicación sobre la identidad del autor de la cabecera.

En 1870, el curioso seudónimo comparece en la pequeña revista de crítica política, *Esto se va, periódico satírico cuyo color esta indicado*, en su número 2 (10 de enero de 1870) con una viñeta firmada por SEM: "Figuerola da un tiento a la romana."

Y en 1872, dos años después de la muerte de los hermanos Bécquer, lo encontramos en *El Rey de bastos*. Parece incontrovertible que en esta ocasión al menos era utilizado por otros.

A la vista de todo lo dicho hay que mantener suspendidas todavía las afirmaciones contundentes sobre la autoría de las acuarelas de *Los Borbones en pelota* (1868-1869?) y tomar con suma precaución muchas de las afirmaciones de los estudios que acompañan a sus dos ediciones en 1991 y 1996. La misteriosa colección desvela los misterios de palacio y de otros ámbitos de la vida española en los agitados días de la revolución de septiembre, pero se resiste a desvelar quiénes fueron sus autores.

Creemos que es necesario introducir un cambio de perspectiva que resultará muy beneficioso en las búsquedas que deben seguir haciéndose: es tiempo ya de que *Los borbones en pelota* dejen de ser la pieza central de este puzzle y más todavía asociada a Valeriano y Gustavo Adolfo Bécquer. Las conjeturas no deben suplir en ningún caso la falta de pruebas. Este cambio de perspectiva redundará en la más correcta exégesis del controvertido mundo de SEM. Desde esta serie más amplia es más fácil entender la singularidad de *Los borbones en pelota* y ubicar sus imágenes en las series de caricaturas satírico-políticas que venían perfilándose desde los años anteriores.

En su diseño, en su base iconográfica, cada vez es más evidente el papel jugado por el genial dibujante Ortego, que multiplica su presencia y sus registros en multitud de publicaciones de aquellos años.

Y no es menos importante comprobar también la cercanía de los hermanos Bécquer a diversas publicaciones periódicas, contribuyendo con pasión a llenar su pozo sin fondo con textos e imágenes. El mayor cambio de perspectiva acaso producido durante estos últimos veinte años en el estudio del poeta sevillano es quizás que se ha normalizado su consideración como escritor de periódicos, que sin mermar el indiscutible valor excepcional de muchos escritos suyos nos acerca mucho más y mejor a la realidad de los mecanismos de su escritura. También la consideración de la obra de su hermano Valeriano ha sufrido un cambio notable y hoy con-

tamos con notables trabajos sobre su labor de dibujante y como ilustrador tanto en publicaciones periódicas como en libros que van revelando una variedad de registros estilísticos y técnicos ignorados hasta hace poco.

Muchos son los nuevos testimonios rescatados del olvido. Sin embargo, la prudencia más exigente debe acompañar a toda investigación sobre aquel movedizo mundo de papel. Se conoce todavía fragmentariamente y sus claves se resisten a revelarse con claridad por lo que proceder a sacar conclusiones precipitadas es el camino más cierto para caer en errores garrafales. Cuando las máquinas entran un paisaje variado y pintoresco y comienzan a trabajar en él sin cuidado suele ocurrir que a la postre todo quede nivelado y confundido. Algo así ha sucedido con el asunto de *Los Borbones en pelota*, el incitante seudónimo con que fueron firmadas aquellas acuarelas y su asociación a los hermanos Bécquer sin los matices necesarios.

Todos han salido perdiendo: la magnífica colección de acuarelas satíricas, los hermanos Bécquer, el propio SEM, que sustenta un mundo mucho más rico y complejo. Y lo que es peor, se corre el riesgo de que el variado y pintoresco mundo que sirvió de escenario a todo ello, sea reducido a una devastada superficie lisa y llanamente sin sentido. Es preciso seguir trabajando para desvelar todas las claves posibles de aquel mundo, pero con la paciencia y los métodos de los arqueólogos no con el furor y la impaciencia de quienes solamente entiende de la oportunidad engañosa del actualismo.

EL TEATRO DEL XIX EN LOS PLIEGOS DE CORDEL

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

Me propongo examinar aquí las obras de teatro que fueron difundidas en forma de aleluyas y de *relaciones* pues, a mi parecer, los títulos de las obras adaptadas revelan a nivel popular los gustos del público y la diversidad de los géneros teatrales en la España del XIX, especialmente en su último tercio[1].

Para Gayano i Lluch "El período de consolidación de la aleluya fue de 1578 a 1749; de transición, de 1750 a 1857; de esplendor y apogeo, de 1858 a l897; y de decadencia y desuso, de 1898 a 1936" (73). De este período de apogeo procede la mayor parte de las aleluyas sobre temas literarios, en las que predominan las dedicadas a las obras de teatro y a las novelas más conocidas entonces, o que eran de actualidad en el momento de imprimirse la aleluya. El valor literario de estas adaptaciones era muy bajo pues la interpretación de las obras originales era esquemática y la fidelidad a las fuentes poco estricta y, según Amades (1931, I:152-162) los ilustradores solían inspirarse en la parte gráfica de alguna edición ilustrada. Es muy posible que se publicaran muchas más aleluyas y relaciones de asunto literario que debido al carácter efímero de los géneros de cordel no han llegado hasta nosotros.

Como escribe Joaquín Marco, los pliegos sueltos de *relaciones* teatrales de los siglos XVII y XVIII principalmente, resumían el argumento de las comedias representadas en Madrid, en Barcelona y en los teatros de provincias, o publicaban fragmentos significativos, aptos para la recitación. Y en el XIX era frecuente poner a la venta ediciones baratas de las obras teatrales antes de su estreno en Madrid o en Barcelona para que los lectores acudieran a verlas representar si las hallaban de su agrado. A nivel popular estaban las versiones en aleluyas dedicadas también a un público no alfabetizado o cuyas posibilidades económicas no le permitían frecuentar los teatros, aunque estaba más o menos familiarizado con los nombres de los espectáculos en boga.

1 De no indicarse otro origen, las aleluyas mencionadas en este trabajo proceden de la colección de la Fundación Joaquín Díaz.

Destaco en primer lugar "Una representación dramática", una curiosa aleluya de Boronat que describe en detalle una representación teatral y el mundillo en su entorno; las carteleras, los diversos tipos de entradas, los revendedores, el calor dentro de la sala, y las costumbres del público. La aleluya debió circular mediado el siglo, a juzgar por la descripción paródica de un drama romántico o de un melodrama, y de la mención del baile del Can-can. Los pareados finales ilustran las características del género:

Hay tajos y cuchilladas,
trabucazos y estocadas.
Cuestión de amores ¡qué afán!
Se pega un tiro el galán.
La dama desventurada
se pega una puñalada.
Y por matar, el autor,
mata hasta al apuntador.
Desenlace tan fatal
emociona a cada cual.
Y la gente compasiva
Llora allí a lágrima viva.

Concluído el drama, actúa un gracioso, y luego hay baile ("el baile inglés o el cancán"). Hay una aleluya de Lit. E. Fernández, Núm. 105, Madrid; y dos de Boronat: (105) Lit. Boronat-Madrid 48; y (158) Madrid.

Muestra de la pervivencia de los dramas románticos son las aleluyas dedicadas a algunos, ya canónicos, que seguían representándose con relativa frecuencia en los teatros de Madrid, de Barcelona y de las capitales de provincia. Joaquín Marco reproduce dos catálogos de obras teatrales de enero 1834 y de 1841 en los que predominan dramas, melodramas y comedias, entre ellas *El trovador* (349-351). El drama de Victor Hugo, *Lucrecia Borgia,* estrenado en Madrid en 1835 y luego en 1837, 1838 y 1839, y la ópera de Donizetti *Lucrezia Borgia*, basada en él, se representó ventitrés veces en el Liceo Montesion (352). Apareció también en pliegos de cordel en varias versiones, y Marco cita tres, publicadas en Barcelona, respectivamente por P. Maimó e Ignacio Estivill, y otra en prosa de los Sucesores de Antonio Bosch. También reproduce un pliego con una versión en verso de *Los Amantes de Teruel*, *Romance y canción nueva / de / Los Amantes de Teruel./ Lamentaciones dolorosas de doña Isabel de Segura en el momento de tener /que ir á casarse con don Pedro de Azagra, por haberse cumplido el / plazo que el padre de doña Isabel había dado á don Diego Marcilla,/ sin haber vuelto.* Barcelona: Imprenta de Estivill, calle de la Boria (355-360).

La aleluya de *El trovador* estrenado en Madrid en 1836 y en Barcelona en 1837, probablemente fue, según Amades, la primera en llevar versos pareados "de rodolí" al pie de cada viñeta. (1931: 52 y XXXI, 141). De este drama conozco las

aleluyas *Vida del Trovador*. Por Castelló: calle de la Concepción Purísima, núm 1, Madrid; *Historia del Trovador.* Es propiedad de P.S. calle del Conde del Asalto 1849; *El trovador*, Madrid- Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando S.A., Arenal 11 (Núm. 26); *El trovador*. Despacho. Sucesores de Hernando, Arenal 11, Madrid (Núm. 26); *El trovador*. Despacho [de Marés y Compañía] Juanelo, 19. Madrid (Núm. 26); *El trovador*. Imprenta de José M. Marés, plazuela de La Cebada, 96. Madrid 1860. En esta aleluya el argumento del drama está notablemente alterado tanto en los episodios como en el final. Como escribe Amades, en *El Trovador* "el adaptador quiso enmendarle la plana a García Gutiérrez y hasta mata a la gitana, quizá porque le faltaban viñetas para llegar a las cuatro docenas" (1931: 153 y LXXXIV, 141)[2]**.** Amades da tres ediciones de una aleluya de *El Trovador*, sin pie de imprenta, y otras dos con el titulo *Historia del Trovador*, Pere Simó, de Barcelona (1931: XXXI, 141). Mientras que la edición de Marés es fiel al texto del drama, la de Simó altera sustancialmente el desarrollo de la historia.

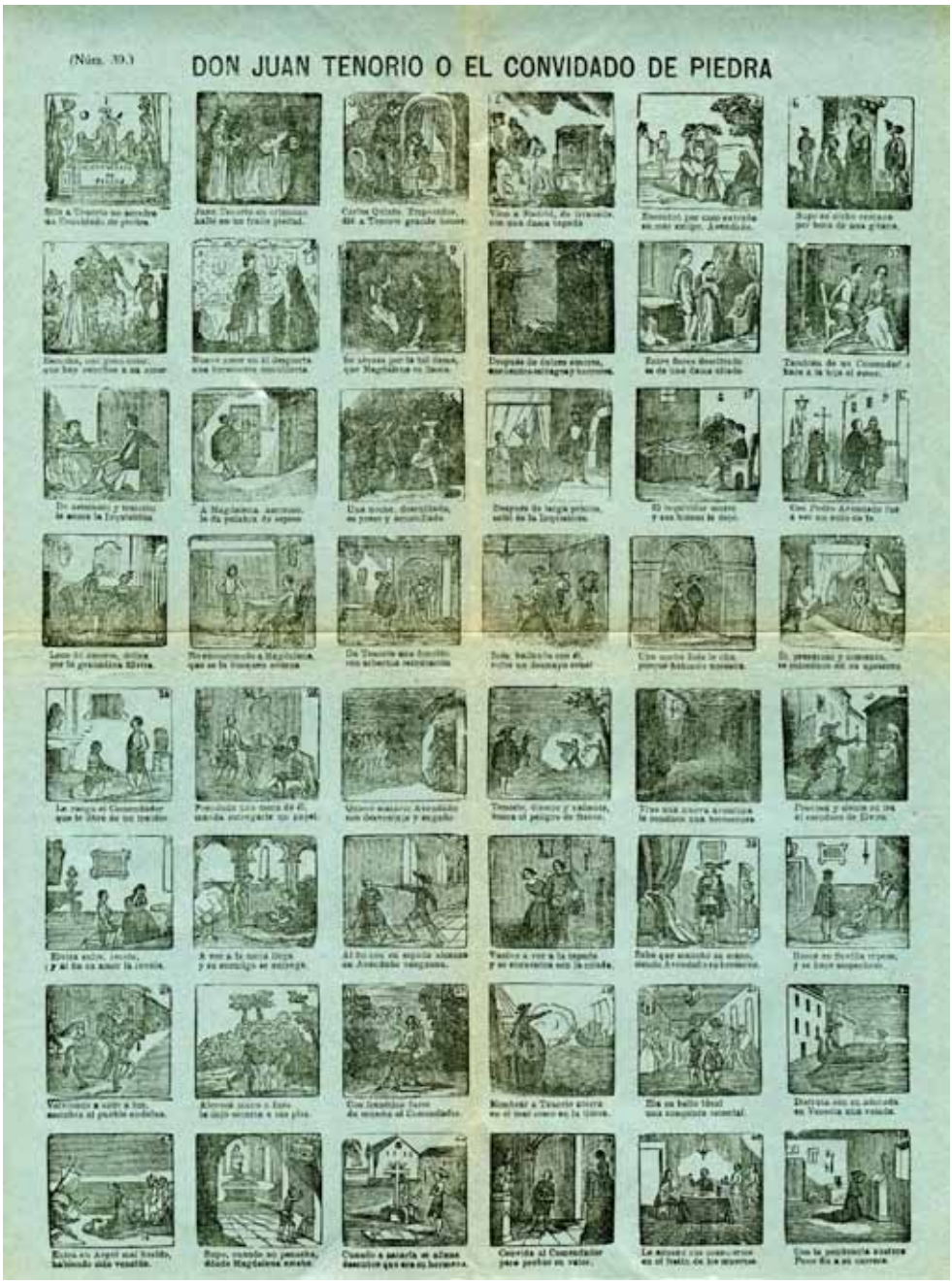
El trovador, como tipo, atrajo siempre a los románticos (como López Soler, Eugenio de Ochoa, Rivas, Salas y Quiroga, Avellaneda, Romero Larrañaga, Zorrilla y tantos otros). El estreno de *El trovador* de García Gutiérrez el 1 de marzo de 1836 fue un enorme éxito y dio origen al pliego de cordel titulado *Romance Nuevo. En el que se refiere suscinta y compendiosamente los interesantes lances y aventuras de la historia del TROVADOR según se desprende del drama original de este nombre*. Imprenta de Ignacio Estivil (s.a.) ["De Leonor y de Manrique / el desventurado amor…"]. Atestiguan la popularidad de este drama y del trovador como personaje numerosas tonadillas, de las que Marco da varias versiones.

Del *Tenorio* de Zorrilla, popularísimo siempre, se conocen varias aleluyas en tercetos octosílabos, que están basadas en la zarzuela del mismo nombre en tres actos, también de Zorrilla, con música de Nicolau Manent, que se estrenó en Madrid en el Teatro de la Zarzuela el 31 de octubre de 1877 y en Barcelona en el Teatro del Circo. Diego Visone discute detallamente la posibilidad de que el texto pertenezca a la primera versión de la zarzuela o a otra posterior modificada por el mismo Zorrilla (25-26 y 88-89)[3]**.**

Don Juan Tenorio, Núm 7. Barcelona, Depósito de José Clará, Bou de la Plaza Nueva, 18, tienda; *Don Juan Tenorio o el Convidado de Piedra*, Despacho: Suce-

2 Las traducciones son mías. A lo largo de este trabajo uso indistintamente los términos aucas y aleluyas.

3 Estando adelantado este trabajo llegó a mi conocimiento el excelente estudio de Diego Visone, "*Le aucas teatrali e il fenómeno dei Bufos di Francisco Arderíus", Pro manuscripto*, que en ocasiones amplía y aclara algunos aspectos del mío. Este pro-manuscripto puede consultarse en la Fundación Joaquín Diaz.



sores de Hernando, Arenal 11, Madrid (No. 39); *Don Juan Tenorio o el Convidado de Piedra*, [Sin pie de imprenta por estar cortada la parte inferior (Fundación Joaquín Diaz, 887) pero puede ser de Hernando]; *Don Juan Tenorio*. Núm 7. Barcelona-Depósito de José Clará, Bou de la Plaza Nueva, 18, tienda; *Don Juan Tenorio*

(Madrid: Manini Hermanos 1862); Madrid 1866- Imprenta de Marés y Compañía, calle de la Encomienda, núm 19. Marés (Madrid 1866). Marés tiene otra aleluya del *Tenorio*, sin título, con 16 viñetas distribuidas en dos folios: Folio 1: cuadros núms. 1, 2, 5, 6, 9, 10, 13, 15. Folio 2: 3, 4, 7, 8, 11, 12, 15, 16. Madrid 1866- Imprenta de Marés y Compañía, calle de la Encomienda, núm 19; *Don Juan Tenorio o el Convidado de Piedra*. Núm 39. Madrid: Marés, 1866. da una versión enteramente diferente de *Don Juan Tenorio o el Convidado de Piedra* que, para Caro Baroja (*Ensayo* 417) podría estar basada en la novela de Fernández y González.

Joaquín Marco cita tres pliegos de cordel: *Don Juan Tenorio o El nuevo convidado de piedra*. ["El drama d. Juan Tenorio / digno de memoria eterna…"]. Tiene una segunda parte que comienza: ["Han pasado ya cinco años / y nuestro héroe d. Juan…"], (Barcelona, Vda de A. Llorens; *D. Juan Tenorio o el Nuevo Convidado de Piedra*. Colección Teatro Económico, Función núm. 1, Imprenta de los Hijos de Domenech. Calle de la Rasea, núm. 30, 1868. Se halla de venta en casa de Antonio Bosch) (386-387). Hay un resumen en prosa de Barcelona, Imprenta de Llorens; *Historia de la vida y hechos de Don Juan Tenorio*. La imprenta de Paluzie, a la que se deben tantos pliegos de soldados y otros recortables, publicó uno a todo color de los personajes del *Tenorio*, con el sepulcro de Doña Inés en el centro, rodeado de flores y la misma versión en tamaño más grande, en dos pliegos (Estampería económica Paluzie, Núm. 849. Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, S.A., Calle Joaquín Costa, 64, Barcelona).

De carácter paródico y satírico, y de época muy posterior, es la aleluya *Don Juan, Don Juan, yo te amo / pero Ciutti aquí es el amo*, "Aleluyas del Tenorio originales de Antonio Estremera y Tomás Pellicer", con veinte viñetas solamente, y sin pie de imprenta, Quizá publicadas originalmente en un periódico, hacen una semblanza caricaturesca de los políticos Antonio Maura y Joaquin Morote.

También se dedicaron varias aleluyas a la primera parte de *El Zapatero y el rey* de Zorrilla, publicadas bajo el título *Pedro el cruel o El Zapatero y el rey,* posiblemente para aprovechar la fascinación que siempre había ejercido el atrabiliario monarca: *D. Pedro el cruel o el zapatero y el rey*. Núm 15. Madrid 1871; *D. Pedro el cruel o el Zapatero y el Rey.* Imprenta de José María Marés, calle de Relatores, núm. 17, Madrid; *D. Pedro el cruel o el Zapatero y el Rey*. Despacho, [Marés y Compañía], calle de Juanelo, 19, Madrid (Núm. 15); *D. Pedro el cruel o el Zapatero y el Rey.* núm 65. Despacho [Marés y Compañía], calle de Juanelo, núm 19, Madrid 1883; *D. Pedro el cruel o el Zapatero y el rey*. Núm 15 Madrid: Despacho, Libreria y Casa Editorial Hernando, S.A. Arenal, 11; *D. Pedro el cruel o el Zapatero y el rey.* núm 15 Madrid: despacho, Sucesores de Hernando Arenal, 11.

De *El tanto por ciento* de Adelardo López de Ayala, estrenada con gran éxito en Madrid en 1861 conozco cuatro aleluyas de Marés, entre 1863 y 1871, que son buen indicio de su popularidad: Imprenta de Marés y Compañía, Plazuela de la Cebada num 13, Madrid (Núm 79) 1863. [En la primera viñeta una corona de laurel rodea un libro que dice "El tanto por ciento, comedia en tres actos" y al pie, el pareado "La comedia escucha atento / llamada El tanto por ciento"]; (Núm 72) Madrid: 1866- Imprenta de Marés y Compañía; Plazuela de la Cebada num 13; Imprenta de J. Marés y compañía, calle de la Encomienda, num. 19, Madrid (Num. 79). 1867; Despacho de Marés y Compañía, calle de Juanelo num 19. Madrid, 1871; Madrid: Imprenta de José Rodríguez 1861. y (Núm 79) Madrid- Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando S.A, Arenal, 11; Núm. 79.

No podrían faltar entre estas aleluyas las dedicadas a la vieja comedia de magia, un género teatral de tanta raigambre en el XIX, cuyo ejemplo más destacado fue *La pata de cabra*, "melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de gran espectáculo". Era una adaptación de *Le pied de mouton* de Martainville por Grimaldi, se estrenó en Madrid en 1829, y fue sin duda la obra más popular en la primera mitad del siglo, a juzgar por las numerosas referencias y reseñas contemporáneas, y por la conocida anécdota que cuenta Zorrilla en sus *Recuerdos del tiempo viejo* de los 72.000 pasaportes expedidos en provincias para ir a Madrid "a ver *La pata de cabra*". Amades da tres ediciones por Pere Simó: una sin título y con la indicación final "Es propiedad de P.S."; otra con título pero sin nota al pie; y otra, *La pata de cabra*, Pere Simó y Antoni Bosch, de Barcelona. "Los tacos debieron ser probablemente adquiridos por la casa Boix ya que se halla la misma aleluya con el número no. 112 en su catálogo. El Bou de la Plaça Nova hizo diversas ediciones, seguramente debido a haberse representado frecuentemente la obra hasta bien entrado este siglo" (Amades, 1931: 84 y LIII, 142); *La pata de cabra*, Núm 112. Barcelona- Se halla de venta en la papelería del sucesor de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, núm 13; según Amades (1931: 121, 9-C), también fue impresa por Josep Clará. En la aleluya *Todo lo vence amor o La pata de cabra* (Clará; Sucesores de Bosch), las viñetas de Clará son fieles al libreto; en la primera, podría estar representado Grimaldi con un libro abierto en la mano: autor-narrador que presenta a la protagonista, y el auca debió imprimirse hacia 1885 cuando se representó de nuevo esta comedia de magia (121 y LV, 9-C); y hay otra aleluya de *La pata de cabra* (s. l. s.i. s.a.). Paluzie tiene un pliego recortable en color con los personajes de esta comedia (*Personajes de teatro. La pata de cabra*. Núm. 850. Estampería económica Paluzie. Imprenta Elzeviriana y Librería Camí, S. A., Calle Joaquín Costa, 64. Barcelona), y Joaquín Marco cita una *Canción de La pata de cabra* (Barcelona, Imp. de Francisco Garriga).

A Juan Eugenio Hartzenbusch se deben las comedias de magia *Los polvos de la madre Celestina* (Amades cita una aleluya de Josep Clará (1931: 121 y LV, 8-C), y *La redoma encantada*, que da otra versión de la leyenda del marqués de Villena encerrado en una redoma por los malos encantadores. Esta última se estrenó en Madrid en octubre de 1839, su primera edición impresa es de Madrid, del mismo año, y es muy posible que la aleluya se publicase también por entonces. De esta última obra hay *La Redoma encantada*, (núm. 10) Barcelona: Depósito de José Clará, Bou de la Plaza Nueva, 18 tienda, que fue publicada hacia 1880 con motivo del éxito de su reestreno en el Teatro-Circo de Barcelona (Amades 1931: 121, y LV, 10-C); y *Verdadera descripción de la redoma* encantada (Sin seriar). Esta obra de magia se representó de nuevo hacia 1880, y este pliego debió imprimirse para hacer competencia a Josep Clará, quien tenía publicada otra con el mismo argumento (Amades 1931: 118 y LIV). De *La redoma* encantada, estrenada en el Teatre Principal de Barcelona, el 2 de octubre de 1874 hay una aleluya de Josep Clará.

Relacionadas en cierto modo con las comedias de magia por su teatralidad y sus sorprendentes efectos de tramoya eran las zarzuelas fantásticas de espectáculo, inspiradas algunas de ellas en las obras de Julio Verne, conocidísimo en España, de las que circulaban numerosas ediciones, se adaptaron y llevaron al teatro, después al cine y fueron resumidas en aleluyas. "La aportación más importante –escribe Amades– fue la de unas aleluyas inspiradas en las novelas de aventuras científicas de Julio Verne, que habían sido publicadas por un editor desconocido en la calle de Séneca, núm. 4, en Gracia, que es hoy una barriada de Barcelona, sin más indicación editorial que "Se hallará de venta al por mayor, en la calle de Séneca, 4, 2º, Gracia, Barcelona" (1931:118), y al incorporarse al catálogo de los Sucesores de Antoni Bosch, Bou de la Plaça Nova, el comentario en prosa se convirtió en tercetos (Amades, 1931: 118 y LII, 94-B). Son las tituladas *Aventuras de tres rusos y de tres ingleses, La isla misteriosa, Cinco semanas en globo*, *Viaje al centro de la Tierra, De la Tierra al Sol pasando por la Luna,* y *Veinte mil leguas de viaje submarino.*

La zarzuela *Los sobrinos del capitán Grant*, en 4 actos y 17 cuadros de Miguel Ramos Carrión y música de Manuel Fernández Caballero (Madrid: Imprenta de José Rodríguez), estaba inspirada en la novela de Julio Verne, *Les enfants du Capitaine Grant.* Se estrenó en el Teatro del Príncipe Alfonso de Madrid el 25 de agosto de 1877, y en el mismo año en el Teatro del Circo de Barcelona; fue puesta en escena por la empresa de Arderius como un espectáculo de gran lujo con diez y ocho cambios de escena, bailes y numerosas comparsas. De esta zarzuela hay dos aleluyas de estilo muy diverso: una por los Sucesores de Antonio Bosch. (Se halla de venta en la papeleria y efectos de escritorio del sucesor de A. Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, núm 13), y es una xilografía bastante refinada que respeta la escenificación de la obra. (Amades, 1931: 117 y L, 72-B); y otra de Clará (Núm 11)

Bou de la Plaza Nueva 28, tienda. Barcelona: Depósito de José Clará), una litografia de baja calidad y estilo ingenuo con diferente desarrollo (Amades 1931: 121 y LV, 11-C). Según Amades, esta aleluya se vendía a la puerta de los teatros y se hicieron numerosas ediciones (1931: LI). También me refiero a Amades para la aleluyas correspondientes a *Veinte mil leguas de viaje submarino* (Bosch, número 204 de la 'Seccion Recreativa', Amades, 1931 y LIV, 117-B). La zarzuela *La isla misteriosa* era la segunda parte de *Veinte mil leguas de viaje submarino,* y de ella conozco la aleluya *La Isla misteriosa*, Núm 108. Barcelona- Se halla de venta en casa los sucesores de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, Núm. 13, tienda (Amades, 1931: 118 y LIII, 108-B). De *Cinco semanas en globo* hizo Bosch alguna edición con el número 201 en la que el título va precedido de las palabras 'Sección recreativa'. (Amades 1931: LIV, 114-B). También hizo Bosch alguna edición de *Viaje al centro de la Tierra* con el número 201 en la que el título va precedido de las palabras 'Sección recreativa' (Amades 1931: LIV, 115-B).

La zarzuela *De la Tierra al Sol pasando por la Luna* se representó el 22 de diciembre de 1870 por los Bufos de Arderius; según Visone (88) la aleluya (Sucesores de Bosch) no cuenta el argumento del libreto de Campmany y Molas pues viene de la novela *De la terre a la lune* (1865) de Julio Verne. En ella se usó una veintena de viñetas que ilustraban la novela *De la tierra a la Luna* de Julio Verne, y que se completaron con escenas de la comedia lírica catalana *De la Terra al Sol*. Núm. 203 de la 'Seccion Recreativa' (Amades, 1931:118 y LIV, 116-B). *De la tierra al sol*. Núm. 3. Véndese, depósito de J. Clará, Bou de la Plaza Nueva, 18, tienda.

La aleluya *De la Terra al Sol* está basada en la comedia lírica catalana del mismo título estrenada en 1877 en el teatro Tívoli de Barcelona. Según Amades, parece que en ella se aludía en broma a la recientemente creada Associació Catalanista d'Excursions Científiques (Amades 1931: 121 y XCIX, 3-C): Núm. 116 Barcelona- Se halla de venta en la papeleria del sucesor de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, Núm. 13, tienda.

En 1876 se representó en el Teatro Principe Alfonso de Madrid bajo la dirección de Arderius *El viaje a la luna,* quizá inspirada en la opereta *Voyage dans la Lune* (1875) de Offenbach. De esta obra conozco las aleluyas *Historia de un viaje a la Luna*. Num 23 Imp. De J. Fernández Arias, Plaza Mayor 16- Madrid; *Historia de un viaje a la luna*. Num. 30 Despacho- Librería y Casa Editorial Hernando, Arenal 11; *Historia de un viaje a la luna.* Venta al por mayor, Colegiata, 6. Madrid (Núm. 35); *Historia de un viaje a la luna.* Venta, Encomienda, 19, Madrid (no. 30); *Historia de un viaje a la luna.* Depósito de aleluyas y romances, Tabernillas, 2, pral. Madrid (Núm. 35); *Historia de un viaje a la luna.* Despacho, Sucesores de Hernando, Arenal, 11, Madrid (Núm. 30).

El mismo carácter tuvo *Los infiernos de Madrid*, "Zarzuela fantástica en 3 actos y una viñeta", de Luis Mariano de Larra, con música de José Roger, estrenada en los Bufos Madrileños (Circo) en 1867. A esta obra corresponden *Los verdaderos Bufos madrileños. Los infiernos de Madrid*. Madrid: Ferrer y compañía, calle de la

Magdalena, Núm. l7. Imprenta a cargo de R. Ramírez, calle de San Marcos, no. 32 (Núm. 4) l868 con 24 viñetas y en tercetos: "Lector, aquí puedes ver / a todo el infierno entero / el de en medio es Lucifer, / que viene a ser el casero."; *Teatro bufo. Los infiernos de Madrid*. Despacho de Marés y Compañía], calle de Juanelo, Núm 19 (Núm. 108) Madrid 1871; *Teatro bufo. Los infiernos de Madrid*. Despacho [de Marés y Compañía], calle de Juanelo, Núm 19, Madrid (no. 108) 1877; Hernando: N. l08.- Madrid.- Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando (S.A.), Arenal, 11.

En 1844 comenzó en España la popularidad de Eugene Sue; *Les Mystères de Paris* alcanzaron tal éxito que pronto se inundaron las librerías de obras con títulos afines, y se incrementó notablemente poco después con la traducción y publicación de *Le Juif errant.* Al copioso número de traductores y adaptadores habría que añadir el de aquellos autores españoles como Wenceslao Ayguals de Izco, de ideología progresista que fueron correligionarios políticos del autor francés o discípulos literarios suyos. No pocos autores de novelas de este género folletinesco escribieron también para el teatro, y bajo la forma de "novela dramática", llegaron a la escena española numerosas traducciones o imitaciones de las obras de Sue. Las novelas de folletín y los melodramas tuvieron una acogida muy diversa, pues si la crítica rechazaba unas obras que consideraba de ínfimo valor literario la mayoría del público se apasionaba por ellas. Se podría decir que alcanzaron su mayor popularidad entre los años 40 y 60 del siglo XIX, años de lucha por el poder entre liberales y conservadores, de republicanismo y manifestaciones de descontento entre la clase obrera, y del desarrollo de las ideas de Fourier. Los enemigos de Sue le consideraban una seria amenaza contra la sociedad y contra la iglesia, al tiempo que sus partidarios le vieron como un redentor social.

Muestra de estas "novelas dramáticas" sería *Los Pobres de Madrid*, una obra teatral de Manuel Ortiz de Pinedo, estrenada en el Teatro Español de Madrid el 24 de octubre de 1856. (Madrid. Establecimiento Tipográfico de J. Amado, 1922), y la novela del mismo nombre (1856) de Wenceslao Ayguals de Izco. Conozco las aleluyas *Los pobres de Madrid* Imprenta de Marés y compañía, Plazuela de la Cebada, núm 13; (Núm. 86) 1863 [La primera viñeta tiene la figura de un ciego cantando, 'Ten lector en la memoria / esta verdadera historia"]; otra de la Imprenta de Marés, l865; *Los pobres de Madrid.* Despacho [Marés y Compañía], calle de Juanelo, núm 19. Madrid (Núm. 86); Madrid: 1868. Imprenta de Marés y compañía, calle de la Encomienda, núm.19; *Los pobres de Madrid.* Núm 86; Madrid.- Despacho: Librería y Casa Editorial Hernando (S.A.), Arenal, ll; Núm 86; *Los pobres de Madrid.* Madrid: Despacho: Sucesores de Hernando, Arenal 11; (Núm 86) Madrid: 1861.

El Pilluelo de Madrid o Los hijos del pueblo, un drama en cuatro actos y siete cuadros, y en verso, se estrenó el 12 de noviembre de 1893 en el Teatro del Príncipe Alfonso, y fue muy popular en su tiempo. De esta obra conozco las aleluyas *El*

pilluelo de Madrid, Viuda de Ducazcal, Madrid (1894); *El pilluelo de Madrid*, 8. Imprenta, Colegiata, 6; *El pilluelo de Madrid*, Núm 15. Imp. J. Fernandez Arias, Plaza Mayor 16- Madrid; *El pilluelo de Madrid.* Venta, Encomienda, 19, Madrid (Núm. 8); *El pilluelo de Madrid.* Depósito de Aleluyas y Romances, Tabernillas, 2, Madrid (Núm. 8).

De *El corazón de un bandido*, obra teatral en un acto de Ramón Franquelo, estrenada en el Teatro del Instituto Español de Madrid el 19 Enero de 1848 (Madrid,

Impr. de S. Omaña, 1850) hay varias aleluyas que ofrecen divergencias con el argumento de la obra teatral: Manuel Minuesa, calle de Juanelo, 19. Núm 93; *El corazón de un bandido*. Imprenta de Marés y Compañía, plazuela de la Cebada, núm. 13, Madrid 1864 (no. 93); *El corazón de un bandido*. Despacho: Sucesores de Hernando, Arenal, 11. Madrid (Núm. 93).

Aunque la ópera se mantuvo como un espectáculo selecto, la zarzuela conquistó en España a mediados del siglo XIX una inmensa popularidad, asimiló obras de procedencia muy diversa, y a ellas están dedicadas buena parte de estas aleluyas. Aunque las zarzuelas "grandes" en tres actos tuvieron que competir con las breves del "género chico" contaron con grandes éxitos. Así, *El barberillo de Lavapies*, de Francisco Asenjo Barbieri, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 18 de diciembre de 1874, con letra de Luis Mariano de Larra y música de Asenjo Barbieri (Madrid. Imprenta de José Rodríguez, 1874). Fue muy popular en su tiempo, el argumento gira en torno a la conspiración del pueblo madrileño contra el ministro Grimaldi y a favor de Floridablanca en 1766, y el personaje central es el barbero Lamparilla inspirado en el Fígaro de Beaumarchais.

Después de su representación se publicaron varias aleluyas: *Historia del Barberillo de Lavapies*, Núm. 104 Se halla de venta en Casa de los sucesores de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, Núm. 13, tienda (Amades, 1931: 115 y LII, 104-B); *Historia del Barberillo de Lavapies*. Núm 112. Lit Boronat- Madrid; Lit Boronat-Madrid (Núm. 136); Lit. Boronat- Madrid (Núm. 143); *Historia del Barberillo de Lavapies*. Lit. E. Fernández, Gonzalo de Córdoba, 17. Madrid (Núm. 112), también hay ediciones con el núm. 106 (Amades, 1931, LIII).

Como es sabido, la famosísima zarzuela *La Gran Vía*, de Federico Chueca, con letra de Felipe Pérez y González, era una obra de circunstancias que comentaba humorísticamente la apertura de la Gran Vía madrileña - "Figura mucho en el día / la zarzuela la Gran Vía" -, que se puso en escena en el Salón del Prado el 2 de junio de 1886. Hay una aleluya de Valencia: *Zarzuela La Gran Vía*. Valencia, 9 noviembre de 1887. Es propiedad de J. Mª. A, 1887, Emilio Pascual, 9 Noviembre de 1887.

A estas obras se añadirán los arreglos a la escena española de obras francesas como la popularísima zarzuela *El Valle de Andorra,* en tres actos, traducción de *Le val d'Andorre* (1848) de Mr. de Saint-Georges y música de Jacques Hálevy, adaptada por Luis de Olona, con música de Joaquín Gaztambide (Madrid: Imprenta de la V. de Domínguez, 1852). Fue estrenada en Madrid en el Teatro del Circo el 5 de Noviembre de 1852 con gran éxito, estuvo en escena casi mes y medio y se volvió a representar varias veces hasta 1857. Tengo noticia de las aleluyas *El valle de Andorra*. Imprenta de José M. Marés, plazuela de la Cebada, 96. Madrid (Núm. 44) 1860 ["Lector, esto que aquí ves / el valle de Andorra es"]; *El Valle de Andorra*

Despacho [Marés y Compañía], Juanelo, 19. Madrid (Núm. 44); *El Valle de Andorra,* Num 44. Madrid- Despacho Libreria y Casa Editorial Hernando S.A. Arenal 11. Pero los versos y los grabados de *El Valle de Andorra* (Imprenta a cargo de José Astilleros, calle de la Ventosa, numero 7, donde se hallará. Es propiedad ["Entre España y el Pirineo / Andorra su valle tiene"]) son diferentes a los de las demás aleluyas. Y según Visone, en 1853 vieron la luz unas *Canciones de la Zarzuela El Valle de Andorra* (Madrid, Marés, 1853) (36). *Miss Heylett,* una opereta en tres actos de Maxime Boucheron y música de Edmond Audran, estrenada en los Bouffes Parisiens en 1890, fue adaptada a la escena española por Salvador M. Granés y representada en el Teatre del Tívoli de Barcelona en 1891-1892. De ella hay una aleluya sin título, "Argumento ilustrado de 'Miss Heiyett' Famosa opereta en tres actos de Mr. Boucheron, música de Mr. Audran, arreglo de Don S. Granés. Es propiedad Imp. de P. Ortega, Aribau, 13, 5 céntimos".

Estimulado por el éxito de la opereta bufa en los Bouffes Parisiens y de la ópera cómica de Offenbach en el París de los años 1860, Francisco Arderius creó en Madrid la compañía de los Bufos Madrileños que debutó con enorme éxito en septiembre de 1866 con *El joven Telémaco* de Eusebio Blasco y el maestro José Rogel en el teatro de Variedades de Madrid (Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1866). Esta famosa obra del teatro por horas fue la primera representada por Arderius, estaba basada en el *Telemaque* de Fénélon y seguía un estilo musical y ligero semejante al de Offenbach. Las aleluyas que relatan su conocido argumento y describen sus personajes lo hacen en alegres pareados, como en esta de Madrid: *Aleluyas de El joven Telémaco*, Madrid. Ferrer y Compañía, calle de la Magdalena, no. 17. Imprenta a cargo de J. E. Morete, calle de las Beatas, no. 12 (no. 1) : "Este joven que aquí ves, / Telémaco mismo es", "Venus, diosa muy salada, / es de Cupido amada", "El coro de ninfas canta / la popular *Suripanta".* Además de ésta conozco *Aleluyas de teatro. El joven Telémaco.* Madrid, calle de Juanelo, num. 19 (num. 105): *Aleluyas de El joven Telémaco*. Despacho [de M. Marés y Compañía, calle de Juanelo, 19] Madrid (Núm. 105); *El joven Telémaco*.-Ignasi Estivill i Cabot i Ignasi Estivill i Coll, de Barcelona. Grabado por José Noguera. Las primeras ediciones van sin titulo ni pie de imprenta. Otras más tardías llevan al pie: "Imprenta de Ignacio Estivill, calle de la Boria", y más tarde,"Imprenta Estivill, calle del Conde del Asalto, 65". Esta última va encabezada con el título *El joven Telémaco"* (Amades, 1931:81 y XXIII, 97); *Aventuras de Telémaco* Núm. 43. Barcelona: Imprenta de Juan Llorens, calle de la Palma de Santa Catalina, núm 6, 1868. Según Amades, Llorens dio el número 47 en su catálogo (A*venturas de Telemaco*. Núm 47) a esta auca copiada exactamente de la de Estivill. Los tacos fueron serrados para acomodar los versos pareados (Amades, 1931: 81 y XXIII, 98); *Historia de Telémaco,* s.l. s.i. s.a.

En los Bufos Madrileños se representaron, y luego en el más amplio del Circo, otras adaptaciones de obras de Offenbach y de Audran, y parodias como la de *Los Amantes de Teruel*, un drama lírico-burlesco, en un acto y dos cuadros, en verso por Eusebio Blasco, con música de Emilio Arrieta. Eco de tal popularidad serían numerosas versiones en aleluyas, y en los días de Navidad de 1867 aparecieron tres que correspondían a los espectáculos de los Bufos *El joven Telémaco, Los infiernos de Madrid* y *Los novios de Teruel*. Diego Visone considera que el fenómeno Arderius contribuyó al cambio en la concepción de la producción de las aleluyas teatrales pues tuvieron una función publicitaria, y la iniciativa se imitó pronto en Barcelona. Se vendían a la puerta de los teatros o en la taquilla, y trataron de dar una imagen lo más fiel posible de aquellas obras (69). De la parodia del drama de Hartzenbusch *Los amantes de Teruel* conozco *Aleluyas de teatros. Historia Sucinta y fiel - de los novios de Teruel*. Madrid. Ferrer y Cía, 1867, con venticuatro viñetas y en cuartetos octosílabos, que es una versión burlesca un tanto vulgar: "Júranse con mucho dengue / pura y eterna pasión:/que ella está como un merengue/ y él está como un melón". "Pasan veintisiete años, / y vuelven viejos y feos, / y llenos de desengaños, / aunque con muchos trofeos"; *Historia sucinta y fiel. Los novios de Teru*el, con venticuatro viñetas. Marés 1871 (con el título *Los novios de Teruel en "Los Bufos madrileños*)"; *Aleluyas de teatros. Historia Sucinta y fiel - de los novios de Teruel* Núm 3; *Los novios de Teruel en los Bufos madrileños*. Despacho de Marés y Compañía, calle de Juanelo, 19 Madrid (no. 107), con venticuatro viñetas; *Los Novios de Teruel en los Bufos Madrileños*. Núm. 107.- Madrid.- Despacho: Libreria y Casa Editorial Hernando (S.A.), Arenal, 11, con venticuatro viñetas; Madrid: Imprenta de José Rodríguez, 1867, con venticuatro viñetas.

Además de la versión en los Bufos del drama romántico de Hartzenbusch hubo otras parodias, como *Los novios de Chinchón*, por Juan Martinez Villergas, Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella, y *Los novios de Teruel*, de Eusebio Blasco y música de Pascual Emilio Arrieta (Madrid, Imprenta José Rodríguez, 1867).

El teatro en Cataluña

La vida teatral en Barcelona hasta la muerte de Fernando VII estuvo marcada por las directrices restrictivas de la monarquía borbónica. En Barcelona no estaba autorizado más que un teatro, el de la Santa Creu, que dependía del hospital del mismo nombre y estaba regido por una junta de canónigos. Las demás representaciones eran esporádicas, hechas por aficionados y en casas particulares. La actividad teatral se incrementó a principios del XIX pero no con expresión propia sino adaptando obras de carácter ligero como el sainete, que fue el género más difundido entre las clases populares (Espalader 167 ss.).

Lo mismo que en el resto de España en las principales ciudades de Cataluña existía gran afición al teatro, y aunque hasta mediado el siglo el mundo del espectáculo en Barcelona dependía administrativamente de Madrid, y el uso del catalán no estaba bien visto, la libertad de imprenta y la abolición de la censura en 1868 y 1869 acabó con las trabas a los textos impresos en esta lengua. El teatro tuvo un papel fundamental en la consolidación de la Renaixença; los primeros renaixentistas trataron de imponer el drama romántico con temas históricos y mitos medievales, y un lenguaje cultista y arcaizante pero frente a ellos y a partir de los años 1850, los hombres de la generación posterior cultivaron temas menos elevados y una lengua exenta de pretensiones cultas, con el propósito de incorporar la lengua de la calle, "el catalá que ara es parla" (Espalader 68). Hacia 1864 se creó la sociedad dramática "La Gata" y sus gatadas estaban en una línea paródica como *L'esquella de la Torratxa* (1864). Frederic Soler ("Serafí Pitarra") se convirtió en un autor predilecto pues sus obras exaltan los valores de la burguesia catalana que tenía sus raíces en un pasado rural reciente.

En 1853 había cuatro teatros en Barcelona: el Principal (Santa Creu), el Liceu, el Odeón y el Circo Barcelonés, y en los años siguientes se multiplicaron hasta igualarse con Madrid. Desde los años 60 predominaron en la escena catalana las obras de carácter a) lírico tradicional (ópera italiana y francesa), b) dramático en castellano; c) dramático en catalán; y d) musical popular en catalán, además de infinidad de espectáculos de género diverso como las traducciones de vaudevilles y operetas y las parodias. También hubo Bufos en Barcelona, y tantos empresarios dedicados a producirlos que se hablaba de la "plaga de los Bufos"; la influencia de la cultura francesa y el éxito de los Bufos contribuyeron a estimular la producción de zarzuelas catalanas y de muchas obras francesas.

Entre las obras representadas en Cataluña con gran éxito estaba *La Nodriza*, (vulgo) *la Dida*, una comedia inspirada en la de Frederic Soler del mismo título, estrenada en 1872 en el Teatro Romea de Barcelona el 29 de octubre de 1872 y representada con gran frecuencia con mucho éxito. Feliú i Codina volvió a escribirla como novela (Barcelona: Biblioteca Catalana Il.lustrada, s.a.) y Visone piensa que la aleluya está basada en esta novela (95). Según Amades, la aleluya fue dibujada por el pintor Francesc Masriera y grabada por Ramón Ribas en 1872: *La nodriza (La Dida)*. Núm 105. Barcelona; Se halla de venta en la papelería del sucesor de Antonio Bosch Calle del Bou de la Plaza Nueva, Núm 13; *La Nodriza* (vulgo) *La Dida.* Bosch, (no. 107). En las últimas ediciones se ha suprimido en el título la palabra "vulgo" (1931: 116 y LII, 105-B).

El Registro de la Policía (Barcelona: Imprenta de Jaime Jepús, 1881) es una adaptación teatral de Gaietá Vidal i Valenciano en los años 1870 de *Les deux orphelines* (1874) de Cormon y Dennery. Con este mismo nombre hay dos aleluyas:

(Núm. 99). Barcelona. Se halla en venta en la papelería del sucesor de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, núm 13; y (Núm 14). Barcelona, Depósito de José Clará, Bou de la Plaza Nueva, núm 20, tienda. Imp. Bertrán y Altes, Pelayo 6 bis (Amades 1931: 120 y LII, 99-B y 14-C).

Los pastorcillos en Belén era una obra teatral de carácter popular basada en *Los pastorcillos de Belén o El nacimiento del Mesías,* de Luis Suñer Casademunt. (Barcelona: Felix Costa impresor, s.a.), y no en *Els pastorests o el bressol de Jesús* de Frederic Soler. Se estrenó en el Teatro Romea de Barcelona el 21 de diciembre de 1891, y la aleluya *Los pastorcillos de Belén* (Sucesores de Antoni Bosch, Bou de la Plaça Nova), fechable, según Amades, a partir de 1876, es una xilografía, dibujada por el paisajista Jaume Pahissa después de ver una representación en el Teatro Romea de Barcelona, y grabada por Ramón Ribas, y era muy celebrada por los niños que veían en ella escenas que les eran familiares. (Amades, 1931: 115 y LIII 106-B). También de asunto religioso era la obra teatral *Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo* sobre la que se hicieron las aleluyas *Vida, pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo.* Sucesores de Antoni Bosch (Amades 1931,121 y LI, 89-B); y *Vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* Clará (Amades 1931,121 y LV, 12-C).

De gran éxito fue la zarzuela *La Tuna*, de Josep Feliú i Codina, música de Manent, estrenada en el Teatre del Circ-Barcelonés el 8 de abril 1882, que se representó durante varios años, y de la que Amades cita una aleluya de Clará, (Amades 1931, 121 y LV, 13-C).

Quizá la más popular de todas estas obras fue *Buenas noches Don Simón,* una zarzuela en un acto adaptada al teatro español por Luis Olona y con música de Cristóbal Oudrid del vaudeville *Bonsoir, Monsieur Pantalon.* Se estrenó en el Teatro del Liceo de Barcelona el 16 de abril de 1852 con gran éxito; al parecer, fue la obra más representada en España y América y "durante lo menos cuarenta años puede decirse que no pasó uno sin que se cantase un centenar de veces en los teatros de Madrid y provincias" (Casares, *Diccionario*, I, 315-318). El protagonista se puso tan de moda que apareció en todo tipo de obras de carácter popular y hasta se dio su nombre a un *dengue* benigno que se extendió por Barcelona. La aleluya *Historia de Don Simón y de su hijo Teodoro* con las principales escenas de la zarzuela (Joan Llorens, Palma de Santa Catalina) es una "pseudo-auca" con treinta viñetas por Puiggarí i Noguera, y con cuartetos al pie. Hay varias ediciones sin numerar (Amades 1931: 94 y XXXVIII, 23-LL).

Mencioné anteriormente las zarzuelas fantásticas de espectáculo, inspiradas bastantes de ellas en las obras de Julio Verne como *Los sobrinos del capitán Grant*, estrenada en el Teatro del Circo de Barcelona en 1877, el mismo año que en Ma-

drid. La "opereta de magia" *De la terra al sol. Viaje fantástico, inverosímil, bufo, bailable y de gran espectáculo en tres actos y dos cuadros,* música de Nicolau Manent y libreto de Narcís Campmany y Joan Molas fue estrenada el 23 de agosto de 1879 en el Tívoli de Barcelona, y fue una de las obras con más éxito de su tiempo, basada en la obra de Julio Verne *De la tierra a la luna* (1865); combinaba elementos bufos, moralistas y de critica social con la espectacularidad de las decoraciones y de los efectos escénicos de Soler i Rovirosa. *De la terra al sol* es la obra de gran espectáculo que alcanzó mayor éxito y, según Casares, todavía se representaba en el siglo XX (615-616). La aleluya del mismo título por Josep Clará está formada por una veintena de viñetas que sin duda ilustran la novela *De la terre a la lune,* en las restantes fueron grabadas escenas de la comedia lírica catalana *De la Terra al Sol* para utilizar el conjunto como aleluya teatral de esta obra estrenada en 1877 en el Tívoli de Barcelona, y cuyo título revela esta mezcla. Hay una aleluya zincografiada de dibujo confuso (Amades, *Auques*, 1931, y LV). Y otra con el título *De la tierra al sol pasando por la luna,* por el Sucesor de Antonio Bosch.

También alcanzó gran éxito la comedia lírica catalana de gran espectáculo *Robinson Petit* estrenada el 7 de diciembre de 1871 en el Teatre-Circ Barcelonés, compuesta por Coll i Britapaja. Era una parodia de la zarzuela bufa *Robinson*, con música de Asenjo Barbieri, adaptada a su vez de *Robinson Crusoe* (1867) de Offenbach. De ella se hicieron ediciones en castellano (Núm. 69), Barcelona. Sucesor de Antonio Bosch, calle del Bou de la Plaza Nueva, núm. 13, tienda (Núm. 169), que Amades describe como "Auca zincografiada, con el argumento de una comedia lírica catalana muy popular durante una temporada, y en catalán *Robinson Petit* Barcelona. Se trovará de venda en casa de Anton Bosch, carrer del Bou de la Plassa Nova, 13 (no. 96) [en cuartetas] (1931, 115 y L, 69-B). Amades también menciona una aleluya por José Clará de *La Tuna,* comedia lírica de Feliú i Codina y el maestro Manent estrenada en el Teatre-Circ Barcelonés en 1882 (1931: 121 y LV, 13-C). *Lo rellotje del Montseny,* "sarsuela fantástica y d'espectacle", en 3 actos, de Narcís Capmany y Joan Molas, con música de Nicolau Manent (Barcelona, Imprenta de Jaume Jepús, 1878) se estrenó en el Tívoli de Barcelona el 24 de julio de 1878 con una lujosa puesta en escena. La aleluya de Clará muestra en la primera viñeta el retrato de los dos autores, y en la segunda, el ingreso al teatro Tivoli. (*Lo rellotje del Montseny*, Núm 4. Barcelona- Depósito de José Clará, Bou de la Plaza Nueva, núm. 20, tienda, Amades 1931: 121 y LV, 4-C).

El público catalán gustaba mucho del teatro musical que fue en aumento a partir de los años 60 junto con la búsqueda de una identidad cultural. La zarzuela catalana, tradujo y adaptó obras francesas del género bufo al igual que había hecho Arderius en Madrid con las operetas de Offenbach, y se caracterizó por su espectacularidad. Junto a ellas se desarrolló otro tipo de zarzuelas también escritas en

catalán y de carácter costumbrista, cuyos ambientes, argumentos e incluso la música divergían con frecuencia de los de Madrid. Dedicadas a un público catalanohablante, se representaban en un área geográfica restringida y, como indica *El libro de la zarzuela*, esta zarzuela catalana tenía que competir con la ópera alemana, en especial la de Wagner, y con las italianas de Verdi y de Puccini, por lo que se dedicó a cortejar a un público "menestral" o pequeño burgués; y gradualmente llegó a ser el llamado "teatre liric catalá" con el *Modernisme*. Pero todavía en la última década del siglo XIX predominaban en Cataluña zarzuelas con argumentos cómicos basados en tipos y hechos de la vida cotidiana, a veces de mayor calidad que la mayoría de las obras del "género chico" (1982: 65-67).

La sociedad barcelonesa "La Gata" tenía su sede en el teatro del Odeón y sus producciones, conocidas como "gatadas", eran por lo general obras de carácter paródico, que ridiculizaban las actitudes grandilocuentes de los dramas románticos. La primera fue *L'esquella de la Torratxa*, en dos actos, con música de Joan Sarios y libreto de Serafí Soler, "Pitarra", que parodiaba el drama romántico castellano *La campana de la Almudaina* de Joan Palou i Coll. Se estrenó el 24 de febrero de 1864 en el Centro Social de Tarrasa, y su comicidad e intención satírica y su crítica social y política, le dieron gran popularidad, y de ella se hizo una adaptación valenciana (Casares, *Diccionario*, I, 717). En 1866 "La Gata" cambió el nombre a "Teatre Catalá" y pasó al teatro Romea, el primero que representó exclusivamente obras en esta lengua (Casares, I, 842-843).

Del siglo XVII y principalmente del XVIII hay pliegos teatrales, las llamadas *relaciones*, que publicaban el argumento de las comedias representadas en Madrid y en Barcelona, o partes significativas de ellas apropiados para la recitación. Joaquín Marco ha recogido veinte y ocho *relaciones* teatrales anteriores al Romanticismo, entre ellas, varias de Montalbán, Moreto, Juan Bautista Diamante, Guillén de Castro y Cubillo de Aragón, de *Los amantes de Teruel* de Pérez de Montalbán, y de la comedia del *Burlador de Sevilla y Combidado de Piedra*, de la que Marco conoce una *Segunda Parte*. También recogieron los pliegos sueltos obras del teatro lírico como las canciones populares de *El barberillo de Lavapies*, el vals de la zarzuela *Las campanas de Carrión*, y las popularísimas "Nuevas Canciones" del *Robinson Petit* (642-647).

Las aleluyas reflejan selectivamente la situación teatral en España así como los gustos del público en el siglo XIX. Como hemos visto, divulgaron prácticamente todos los géneros teatrales representados entonces, como eran el drama romántico, el teatro realista, la comedia de magia, las adaptaciones de las novelas de folletín, y diversos tipos de zarzuelas. Quiero destacar que en muchas ocasiones, las parodias llegaron a popularizarse más que las obras originales, tanto en la escena como a través de las obras de cordel, sirvan de ejemplo el *Telémaco* o *Los*

amantes de Teruel, y algunos comediógrafos de la época, como Salvador M. Granés, hicieron una profesión de escribir parodias.

Muy oportunamente advierte Visone que en varias ocasiones el título de las aleluyas de algunas obras de teatro resulta engañoso pues hace creer a quienes no han leído el texto que se trata de la misma obra, y no de otra distinta, como en el caso de *El trovador* de Pere Simó, *Don Juan Tenorio o El convidado de piedra*, basada en la zarzuela y no en el drama de Zorrilla, o en *Don Pedro el Cruel o El zapatero y el rey*.

Todas eran obras que habían sido representadas con gran éxito y algunas, como los grandes dramas románticos, podían considerarse ya canónicas. Tenían en común una popularidad que rebasaba el ámbito teatral y llegaba hasta la calle, en la que la literatura de cordel se ocupaba de darla a conocer a poco precio. Destacan sobre todo las obras de carácter costumbrista, como las zarzuelas catalanas, las folletinescas de la escuela de Sue, y las picarescas arrevistadas al estilo de *El joven Telémaco*.

La versión en aleluyas de las obras de teatro solía aparecer al tiempo de representarse estas obras y este oportunismo con fines económicos llevaba a rivalizar a los impresores de tal manera que, según Amades, "Cuando salía un romance o una auca que en seguida se atraía la atención del público, no tardaba en ser copiada por otro grabador que imitaba su boj hasta el punto de parecer igual" (1938: 23). Como sucedía con la mayor parte de las estampas populares, la copia o el plagio no se consideraban fraudes sino ardides editoriales, y muchas de las casas impresoras de aleluyas tan sólo cambiaron el número de la serie, aunque en otras ocasiones introdujeron variantes de interés dentro de un mismo asunto.

A partir de mediados del XIX, varios impresores catalanes, como Marés, Vinuesa y Boronat se trasladaron a Madrid e imprimieron aleluyas en castellano para el consumo en España y América. Los establecidos en Cataluña y Valencia las publicaron en catalán, dedicadas a un ámbito más reducido pero de venta segura pues por lo general trataban de obras escritas en catalán y representadas en las zonas catalano-parlantes.

Al igual que en las demás aleluyas de carácter narrativo, en las dedicadas al teatro la falta de espacio, por lo general 48 viñetas, obliga a escoger las situaciones más sensacionalistas y espectaculares así como los principales episodios y personajes, cuyos gestos se exageran hasta lo melodramático. La primera viñeta suele presentar el argumento con el retrato del autor o de los protagonistas, o con figuras simbólicas como una panoplia, un libro abierto o un escenario, y llevan los correspondientes versos alusivos al pie. En su deseo de reproducir la ambientacion de las

obras de teatro, en ocasiones las viñetas imitan la embocadura del escenario con sus cortinajes, y los personajes representados van vestidos como los de la obra teatral narrada. Así, la primera viñeta de la aleluya *El tanto por ciento* representa el telón del escenario, en la de *De la terra al sol* la gente mira el cartelón que anuncia la obra, y en la de la *Zarzuela La gran Vía* el público se agolpa ante las puertas del teatro.

Como escribe Amades, al acabar 1875 el auca vive del pasado; los sucesores de Antoni Bosch y de Joan Llorens reeditarán los fondos de tacos existentes y añadirán algunos pliegos nuevos, sin carácter, generalmente cincografiados. Entonces reaparecen, como si fueran un recurso, los temas teatrales, abandonados desde el periodo transicional en el que nacieron. Un nuevo editor, Josep Clará (1877-1885), no hizo más que zincografias, desdibujadas e insulsas. Los periódicos ilustrados son ya muchos y muy variados y arrinconan a unas aleluyas que no pueden competir con ellos ni siquiera económicamente gracias a los crecientes adelantos de la imprenta. Además, los niños tienen conocimientos más amplios y quieren otras cosas: estamos en pleno siglo XX y la Palma de Santa Caterina (1905) y el Bou de la Plaça Nova (1920) han cerrado. (Amades 1931, 60). Y el mismo Amades insiste en que "Ante el avance del grabado mecánico y de la prensa ilustrada, el auca no hizo más que retroceder. Los niños todavía se paraban a leer las expuestas en el escaparate de la tiendecita del barrio y ansiaban comprarlas pero ya empezaban a tener otros gustos. Por su parte, los adultos habían perdido el interés por el auca editorial y solo querían las de circunstancias (Amades, 1931:120).

A las aleluyas, en fin, se puede aplicar la afirmación de Joaquín Marco sobre los pliegos, de que "no constituyen un fenómeno subliterario, sino que *sirven de vehículo a la literatura"* (Marco, I: 35). En esta ocasión, como hemos visto, hicieron llegar a las clases populares las obras teatrales de éxito en aquellos años, proporcionándoles así ilustración y entretenimiento.

Bibiliografía

ALVAREZ BARRIENTOS, "La vida en 48 escaques: cine, costumbrismo y aleluyas", en *Aleluyas. Actas del Simposio sobre Aleluyas celebrado en julio de 2000 en Medina del Campo* Joaquín Díaz, ed. Urueña, Valladolid: tf! Etnografía, 2002, 7-23 .

AMADES, Joan, Joan Colominas y Pau Vila, *Les auques*, Barcelona: Editorial Orbis, l931, 2 vols.

AMADES, Joan, *Art popular. Apunts d'imatgeria*. Barcelona, 1938.

BERTARELLI, A., *L'imagerie populaire italienne*. Paris : Editions Duchartre & Van Buggenhoudt, 1929.

BOTREL, Jean-Francois, *Aspects de la literature de colportage sous la Restauration*. Grenoble: PUG, 1977.

_____, "La serie de aleluyas Marés, Minuesa, Hernando", en *Aleluyas. Actas del Simposio sobre Aleluyas celebrado en julio de 2000 en Medina del Campo* Joaquín Díaz, ed. Urueña, Valladolid: tf! Etnografía, 2002, 25-43.

CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.

CASARES RODICIO, Emilio, *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*, I. Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Historia de la zarzuela, o sea el drama lírico desde su origen a fines del siglo XIX,* Madrid: Tipografía de Archivos, 1934.

CURET, Francesc, *História del teatre catalá*. Barcelona: Aedos, 1967.

DÍAZ, Joaquín, ed., *Aleluyas. Actas del Simposio sobre Aleluyas celebrado en julio de 2000 en Medina del Campo* , 2002.

DURÁN I SANPERE, Agustín, *Grabados populares españoles*. Barcelona: Edit. Gustavo Gili, 1971.

ESPALADER, Antón M., *Historia de la literatura catalana*, Barcelona: Barcanova, 1995.

FÁBREGAS, Xavier, *Historia del teatre catalá*. Barcelona: Editorial Millá, 1978

GAYANO I LLUCH, Rafael, *Aucologia valenciana. Estudio folklórico*. Valencia: [Imp. Vives Mora], 1942.

IGLESIAS DE SOUZA, L., *Catálogo del teatro lírico español*. La Coruña: Diputación Provincial, 1991, 4 vols.

IXART, José, *El arte escénico en España*. Barcelona: Altafulla, 1987

KUNZLE, David, *The Early Comic Strip c.1450-1825. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*. Berkeley and Los Angeles: U. of California Press, 1973, 2 vols.

Libro de la zarzuela, El, Barcelona: Ediciones Daimon, 1982.

MARCO, Joaquín, *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Taurus, 1977, 2 vols.

RUBIÓ I BALAGUER, Jordi, *Historia de la literatura catalana*, III. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.

VISONE, Diego, "Le *aucas* teatrali e il fenómeno dei Bufos di Francisco Arderíus", *Pro manuscripto.*

LITERATURA POPULAR

Simposio sobre literatura popular - 2011

Imágenes e Ideas:

La Imaginatura

Organiza

Fundación Joaquín Díaz